

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

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

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

INDICE

<i>Stefania Vecchio Lucchini</i> - Il "progetto" culturale della giunta milanese negli ultimi decenni dell'Ottocento e la nascita del Museo Artistico Municipale	Pag.	11
--	------	----

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

<i>Piersergio Allevi</i> - David Solemne, un militare "urbanista"	»	37
<i>Silvia Bianchi</i> - I ritratti incisi da Giovanni e Francesco Cattini conservati presso la Raccolta delle Stampe A. Bertarelli	»	45
<i>Donata Giannone</i> - Immagini allegoriche per <i>Il mondo creato diviso nelle sette giornate</i> in onore del Conte di Melgar (1686)	»	95
<i>Alberto Milano</i> - Due giochi di società dell'inizio dell'800	»	131
<i>Stefania Seccareccia</i> - La serie delle <i>Austriacae Gentis Imagines</i> di Gaspare Osello (seconda parte)	»	179

Archivio Fotografico

<i>Giovanna Ginex</i> - Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Appunti per una storia dei Fondi e delle Collezioni	»	225
---	---	-----

Raccolte d'Arte Applicata

<i>Giuseppe Beretti</i> - Milano 1771. L'uso di Vienna e la moda di Francia: decorazioni e arredamenti alla corte ferdinandea	»	241
---	---	-----

<i>Benedetta Gallizia di Vergano</i> - Jacob Petit, un imprenditore dell'Ottocento: porcellane nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata	Pag. 263
<i>Pietro Marsilli</i> - I 'bianchi' dello Sforzesco	» 273
<i>Luca Melegati</i> - Terraglie europee al Castello Sforzesco	» 303
<i>Susanna Zanuso, Dimitrios Zikos</i> - Tre busti in bronzo dal legato De Cristoforis al Castello Sforzesco	» 319
<i>Oleg Zastrow</i> - Quattro inconsuete, inedite, cassette-reliquiario nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata	» 353
 <i>Museo degli Strumenti Musicali</i>	
<i>Luigi Destri, Andrea Gatti</i> - Appunti per uno studio sui motivi delle rosette negli strumenti musicali	» 383
<i>Anna Pasetti</i> - La storia dell'arpa attraverso gli esemplari appartenenti alla Raccolta del Castello Sforzesco	» 419
 <i>Associazione "Amici della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli"</i>	
<i>Carlo Severgnini</i> - I trent'anni dell'Associazione "Amici della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli	» 459

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

IL "PROGETTO" CULTURALE DELLA GIUNTA MILANESE NEGLI ULTIMI DECENNI DELL'OTTOCENTO E LA NASCITA DEL MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE

Stefania Vecchio Lucchini

Amico carissimo.

Mi affretto a comunicarti alcune disposizioni del testamento del compianto signor conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini mancato ai vivi ieri sera le quali interessano la nostra città cui consacrò la vita non potranno a meno di riuscirci di sommo aggradimento [...]

Lascio alla città di Milano la mia Pinacoteca [...] la quale consiste in circa 200 quadri antichi, 40 moderni e una quarantina di disegni parimenti moderni con diversi oggetti di scultura ed antichità. Fra le opere più rimarchevoli di essa oltre le opere del Guercino da Cento, di Guido Reni, del Volterra, del Salaino, di Cesare da Sesto, del Correggio, di Paolo veronese, del Figino, di Claudio Lorenese, di Vandyck, Rembrandt, Gherardo Douve, e di altri, si distinguono li tre ritratti di Leonardo da Vinci rappresentanti Ludovico il Moro, Beatrice d'Este e Cico Simonetta, e la Deposizione di Cristo basso rilievo in marmo fatto per la marchesa di Pescara da Michelangelo Bonarroti.⁽¹⁾

Così notaio Giuseppe Alberti si rivolgeva il 13 gennaio 1865 al sindaco di Milano Antonio Beretta. A giudicare dalla compiacenza del tono e dalla solerzia con la quale il primo cittadino venne informato si direbbe che il notaio milanese sapeva di fare cosa gradita all'amico coll'annunciare ufficiosamente i termini ed i contenuti del testamento del Conte Gian Giacomo Bolognini.

A quell'epoca il Comune di Milano già possedeva un rispettabile, anche se eterogeneo, patrimonio artistico⁽²⁾, ma forse l'occasione che si andava profilando con l'accettazione del Legato Bolognini avrebbe dato nuovo impulso alla creazione di un museo municipale. Infatti, oltre alla sua collezione, il Conte Bolognini legava al Comune *una cartella del Debito Pubblico dello Stato dell'annua rendita d'Italia-ne lire mille = 1000= la quale per cinque anni servirà a sopperire alle spese del collo-*

camento nel miglior modo possibile dei suddetti oggetti d'arte in quel locale che la Rispettabile rappresentanza Municipale avrà trovato conveniente. Non si trattava certo di una somma ingente, ma sicuramente sufficiente a fornire una sistemazione decorosa al patrimonio artistico municipale⁽³⁾. Così, trascorsi soltanto poco più di tre mesi, tempo ragionevolmente breve nella prassi burocratica municipale per operazioni di tale genere, il Consiglio comunale approva il 29 aprile 1865 alla *quasi unanimità* l'accettazione del Legato Bolognini e con essa la decisione di esporre il proprio patrimonio artistico presso la Biblioteca Ambrosiana⁽⁴⁾.

Nella seduta consiliare venne letta una relazione che conteneva innanzitutto una perizia della Collezione Bolognini fatta da Antonio Caimi, l'allora segretario dell'Accademia di Brera, e da Domenico Induno, pittore, nella quale seppure smentite alcune fra le attribuzioni più significative della raccolte del Conte -in particolare quella di Leonardo proposta per i tre ritratti sforzeschi e quella di Michelangelo per il bassorilievo-, si conveniva all'acquisizione della collezione da parte del Comune. Ma se nella discussione in seno al Consiglio non vi furono dubbi circa l'opportunità di accettare il Legato, qualche perplessità venne espressa in merito alla proposta di esporre parte della Collezione Bolognini, insieme ad alcune opere provenienti dalla Raccolta Guasconi e Marchesi, presso la Biblioteca Ambrosiana. La decisione di collocare le raccolte municipali presso la Veneranda Biblioteca comportava, secondo quanto esposto nella relazione, la perpetuità del deposito, condizione richiesta dai conservatori dell'Ambrosiana. Ma la Giunta fu estremamente abile nel proporre al Consiglio Comunale i termini della convenzione, che di fatto era già stata stipulata due giorni prima della seduta con la Biblioteca Ambrosiana. Di questa convenzione troviamo nella relazione ufficiale soltanto un piccolo sunto, mentre in una minuta⁽⁵⁾, si ritrovano integralmente i termini dell'accordo. In particolare era stato convenuto tra il Sindaco Beretta e l'Assessore Visconti Venosta, da una parte, e membri del Collegio dei dottori dell'ambrosiana dall'altra, che il progetto per la sistemazione delle sale destinate ad ospitare le opere municipali sarebbe stato affidato all'architetto Gaetano Besia⁽⁶⁾, il quale aveva già stimato il costo degli interventi in lire 1212.14 *riducendo per ora le spese necessarie alla costruzione del lucernario nella sala superiore assegnata ai quadri e del pavimento occorrente per la sala terrena scelta per le sculture.* Inoltre, mettendosi al riparo da possibili obiezioni che avrebbero potuto essere sollevate in Consiglio Comunale, veniva deciso all'art. 4 che *sarà reso facoltativo all'onorevole municipio unicamente per contrassegno della proprietà degli oggetti contenuti, apporre a queste sale il titolo di Sala Marchesi e Sala Bolognini-Guasconi, siccome pure di contraddistinguere ciascun capo depositato di sua proprietà o con apposita leggenda o collo stemma municipale o in altro modo che si crederà più propizio.* Non deve stupire il fatto che il Consiglio Comunale venisse subdolamente messo di fronte, da parte della Giunta, ad un fatto compiuto: tale era la prassi con cui la consorzeria milanese gestiva la cosa pubblica, almeno fino a quando non sarà presente in seno al Consiglio Comunale una vera e propria opposizione politica ai liberal moderati.

I lavori per la sistemazione delle sale dell'Ambrosiana si conclusero abbastanza rapidamente e il 27 settembre dello stesso 1865 vennero depositati i primi oggetti, in modo particolare quaranta dipinti della collezione Bolognini e *Curiosità* provenienti dalla Raccolta Guasconi. Seguirono altre due consegne: il 5 maggio 1866 diciannove dipinti Guasconi ed infine il 5 giugno pervennero nella sala Bolognini-Guasconi altri dieci dipinti scelti fra quelli legati dal conte Gian Giacomo Bolognini. Molte delle opere esposte erano oggetti di arti applicate, in gran parte maioliche, bronzi e avori; figuravano anche alcune opere scultoree, per lo più busti, ed il famoso bassorilievo già attribuito a Michelangelo, insieme anche ad alcuni elementi di mobilio, un tavolo, sei sedie e due poltrone, forse utilizzati più per arredamento che per esposizione. I dipinti esposti erano soltanto una cinquantina, cui andavano ad aggiungersi un'altra cinquantina di disegni e venticinque acqueforti. Scorgendo gli elenchi degli oggetti Guasconi e Bolognini depositati presso l'Ambrosiana ci si accorge però che soltanto alcuni fra i pezzi scelti per l'Ambrosiana potevano essere considerati notevoli, così come esplicitamente pattuito nella convenzione fra il Comune e la Biblioteca: significativo che tra i dipinti destinati alla pubblica esposizione figurassero i tre ritratti già attribuiti a Leonardo, le stagioni del Bassano, le *Due scrofe* di Paolo Potter, il *Ritratto di Maria Enrichetta* di Van Dyck, un ritratto del Morone, la *Vergine col Bambino e San Giovanni* attribuito a Cesare da Sesto e oggi ricondotto al Correggio, ma anche molti ritratti anonimi e undici quadri diversi ad olio, senza ulteriori specifiche. Rimasero invece presso il Palazzo del Marino la maggior parte dei dipinti, compresi il *San Giovanni* e *San Barnaba* del Barocci, il *Ritratto di Carlo V di Spagna* e l'*Adorazione dei pastori* del Veronese, che andò diretto *nella stanza dell'illustrissimo signor Sindaco.*

La prima sistemazione presso la Biblioteca Ambrosiana, seppur mascherata dai più alti e nobili propositi, come quello che suggeriva quale *scopo* dell'accettazione del Legato Bolognini il *conservare perpetuamente a vista del pubblico*, o ancora il fatto che è *poi meglio concentrare le raccolte che sperperarle*, denunciava di fatto una grave carenza dell'amministrazione municipale. Infatti tra le ambiziose mire culturali della Milano postunitaria non trovò spazio, almeno sino all'ultimo ventennio del secolo, una politica edilizia in grado di offrire, all'interno di edifici appositamente costruiti o di palazzi da riadattare, sedi espositive per il patrimonio municipale che si andava costituendo. Unico caso fu, nel 1863, il ripristino di Palazzo Dugnani ad opera dell'architetto Giuseppe Balzaretto che offrì al Museo civico di Storia Naturale una sede più degna dei locali del Liceo di Santa Marta presso cui era stato fino ad allora ospitato. Il deposito all'Ambrosiana non era peraltro l'unico che il Comune aveva fatto nei confronti di altre istituzioni: già dal secolo precedente il Palazzo di Brera ospitava materiale archeologico rinvenuto in città ed opere provenienti da chiese cittadine soppresse, oggetti che avevano contribuito, insieme ai depositi statali e alle donazioni, alla formazione e alla costituzione nel 1862 del Museo Patrio di Archeologia⁽⁷⁾.

Ma l'origine di questa "sconsiderata incuria" che il Municipio sembrava avere nei confronti del proprio patrimonio artistico, depositandolo qua e là, e che forse può risaltarci oggi poco condivisibile, scaturiva da condizioni storiche, politiche e culturali alle quali si è forse prestata scarsa attenzione nella riconsiderazione storica di alcune fra le istituzioni culturali cittadine. I molteplici musei milanesi che fanno oggi capo a diverse istituzioni, pubbliche o private che siano, e che sono retti da altrettanti molteplici direttori e organi direttivi sono stati, almeno dalla metà dell'Ottocento sino al primo decennio del Novecento, nella mani di un'unica e sola *élite* culturale, espressione della classe politica dirigente aristocratico-moderata che guidò ininterrottamente la città per quarant'anni. Così il presidente della Consulta del Museo Patrio di Archeologia, organo direttivo di nomina ministeriale, era il Sindaco di Milano o un assessore da esse delegato; il presidente dell'Accademia di Brera, all'occorrenza Giuseppe Bertini, consigliere e amico di Gian Giacomo Poldi Pezzoli divenne Direttore del Museo Poldi Pezzoli nonché membro del Consiglio direttivo del Museo Artistico Municipale; Monsignor Luigi Ceriani, autorevole membro della Consulta del Museo Patrio divenne Prefetto della Biblioteca Ambrosiana e si potrebbe continuare l'elenco coinvolgendo, oltre ad altri personaggi, anche altre prestigiose istituzioni culturali come la Società Storica Lombarda o l'Istituto di Scienze e Lettere che contribuirono al rinnovamento culturale di Milano.

Va aggiunto inoltre che l'atteggiamento culturale della Giunta milanese degli ultimi decenni del secolo scorso rifletteva ampiamente la vocazione politica di questa città dimostrando, in modo particolare nelle vicende che portarono alla formazione ed alla successiva gestione dei suoi musei, una visione talvolta miope e particolaristica. La grandezza civile di Milano che avrebbe potuto trasparire dall'edificazione e dalla costituzione dei suoi musei si traduceva spesso in un progetto di magnificenza domestica, che non poteva certo competere, come talvolta ci si era illusi, con le grandi capitali europee, Parigi e Berlino innanzitutto. Questo spiega in parte la natura dei diversi legati e donazioni che andavano poco a poco a formare il patrimonio artistico del Comune, provenienti in genere da privati cittadini di estrazione borghese o da aristocratici di vecchia data, per i quali in fondo la possibilità di legare la loro collezione alla benamata città, contribuendo a darle lustro, li ricompensava di tutti gli sforzi compiuti per metterla insieme.

Gli ideali che avevano già ispirato in modo particolare i legati Guasconi e Bolognini ricomparivano pochi mesi dopo il deposito all'Ambrosiana e successivamente nel 1876 nel volere testamentario di altri due cittadini milanesi, il dott. Giuseppe Sormani ed il Conte Carlo Taverna, che legarono al Comune le loro raccolte numismatiche che, come affermava il primo dei due, *già è poca cosa ma può servir di nucleo a più liberali elargizioni, per parte di altri cittadini e formare così, sull'esempio di altre città, una biblioteca e un gabinetto numismatico a comodo ed istruzione pubblica.*

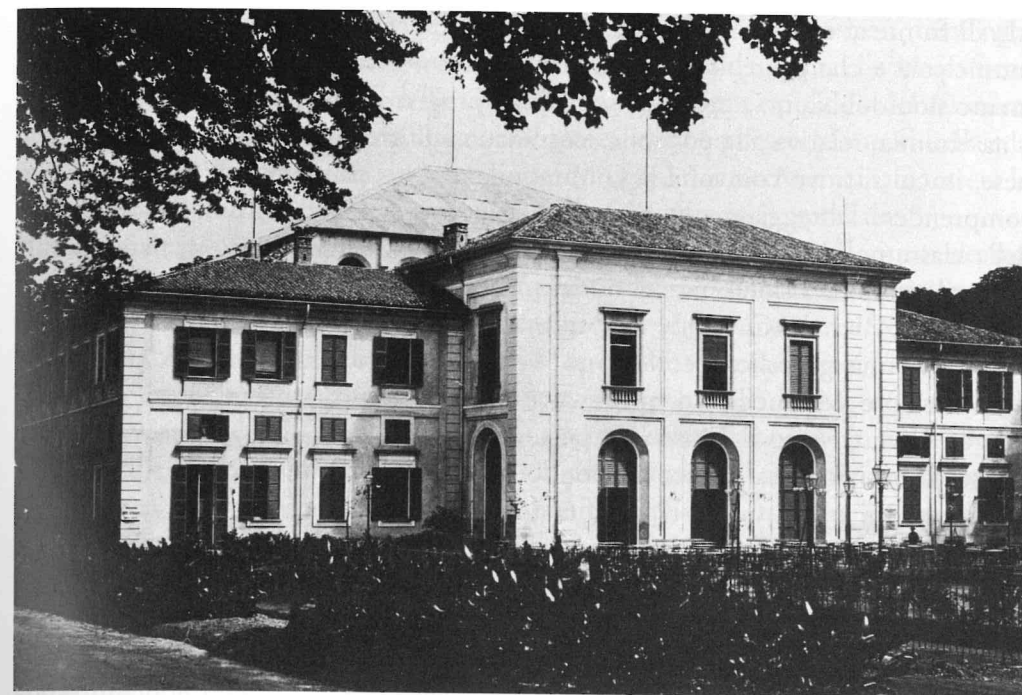


FOTO 1 - Il Salone delle Esposizioni, prima sede del Museo Artistico Municipale.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Ma di fronte ai continui lasciti che andavano ad accrescere il patrimonio artistico municipale e che potrebbero apparire come l'unica e fortuita modalità di incremento non dobbiamo sottovalutare l'azione programmatica dalla giunta milanese. Una vicenda, relativa alla possibile acquisizione di una prestigiosa collezione milanese, in cui si trovò coinvolta la Giunta milanese nei primi anni '70, aiuta forse a comprendere l'atteggiamento a tratti ambiguo se non addirittura mistificatorio della classe politica dirigente, atteggiamento che ha determinato, in maniera talvolta rilevante, la fisionomia dei nostri musei civici.

Nel 1870 Michele Cavaleri, avvocato milanese che aveva raccolto in più di vent'anni una grandiosa collezione, venne invitato dalla Giunta, per bocca dell'Assessore Molinelli, ad aprire al pubblico il suo Museo. Dopo il primo interessamento verso il Museo da parte del Comune, che per l'occasione aveva messo disposizione tre stanze nel fondo del locale di Sant'Orsola, fu il Cavaleri a compiere il passo successivo, offrendo al Comune l'occasione di acquisire la sua collezione, dietro il solo rimborso delle spese da lui sostenute per gli acquisti⁽⁸⁾. La Giunta rispondendo che l'approvazione era vincolata al giudizio di una commissione municipale, richiese i cataloghi della collezione, i quali vennero consegnati dal Cavaleri pochi mesi più tardi. È a questo punto che inizia un'annosa questione, che finirà nelle aule del tribunale, fra il Cavaleri e alcuni esponenti della Giunta, accusati di avere ripetutamente e deliberatamente negato una risposta alla proposta fatta dal Cavaleri e di aver infine mentito, scaricando sulla commissione l'onere della decisione che esprimeva il rifiuto definitivo dell'acquisizione. L'avvocato milanese aveva infatti predisposto presso il suo Museo l'accoglienza dei membri della Commissione Municipale⁽⁹⁾ e aveva consegnato in tutta fretta tre cataloghi della sua collezione come richiestogli. Ma soltanto due dei tredici commissari si recarono a visitare il Museo Cavaleri ed i cataloghi rimasero negli archivi per più di un anno, senza che alcun membro della già nominata commissione se ne curasse⁽¹⁰⁾.

Come è lontano e diverso l'atteggiamento della Giunta milanese nei confronti della proposta dell'avvocato Cavaleri rispetto a quello tenuto soltanto cinque anni prima riguardo l'accettazione del Legato Bolognini. In quest'ultimo caso tutte le pratiche necessarie all'accettazione erano state sbrigate con indicibile alacrità e il Legato venne accettato nonostante il valore della pinacoteca Bolognini si fosse rivelato al di sotto delle reali aspettative. Certamente il fatto che la raccolta Cavaleri veniva proposta in acquisto era condizione determinante, forse impensabile per un Comune le cui finanze erano già disestate, il cui debito pubblico continuava a crescere e che aveva sicuramente altre priorità rispetto alla pura e sincera aspirazione ad accrescere il proprio patrimonio artistico. Ma anche questa motivazione non può spiegare in maniera esaustiva lo scarso interessamento della Giunta milanese, che non intraprese neppure una trattativa e che si lasciò scappare una collezione che doveva sicuramente essere prestigiosa, il cui *Tabernacolo con le Sto-*

rie di Cristo del Butinone, per le beffe del destino, venne acquistato dai Civici Musei nel 1903⁽¹¹⁾. Oltre al problema finanziario una delle ragioni che sicuramente influenzarono la decisione della Giunta fu la lontananza politica del Cavaleri dalle posizioni della consorteria milanese. Come avrebbe potuto Mongeri nella sua magniloquente introduzione al Catalogo del Museo Artistico Municipale tessere le lodi di una collezione già appartenuta ad un acceso esponente radicale?

Affatto diversa negli stessi anni la condotta dell'amministrazione comunale nei confronti di un'associazione, quella Industriale Italiana, che si era fatta promotrice nel 1871 della prima Esposizione internazionale d'arte industriale e che aveva deciso di fondare un proprio museo il Museo d'Arte Industriale *il quale, con opportune istituzioni sussidiarie tenda a formare il gusto degli operai, offrendo loro, insieme a dei buoni esemplari, una cultura artistica retamente indirizzata per imitarli*⁽¹²⁾. Tale lo scopo che l'associazione si prefiggeva, sui modelli dei musei di Londra e di Vienna, senza la pretesa di rivaleggiare con essi ma ricalcandone i passi che portarono alla loro nascita, promuovendo cioè un' *Esposizione straordinaria di prodotti industriali [...] coll'intento di giovare allo stabilimento del Museo*. Come dichiarato nel *Programma* del 1873 l'attuazione del progetto museale faceva innanzitutto leva sulla possibilità di fornire a tutti i potenziali fruitori una raccolta di modelli, *opere illustrate [...] fotografie [...] modelli plastici*; affiancata da un' *esposizione permanente di oggetti antichi* ed una *esposizione permanente di prodotti dell'industria nazionale lodevoli per qualità artistiche*⁽¹³⁾.

Prima tappa obbligata per la fondazione del nuovo museo era dunque l'esposizione che era stata annunciata per l'anno seguente e che venne inaugurata nell'agosto 1874 con circa *diecimila oggetti suddivisi in dodici classi*. Quali e quanti degli oggetti depositati temporaneamente per l'Esposizione storica andarono di fatto a costituire il patrimonio del neonato Museo d'Arte Industriale non ci è dato di saperlo, ma dobbiamo supporre, sulle basi di un fugace cenno di Mongeri⁽¹⁴⁾, che non doveva trattarsi di una cospicua raccolta. Per quanto riguarda l'altro degli intenti che l'Associazione si era prefissata, inerente la costituzione di un patrimonio documentario, qualche risultato venne raggiunto, sia con la pubblicazione nel 1875 di un catalogo di fotografie⁽¹⁵⁾, sia con l'acquisizione di molti volumi, se le indicazioni fornite in un quadernetto oggi conservato presso le Civiche Raccolte d'arte, si riferiscono davvero ai doni pervenuti, tramite il passaggio del patrimonio del Museo d'Arte Industriale al costituendo Museo Artistico Municipale⁽¹⁶⁾.

Ma la lodevole iniziativa dell'Associazione industriale italiana, sebbene i progressi fatti sulla via della costituzione del suo patrimonio museale non fossero comunque molti, subì a soli tre anni dal suo programmatico avvio un brusco arresto. Nel 1876 il Comune di Milano acquisiva la proprietà del Salone dei Giardini Pubblici, palazzo all'interno del quale l'Associazione Industriale Italiana aveva fissato la propria sede espositiva. Dopo una iniziale decisione di utilizzare il palazzo per una migliore sistemazione del Museo di Storia Naturale la Giunta milanese ritenne

forse più opportuno trasportarvi il proprio patrimonio artistico che proprio in quell'anno aveva avuto un notevole incremento, almeno in termini qualitativi, con il Legato De Crostoforis⁽¹⁷⁾.

Questa l'ipotesi in favore della quale avevano lavorato fra l'inverno del 1876 ed il giugno 1877 alcuni esponenti della Giunta milanese, ipotesi che prevedeva l'istituzione di un Museo Artistico Municipale, nucleo originario della Pinacoteca del Castello Sforzesco, delle Raccolte d'Arti Applicate e della Galleria d'Arte Moderna⁽¹⁸⁾ e che venne formalmente espressa e sottoposta all'approvazione del Consiglio Comunale il 12 giugno 1877. La seduta del consiglio si aprì con una relazione dell'assessore all'Istruzione Giuseppe Negri nella quale venivano elencate le diverse raccolte⁽¹⁹⁾ che via via avevano contribuito alla formazione di un cospicuo nucleo di opere, per il quale si rivelavano ormai insufficienti gli spazi offerti dalla Biblioteca Ambrosiana o la sistemazione provvisoria presso edifici e depositi municipali. E a proposito dei depositi l'assessore accenna al fatto che *fin dall'anno scorso la Giunta, nel pensiero di disporre nel Salone il Museo artistico, ha incaricato una speciale commissione di esaminare tutte le collezioni municipali, per vedere quali fossero gli oggetti veramente degni di essere esposti alla vista del pubblico e si è trovato che il materiale artistico del Comune è più abbondante di quello che si credeva, poiché non solo gli oggetti collocati all'Ambrosiana son tutti pregevoli, anche fra quelli che trovansi nei magazzini municipali v'è ancora campo per una scelta assai copiosa*. L'assessore proseguiva affrontando il problema dell'accordo stipulato con la Biblioteca Ambrosiana, alla quale il Comune aveva concesso in deposito perpetuo nel 1865 le migliori opere dei legati Fogliani, Guasconi e Bolognini e a tale riguardo Negri annunciava che il Consiglio dei Conservatori dell'Ambrosiana si era dichiarato *"pronto a restituire tutta la suppellettile che il Municipio gli aveva pur consegnato in deposito perpetuo"*⁽²⁰⁾.

A fronte del secondo e più grave problema, quello della carenza di spazi espositivi, vero motivo che aveva sino ad ora impedito la fondazione di un museo municipale, veniva ovviamente proposto come sede museale il Salone dei Giardini Pubblici, all'epoca concesso in locazione ad alcuni privati, fra i quali proprio l'Associazione Industriale Italiana.

E così si arriva alla seconda parte della relazione, nella quale era posta all'ordine del giorno anche la convenzione⁽²¹⁾ che il Comune intendeva stipulare con l'Associazione del Museo d'Arte Industriale, locataria di buona parte degli spazi che si sarebbero dovuti occupare. L'associazione si era dichiarata disponibile ad affidare al Municipio *"le sue collezioni e il suo patrimonio, purché questo assumesse a sua volta, gli obblighi e l'eseguitamento delle intenzioni che essa si era prefissa col suo atto di fondazione"*, e poiché viene fatto notare dall'assessore che gli *"obblighi"* e gli *"impegni collimano necessariamente con quelli che dovrebbe avere il Comune"* – vale a dire – *"la raccolta degli oggetti e la loro collocazione"* oltre ad *"utilizzare nel miglior modo possibile le collezioni"* – nulla sembrerebbe ostare a tale convenzione. In modo particolare, proprio in merito

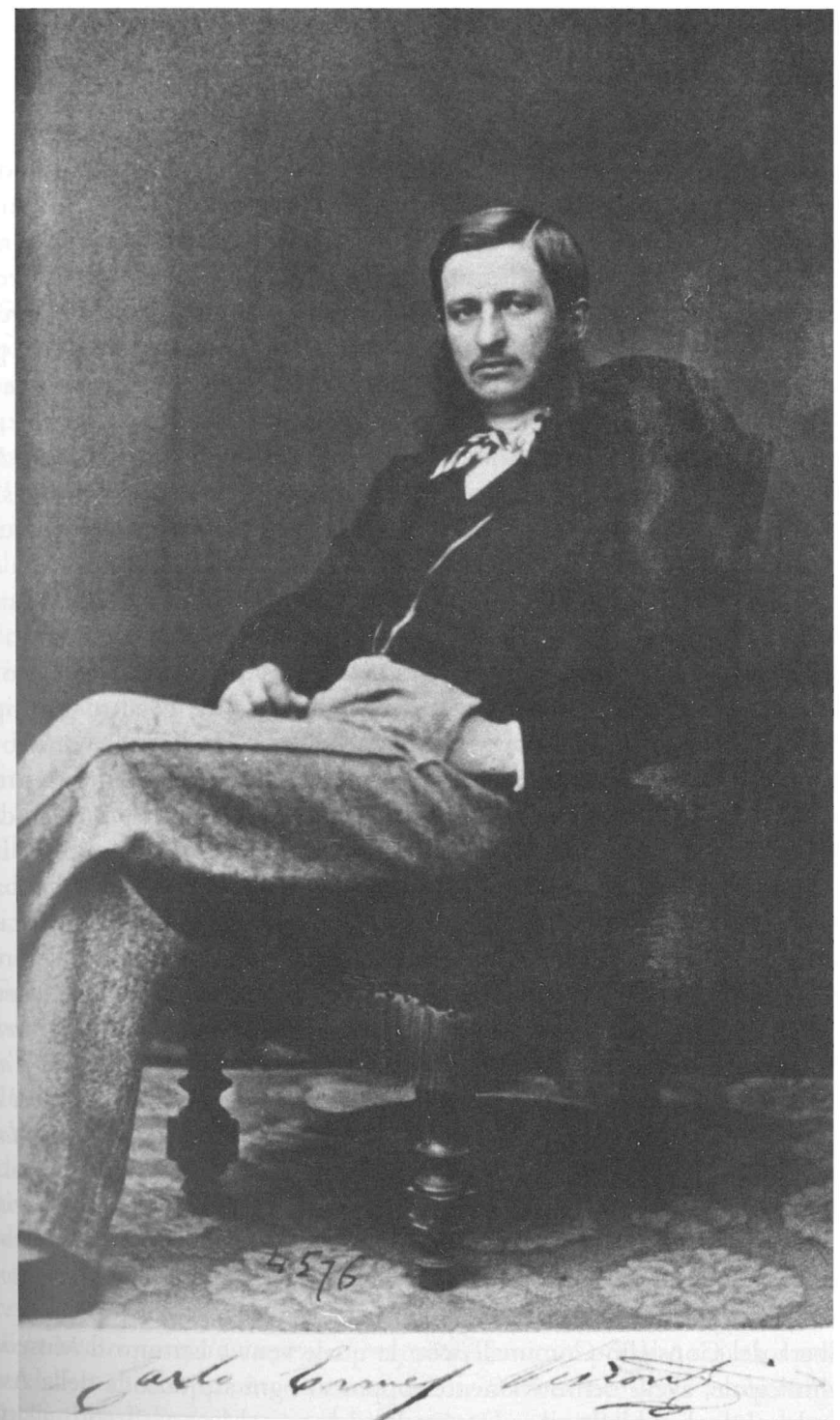


FOTO 2 - Il marchese Carlo Ermete Visconti. Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

all'utilizzo" delle collezioni l'associazione chiede che venga creata una Scuola di disegno applicata all'industria⁽²²⁾ per la quale il Comune dovrebbe impegnarsi a sostenerla economicamente in cambio della cessione di tutto il patrimonio – mobile ed immobile – di proprietà dell'Associazione del Museo d'Arte Industriale.

L'istituzione della scuola divenne il punto intorno al quale si incentrò la discussione che si accese al termine della relazione dell'assessore Negri, soprattutto in seguito ad alcune osservazioni fatte da Camillo Boito circa l'impegno finanziario che la Giunta avrebbe dovuto assumersi col provvedere alla scuola. La proposta della Giunta aveva infatti *allargato il cuore* di Boito che, levandosi a favore della medesima, ricordava come già a Venezia e a Padova esistevano, con ottimi profitti, scuole d'arte applicata all'industria. Contraddicendo il consigliere che poco prima aveva affermato che a Milano non si sentiva l'esigenza di creare una scuola di quel genere, avendo già insegnamenti simili presso l'Accademia di Belle Arti di Brera o presso la Società d'incoraggiamento alle Arti e Mestieri⁽²³⁾ il consigliere Boito ribadiva invece l'assoluta esigenza in una città come Milano di una scuola di disegno applicato all'industria e scatenava così nell'aula consigliare una vera e propria *bagarre*⁽²⁴⁾. La proposta di alcuni fu allora quella di approvare nella seduta corrente soltanto l'Istituzione del Museo Artistico, cosa che non avrebbe avuto alcun senso senza la prospettiva immediata di una sede espositiva, la quale soltanto poteva venire, almeno nel breve tempo, grazie alla convenzione, peraltro già stipulata il 19 aprile 1877 con l'Associazione Industriale Italiana. Va da sé che questo comportava l'accettazione di mantenere la scuola, che era già stata istituita presso il Museo d'Arte Industriale. Tutta la discussione consigliare, iniziata con toni da battaglia culturale, si riduceva di fatto alla convenienza o meno, soprattutto in termini finanziari di accettare la proposta della Giunta. Al termine del dibattito, respinto l'ordine del giorno che prevedeva la sospensione della delibera circa la convenzione con l'Associazione Industriale Italiana, passarono come era prevedibile le proposte della Giunta, consacrando così la nascita del Museo Artistico Municipale: I. *"È istituito un Museo artistico municipale, il quale avrà sede nel locale del Salone dei giardini pubblici e in cui saranno depositati tutti gli oggetti d'arte di proprietà comunale, che oggi trovassero depositi nella Biblioteca Ambrosiana e nei diversi stabili del Municipio; II. È approvata la convenzione 19 aprile 1877, stipulata tra la Giunta municipale ed il Consiglio dell'Associazione del Museo d'arte industriale; III. La Giunta municipale è autorizzata alla spesa necessaria per il primo impianto del Museo e per gli opportuni adattamenti al locale del Salone, spesa preventivata nella somma approssimativa di L. 10,000, ed è inoltre autorizzata alla designazione del personale di custodia."*

La delibera del Consiglio Comunale, con la quale veniva istituito il Museo Artistico Municipale, aveva definitivamente soppresso ogni aspirazione della Associazione Industriale, la quale non può essere biasimata per aver accordato alla Giunta quello che quest'ultima si sarebbe di diritto presa da lì a poco tempo, come

dichiarò il Consigliere Borromeo, membro della stessa Associazione dicendo apertamente che *il motivo* [della convenzione ...] *fu quello della mancanza di un locale adatto, dovendo al caso sgombrare da quello del salone.*

La cessione del Museo d'Arte Industriale al Comune non comportò insieme a quella del patrimonio anche l'assunzione del progetto culturale che aveva avuto origine dall'Associazione Industriale, perché, come era prevedibile, *le intenzioni che essa si era prefissa* non erano quelle che aveva in animo la giunta milanese. Eppure in questo passaggio delle consegne non si può negare una sorta di continuità. Se si fa attenzione alla composizione della Commissione Amministratrice del neonato Museo Artistico Municipale la quale, in base al V articolo della convenzione fra il Comune e l'Associazione Industriale Italiana, doveva essere composta da due membri di nomina municipale, oltre a due membri nominati dall'associazione, si fa quasi fatica a capire in base a quale nomina vennero eletti nel 1877 Camillo Boito, Giuseppe Bertini, Carlo Cagnola e Carlo Ermes Visconti. Probabilmente Boito e Bertini erano stati designati dal Comune, ma anche il marchese Carlo Ermes Visconti avrebbe potuto ricevere la nomina municipale essendo dal 1871 conservatore presso il Civico Museo di Storia Naturale. Inoltre, a parte Boito, tutti e tre gli altri membri della Commissione Amministratrice del Museo erano fra coloro che avevano maggiormente contribuito all'Esposizione del 1874: Cagnola depositando ben 664 oggetti, seguito da Bertini con 102 e dal Visconti con 30. In tale occasione Cagnola e Visconti presero parte attivamente all'organizzazione essendo membri del comitato esecutivo. Ancora di più stupisce il fatto che nell'elenco dei *Signori Espositori* pubblicato alla fine della guida all'Esposizione storica compaiano molti dei futuri donatori del Museo Artistico Municipale: il Conte Castelfarco, il nobile Malachia de Cristoforis, il conte Alessandro Durini, il conte Giovanni Lucini Passalacqua, il sig. Filippo Sessa, il conte Ludovico Barbiano di Belgiojoso, ed anche il marchese Gian Giacomo Trivulzio, la cui raccolta verrà acquistata però nel 1935. Coloro che, prendendo parte alla storica esposizione, avevano condiviso, almeno negli intenti, per quanto sappiamo, l'ambizioso programma dell'Associazione Industriale Italiana non avvertirono, forse così come lo avvertiamo noi oggi, il superamento, o il supposto tradimento di un progetto culturale che si era compiuto per mano dell'amministrazione civica.

Definitivamente acquisiti i locali destinati ad ospitare le collezioni civiche tra l'inverno del 1877 e la primavera del 1878 la Commissione Amministratrice del Museo Artistico Municipale provvedeva ad *allestire il locale, predisporre le custodie più necessarie, ed in seguito ad un nuovo censimento generale degli oggetti, col riscontro degli inventari parziali, curarne il trasporto.* L'unica e peraltro scarsa documentazione relativa all'allestimento informa che il 29 dicembre 1877 vennero venivano trasportati da Palazzo Marino al Salone dei Giardini Pubblici un dipinto raffigurante San Carlo e Sant'Ambrogio, probabilmente *la Madonna in gloria tra i*

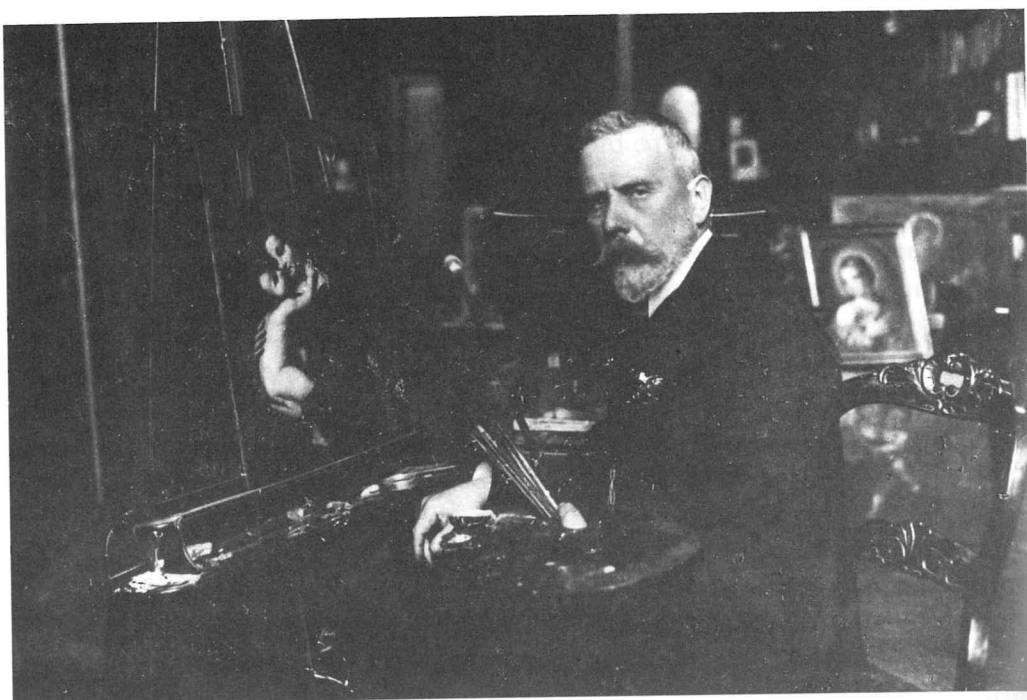


FOTO 3 - Il "pittore" Luigi Covenaghi nel suo studio.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

santi Ambrogio e Carlo Borromeo di Enea Salmeggia, ed otto dipinti raffiguranti diversi santi in cornice dorata oblunga, identificabile con le otto grandi tele raffiguranti Santi provenienti dalla Cappella del Tribunale di Provvisione. Questi dipinti, che sono indicati come *vecchia proprietà municipale* appartenevano al Comune, il quale sicuramente prima ancora di ottenere dai privati cittadini gli oggetti che si era via via trovato fra le braccia, aveva accumulato un proprio patrimonio proveniente forse da chiese soppresse o da antichi edifici di proprietà comunale. Oltre alle opere di proprietà municipale cambiavano ubicazione in quella data anche diciassette dipinti di *compendio del Legato Bolognini* e dieci dipinti del Legato Guasconi, che andavano ad aggiungersi a quelli delle due raccolte già depositati all'Ambrosiana, mentre altri cinque dipinti legati dal Bolognini passarono al Salone il 15 gennaio 1878. La celerità con cui dovevano compiersi le operazioni necessarie all'allestimento del nuovo museo fece sì che *da principio l'ordinamento fu [...] più apparente che sostanziale* ma tale comunque da consentire il 2 giugno 1878 l'inaugurazione Museo Artistico Municipale. L'anno seguente veniva pubblicato a cura di Camillo Boito, Giuseppe Bertini, Carlo Ermes Visconti e Carlo Cagnola, ovvero a cura della Commissione Amministratrice, il Catalogo del Museo, il cui *Cenno Storico* introduttivo di deve a Giuseppe Mongeri⁽²⁵⁾. Più che di un vero e proprio catalogo si trattava in verità di una preziosa guida, la cui compilazione seguiva l'ordine espositivo delle opere e nella quale appare evidente, al di là di comprensibili errori, il tentativo di una sistematicità e di una scientificità propri di una istituzione culturale moderna, che avvertiva obblighi di chiarezza e di informazione verso il pubblico. Per ciascuna opera venivano segnalati l'autore e i dati biografici dello stesso o nel caso di autore ignoto veniva sempre proposta una attribuzione alle diverse scuole pittoriche; seguivano il titolo o una breve indicazione dell'oggetto, le misure, sempre comprensive della cornice, ed infine, la provenienza dell'opera.

Il catalogo, nella sezione dedicata ai dipinti antichi, tipologia che senza dubbio poneva i maggiori problemi attributivi, si rivela denso di novità rispetto a molte delle attribuzioni con le quali le opere erano entrate a far parte della collezione Municipale. Il *San Pietro e San Paolo*, già ritenuti da Mantegna, venivano giustamente ricondotti alla Scuola Tedesca, alla quale veniva riferito anche il *Ritratto di Cicco Simonetta*. Per il *Senatore Veneto* ovvero il *Ritratto di Jacopo Soranzo* veniva mantenuta l'attribuzione a Tiziano, con la puntuale precisazione *s'accosta ai modi di Tintoretto* al quale oggi viene riconosciuta la paternità dell'opera. La *Madonna col Bambino* del Foppa, pervenuta con generico riferimento alla Scuola milanese, veniva attribuita invece alla scuola milanese-stile di Bernardino Zenale. Venivano precisate, nella giusta direzione, anche alcune fra le attribuzioni inizialmente date come certe: nell'*Adorazione dei pastori* del Veronese viene aggiunto il riferimento alla Scuola, così come la famosa opera creduta del Giorgione raffigurante *Venere portata sull'isola di Citera con un delfino* veniva attribuita più genericamente alla

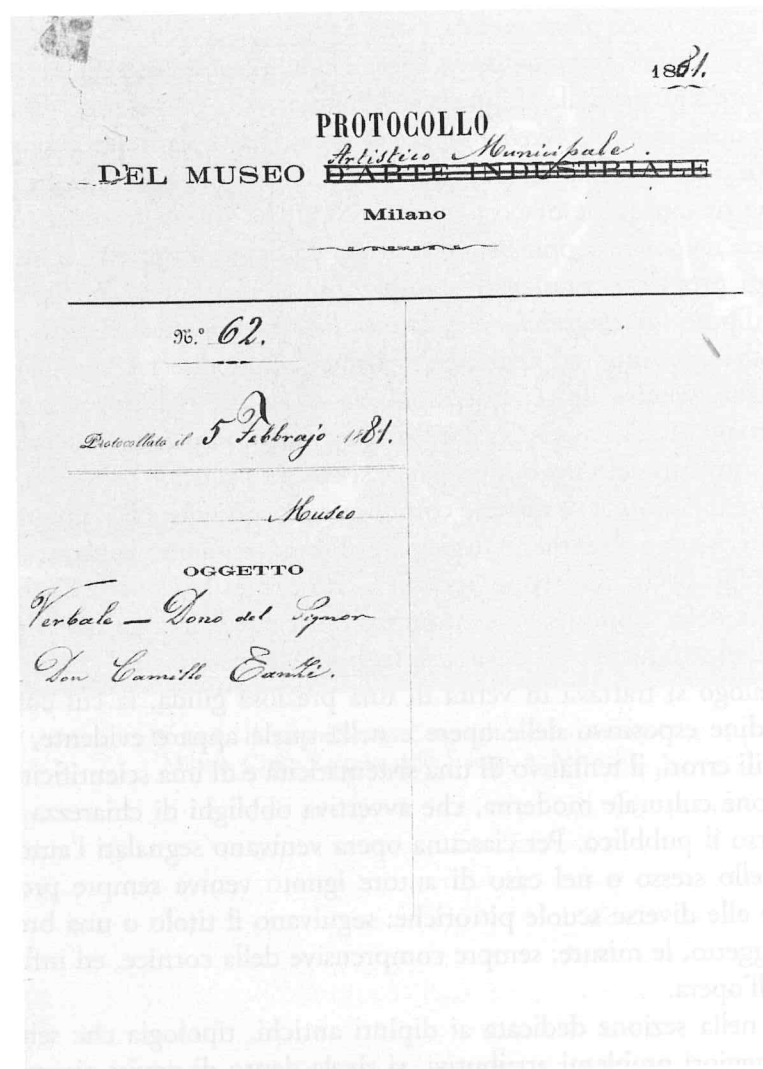


FOTO 4 - Cartelletta del Museo d'Arte Industriale riutilizzata al Museo Artistico Municipale, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, Castello Sforzesco, Milano.

Scuola Veneta, con puntuale riferimento allo stile dello Schiavoni. Per il piccolo *Ritratto di Dante* già attribuito a Giovanni Donato da Montorfano veniva proposta anche una diversa interpretazione del soggetto, indicandolo come *Testa d'uomo maturo coperta da Cappuccio* attribuendolo per la prima volta al Bergognone. Per concludere bisogna ricordare due dei più famosi dipinti della Pinacoteca, il *Poeta laureato* recuperato grazie al mirabile restauro di Luigi Cavenaghi e attribuito ad Antonello da Messina e la *Madonna col Bambino e San Giovannino*, entrata come opera di Cesare da Sesto e proposta nel Catalogo, non senza riserva, come autografo del Correggio⁽²⁶⁾.

Come ampiamente dimostrano gli esempi sopra elencati, il lavoro compiuto dai membri della Commissione Amministratrice del Museo si era di fatto concluso con una revisione sistematica e puntuale delle opere esposte, opera meritoria alla quale siamo debitori, in molti casi ancora oggi.

Per quanto riguarda l'assetto ostensivo, in assenza di testimonianze grafiche e fotografiche, a parte una pianta tratta dal Catalogo dell'Esposizione Storica del 1874, sulla quale possiamo seguire in maniera sommaria il percorso espositivo, non ci resta che affidarci al catalogo del 1878 e alcuni scritti di Mongeri⁽²⁷⁾ e del marchese Visconti⁽²⁸⁾ dai quali possiamo soltanto immaginare come doveva essere il Museo Artistico Municipale. Il patrimonio municipale che era stato scelto per essere esposto, veniva ordinato secondo le tipologie artistiche presenti, senza preservare il riferimento ai nuclei collezionistici originari, scelta che sarà mantenuta anche nell'allestimento del Museo nella Corte Ducale del Castello Sforzesco.

Nella loggia, o atrio del piano superiore, a cui si accedeva per un imponente scalone, il visitatore veniva accolto da ventitrè cartoni di Giuseppe Bossi, Vitale Sala, Carlo Bellosio e di altri artisti milanesi della prima metà dell'Ottocento. Nella I Sala continuavano i cartoni di artisti moderni, affiancati da alcuni disegni attribuiti ad Annibale Carracci, Domenico Tiepolo, alla maniera del Guardi e di Bramante, oltre ad una *Testa di donna* alla sanguina nello stile della scuola di Leonardo. Lungo il perimetro della II Sala, racchiusi entro vetrine, si potevano ammirare bronzi e oggetti d'oreficeria, fra i quali il Calice d'argento del XIV secolo già appartenuto a Stefano Porro. Al centro della sala erano disposti sei leggi a supporto delle collezioni numismatiche pervenute con il Legato Taverna, Sormani e Bolognini e appesi alle pareti si trovavano invece i venti dipinti provenienti dalla *Cappella del Tribunale di Provvisione*⁽²⁹⁾, lo *Stendardo di Sant'Ambrogio* ed alcuni *Paesaggi* attribuiti al Cavalier Tempesta. La III e la IV Sala ospitavano trentasei dipinti di artisti moderni, mentre nella V Sala erano racchiuse entro armadi "quadrangolari, ottagonali o verticali" le *Curiosità*: avori, porcellane, maioliche, vetri soffiati, stoffe e smalti, fra i quali il trittico con *Storie della Passione di Cristo* in smalto limosino. Nella VI Sala si trovava il nucleo originario della futura Pinacoteca Civica: ben duecentotrentasei dipinti antichi esposti in un'unica *galleria che prende lume dall'alto*⁽³⁰⁾. Lungo le pareti si snodava il percor-

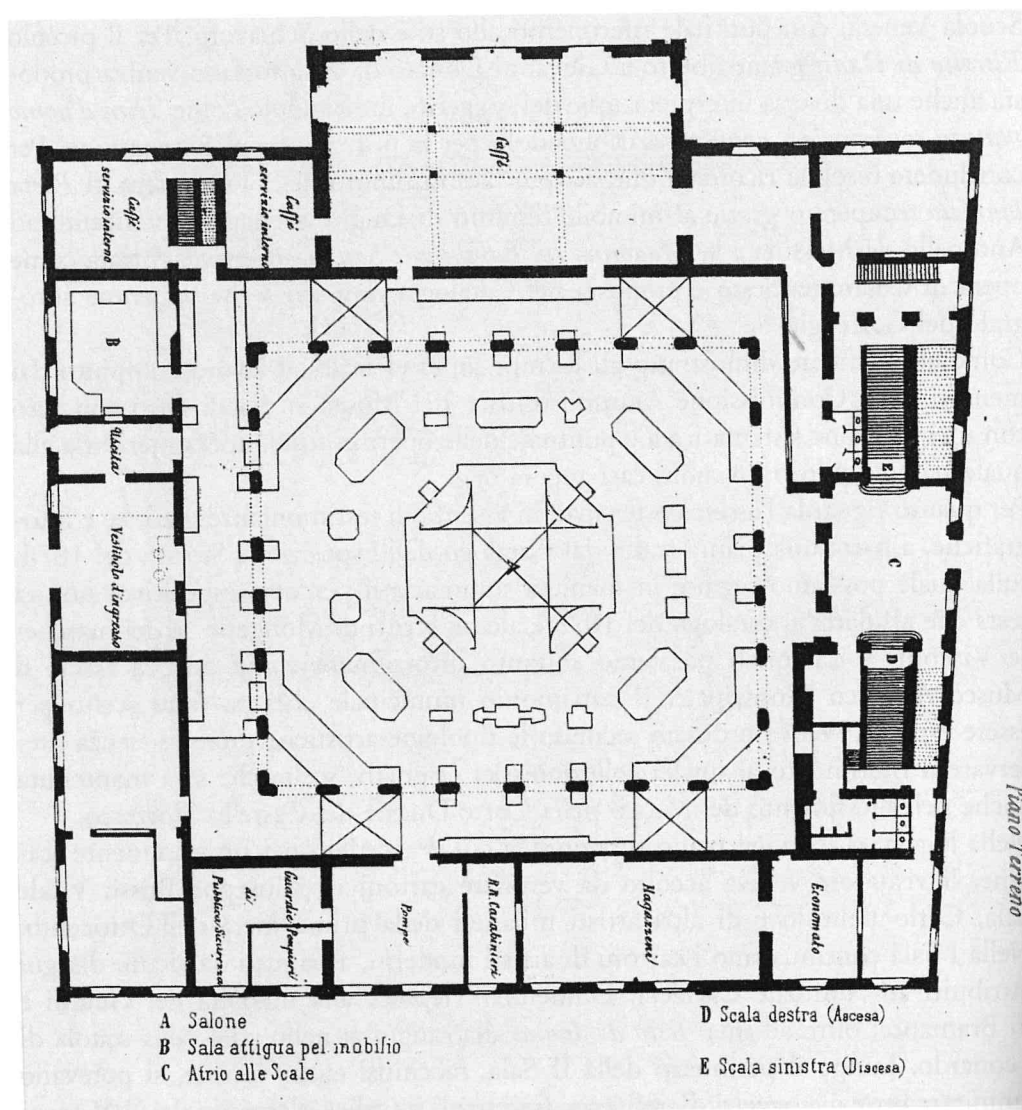


FOTO 5 - Pianta del Salone delle Esposizioni,
da "Catalogo dell'Esposizione storica d'arte industriale", Milano 1874.

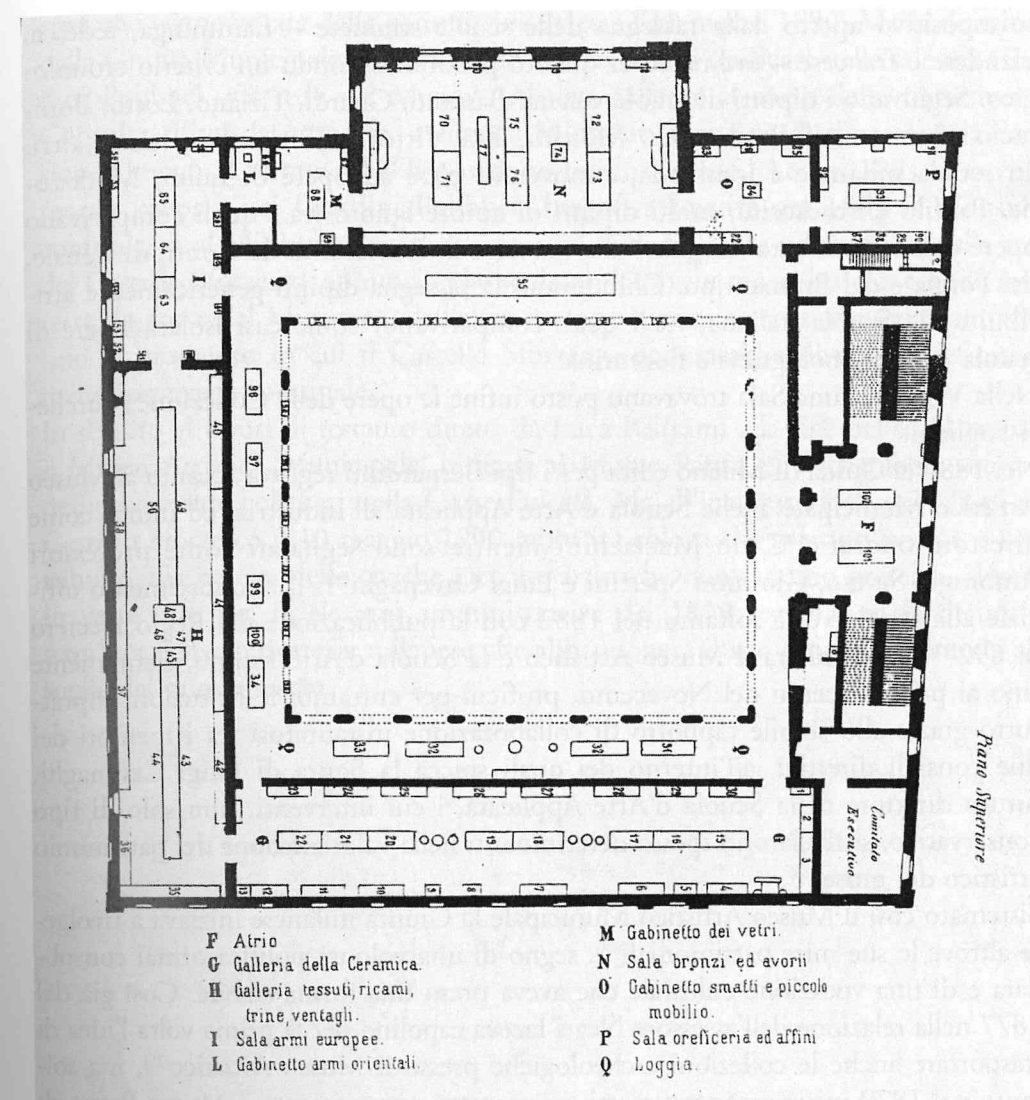


FOTO 6 - Pianta del Salone delle Esposizioni,
da "Catalogo dell'Esposizione storica d'arte industriale", Milano 1874.

so espositivo aperto dalla rassegna delle scuole straniere – fiamminga, tedesca, olandese e francese – ordinate per quanto possibile secondo un criterio cronologico. Seguivano i dipinti di scuola veneta: Bassano, Guardi, Tiziano, Lotto, Bonifacio Veronese, il Pordenone, Moroni, Fra Vittore Ghislandi e molti altri. La scuola milanese e lombarda, annoverava oltre ad opere di Luini, Morazzone, Panfilo e Procaccini, molti dipinti di autore ignoto fra i quali comparivano opere dubitativamente assegnate alla maniera di Bernardino de Conti, di Zenale, del Foppa e del Bramantino. Chiudevano la rassegna dipinti genericamente attribuiti alla Scuola italiana, tra i quali comparivano, come casi isolati, opere di scuola romana, bolognese e fiorentina.

Nella VII ed ultima Sala trovavano posto infine le opere della Collezione Marchesi-Fogliani.

Nel 1880 la Guida di Milano edita per i tipi Bernardoni registra accanto al Museo Artistico Municipale anche Scuola d'Arte Applicata all'Industria, ed indica come direttore onorario Carlo Maciachini mentre sono segnalati come professori Ambrogio Seveso, Giovanni Spertini e Luigi Cavenaghi⁽³¹⁾. Il riconoscimento ufficiale alla scuola verrà soltanto nel 1882 con la pubblicazione del Regio Decreto n. 892⁽³²⁾. I legami tra il Museo Artistico e la Scuola d'Arte furono, sicuramente sino ai primi decenni del Novecento, proficui per entrambi le istituzioni soprattutto grazie allo stabile rapporto di collaborazione instauratosi fra i membri dei due consigli direttivi, all'interno dei quali spicca la figura di Luigi Cavenaghi, futuro direttore della Scuola d'Arte Applicata, i cui interventi, non solo di tipo conservativo, si rivelarono spesso determinanti nella valorizzazione del patrimonio artistico dei musei⁽³³⁾.

Sistemato così il Museo Artistico Municipale la Giunta milanese iniziava a rivolgere altrove le sue mire patrimoniali⁽³⁴⁾, segno di una volontà politica ormai consolidata e di una vocazione culturale che aveva preso una forma stabile. Così già dal 1877 nella relazione dell'assessore Negri faceva capolino per la prima volta l'idea di trasportare anche le collezioni archeologiche presso il Museo Artistico⁽³⁵⁾, ma soltanto nel 1879 inizia a concretizzarsi un progetto per aggregare il Museo Patrio di Archeologia al Museo Artistico Municipale, il cui esito si avrà nel 1903⁽³⁶⁾.

Nel 1879 il Ministero della Pubblica Istruzione, in una lettera dell'11 giugno, sottoponeva alla Consulta del Museo Patrio di Archeologia le condizioni generali che avevano determinato la decisione di stipulare, fra il Ministero e l'Amministrazione municipale, una convenzione per l'aggregazione del Museo Patrio di Archeologia con il Museo Artistico Municipale, e chiedeva alla Consulta di esprimere un parere in merito, prima di definire le trattative. La Consulta, dal canto suo, faceva tempestivamente sapere al Ministero che pur approvando in linea di massima il progetto di aggregazione, si riservava di nominare una commissione per approfondire questioni specifiche. Anche il Ministero nominava una propria commissione con il compito di formulare proposte operative circa l'aggregazione dei due musei,

cosa che venne votata dalla commissione stessa l'11 marzo 1880. Ma la decisione della Giunta Municipale di collocare le due collezioni unificate nelle sale dei Giardini Pubblici, già sede del Museo Artistico, rallentò il corso delle trattative: la Consulta rifiutò la proposta, mentre il Ministero si riservò di rimandare la decisione almeno al termine dell'Esposizione Internazionale, che nel 1881 si sarebbe tenuta proprio nei Giardini Pubblici. Inaspettatamente nel 1881 la Consulta comunicava al Ministero l'eventuale possibilità di collocare i due Musei nella sede del Castello Sforzesco, annuncio che se da un lato veniva accolto con grande interesse da parte del Ministero, dall'altro imponeva una interruzione delle trattative fino al momento in cui il Castello Sforzesco non sarebbe diventato definitivamente proprietà comunale.

In seguito ai lavori di restauro diretti da Luca Beltrami alla fine del secolo scorso il Museo Artistico Municipale, insieme al Museo Patrio di Archeologia vennero definitivamente collocati nella Corte Ducale. Ma all'inaugurazione dei Musei nel Castello Sforzesco il 10 maggio 1900 molti fra coloro che avevano avviato e contribuito alla nascita delle civiche raccolte artistiche non saranno presenti, almeno in veste ufficiale: le elezioni amministrative del 1899 segneranno la definitiva sconfitta della consorceria milanese che abbandonerà il suo progetto culturale alle soglie del nuovo secolo.

- (1) Archivio Civiche Raccolte d'Arte (ACRA), I, 2,2.
- (2) Nel 1865 il patrimonio artistico del Comune di Milano comprendeva la Raccolta Marchesi-Fogliani, composta da "modelli delle opere di quello scultore (Pompeo Marchesi), molti cartoni, disegni ed incisioni d'altri artisti da lui stesso raccolti" donata nel 1861 al Comune dall'avvocato Salvatore Fogliani, esecutore testamentario del Marchesi. La Raccolta Guasconi, – "consistente in quadri antichi, in oggetti di antichità e in incisioni" legata nel 1863 al Comune da Antonio Guasconi, un ufficiale dello Stato, segretario di Prefettura. La raccolta comprendeva 221 oggetti di antichità e 163 dipinti, dei quali soltanto una cinquantina, dopo una selezione estremamente rigorosa e lungimirante, vennero accettati dal Comune. (Cfr. M. T. FIORIO, *Introduzione*, in Museo d'Arte Antica. Castello Sforzesco. La Pinacoteca, Milano 1997, Tomo I, p. 19-20). Materiale archeologico e scultoreo acquisito in varie epoche e già in deposito presso il Palazzo di Brera.
- (3) Si tenga presente che nel 1877 la Giunta stanziava per l'avviamento del Museo Artistico Municipale presso il Salone dei Giardini Pubblici 10.000 lire.
- (4) Atti del Municipio di Milano, (AMM), 1865, I, XCV.
- (5) La relazione dattiloscritta e la minuta si trovano in ACRA, I, 2,5.
- (6) Gaetano Besia (1791-1871), professore presso la scuola di Architettura dell'Accademia di Belle Arti di Brera, fu anche per quarant'anni membro della Commissione Ornato del Comune di Milano.
- (7) Cfr. R. LA GUARDIA, *L'Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano*, Milano, 1989 e *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco, Documenti sulla formazione delle Civiche Raccolte Archeologiche e Artistiche di Milano*, Milano, 1995.
- (8) Il Museo Cavaleri comprendeva oltre dodicimila volumi, 1500 "piombi" raffiguranti scene militari, oggetti di arte cinese e una ricca collezione di quadri "di cui la maggior parte antichissimi, su tavole di legno a fondo oro [...] dalla scuola greco-bizantina ai primi nostri maestri e da questi a Michelangelo, a Leonardo a Gaudenzio Ferrari, a Luini." fr. *Il Museo Cavaleri. Pubblicazioni della Gazzetta di Milano*, Milano 1870.
- (9) La Commissione civica per il Museo Storico, Artistico, Archivio Storico e Biblioteca Municipale era stata istituita già dai primi mesi del 1870 ed era composta da Francesco Sebgondi, Emilio Belgiojoso, Bernardino Biondelli, Giulio Borghi, Michele Caffi, Felice Calvi, Pompeo Castelli, Antonio Ceriani, Giuseppe Mongeri, Luigi Osio, Porro Lambertenghi, Francesco Aman e Gentile Pagani.
- (10) Sulla vicenda si vedano i tre volumi *Il Museo Cavaleri e il Comune di Milano*, Milano 1877.
- (11) Il Tabernacolo (inv. 342) venne venduto a Parigi nel 1900 e passò in seguito sul mercato antiquario tedesco e fiorentino per passare definitivamente nelle Civiche Raccolte d'Arte. cfr. STEFANO ZUFFI, scheda 72 in *Museo d'Arte, op.cit.*, p. 138-140. Sulla vendita all'asta parigina cfr. *Tableaux Anciens provenant de la Collection Cernuschi*, Catalogo della mostra, Parigi 1900 in "La Perseveranza" 18 novembre 1900.
- (12) L'associazione era stata formata da alcuni privati ed era presieduta da Antonio Beretta, il sindaco di Milano che tanto si era adoperato per il patrimonio artistico municipale. Si veda in particolare E. BAIRATI, *Il Museo d'Arte industriale: il Museo della città in Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, a cura di C. MOZZARELLI e R. PAVONI, Milano 1991.
- (13) cfr. *Programma per la fondazione del Museo d'Arte Industriale* a cura dell'Associazione industriale italiana, Milano 1873 e *Esposizione storica d'Arte Industriale in Milano*. Catalogo generale a cura del Comitato esecutivo, Milano 1874.
- (14) cfr. *Catalogo del Museo Artistico Municipale di Milano*. Pubblicato a cura della Commissione Amministratrice, con Cenzo Storico di GIUSEPPE MONGERI, Milano, 1879.

- (15) *Catalogo delle fotografie pubblicate dal Museo d'arte Industriale di Milano. N.I. Riproduzioni di oggetti esposti alla Mostra d'Arte Industriale 1874*, Milano 1875.
- (16) *Museo Artistico Municipale. Elenco dei doni*. ACRA, III, 1.
- (17) "La collezione De Cristoforis, pervenuta nell'anno scorso per testamento del nob. Malachia dott. De Cristoforis è la più importante fra tutte le raccolte municipali. Consta di 37 quadri antichi, di 48 piccole statue e gruppi di bronzo di grandissimo pregio, di vetri dipinti e di moltissimi e svariati oggetti di mobilio e di ornamentazione", AMM, 1876-77, I, 197, 147. Il nobile Malachia de Cristoforis, consigliere comunale, deputato (1895) e senatore (1905), gran capo della Massoneria indipendente, aveva radunato una prestigiosa raccolta di dipinti, con una predilezione per la pittura veneta, che assicurò al Museo il *Ritratto di Giovinetto* del Lotto e il *Ritratto di Poeta*, al tempo attribuito ad Antonello da Messina, oggi a Giovanni Bellini.
- (18) AMM, 1876-1877, I, 196, n. 147.
- (19) Le raccolte indicate dall'Assessore Negri sono sette: la raccolta Bolognini, la raccolta Guasconi, la raccolta Marchesi-Fogliani, il medagliere Sormani, il medagliere Taverna, "le collezioni di oggetti archeologici provenienti o da donazioni, o da scavi praticati nella città e depositati nel Museo Archeologico di Brera", la Collezione De Cristoforis.
- (20) AMM, 1876-1877, I, 196, n. 147. Circa il grande senso civico dimostrato dai Conservatori dell'Ambrosiana nutro qualche sospetto anche perché non ho trovato né presso l'Archivio delle Civiche Raccolte d'arte né presso l'Archivio dei Conservatori dell'Ambrosiana un documento ufficiale che formalizzasse il deposito, così come veniva accennato nella relazione dattiloscritta del 1865 sarà necessario una formale consegna ed accettazione sancita da un atto notarile. E forse proprio in mancanza di tale documento la Giunta aveva fatto pressioni per ottenere la restituzione del materiale artistico di sua proprietà. Inoltre non si capisce perché un simile slancio non comprendesse anche il Medagliere Castiglioni che sebbene conservato all'Ambrosiana era pur sempre del Comune. Biblioteca Ambrosiana, Archivio Conservatori, scatola 19a 1 (134).
- (21) I Il Municipio istituisce in una sede da destinarsi un Museo d'arte e d'arte industriale, allo scopo di conservare e di esporre a pubblica mostra gli oggetti artistici di sua proprietà e quelli che gli perverranno in avvenire.
II A questo Museo è annessa una scuola di disegno, destinata specialmente all'istruzione di giovani operai, i quali vi si addestreranno ad applicare alle industrie le regole d'arte e i suoi diversi stili.
III L'attuale Società del Museo d'arte industriale si scioglie, e cede alla nuova istituzione municipale i suoi capitali, le sue raccolte e quanto costituisce l'intero suo patrimonio.
IV Il Municipio coi frutti dei capitali ceduti dalla Società del Museo, coi proventi delle tasse d'ingresso e coi fondi che verranno stabiliti dal Consiglio comunale sui bilanci annuali, provvederà alla conservazione del Museo, all'incremento delle sue collezioni ed alla scuola di disegno.
V Il Museo sarà amministrato da una commissione composta di quattro membri, oltre il Sindaco che la presiede. Due membri saranno nominati dal Municipio e due dall'Assemblea degli attuali sottoscrittori del Museo industriale. Diventando vacanti questi due posti durante il primo decennio della istituzione del Museo municipale, la Giunta provvederà alle nuove elezioni scegliendo i successori nel novero degli attuali sottoscrittori del cessante Museo industriale. Scorso il primo decennio, l'intero Consiglio d'amministrazione sarà di nomina municipale.
VI Agli attuali sottoscrittori del Museo sarà concesso il libero ingresso nel Museo municipale, senza pagamento di tassa, nelle ore in cui sarà aperto al pubblico.
AMM, 19 aprile 1877, I, n. 147, 196-304.
- (22) La Scuola superiore d'Arte Applicata all'Industria venne trasportata nella sede del Castello Sforzesco unitamente ai Musei ed ha tutt'ora sede presso il Castello. Si veda *Statuto programma e regolamento della Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria*, Milano 1906.

- (23) Sul dibattito che già dalla metà del XX secolo si era aperto circa i metodi d'insegnamento del disegno nelle arti decorative l'Accademia di Brera aveva rivendicato una scelta autonoma affermando, per bocca del suo segretario Giuseppe Mongeri, l'estraneità della didattica accademica al disegno industriale inteso come *esercizi grafici che mirano direttamente all'applicazione tecnica delle arti industriali e fabbrili*. A questo proposito si veda G. RICCI, *La formazione degli architetti e degli ingegneri e la scuola di Ornato di Brera*, in *Milano fin de siècle...*, op.cit., p. 201-211.
- (24) L'interesse di Boito verso la Scuola d'Arte Applicata all'industria è attestato anche dal fatto che succedendo a Giuseppe Bertini nella direzione del Museo Poldi Pezzoli inserì nel nuovo statuto del museo una clausola che destinava i proventi della tassa d'ingresso dei giorni festivi alla Scuola d'Arte Applicata all'Industria a beneficio degli studenti poveri. (cfr. AMM, Seduta straordinaria del Consiglio Comunale 20 dicembre 1900).
- (25) *Catalogo del Museo Artistico Municipale di Milano*. Pubblicato a cura della Commissione Amministratrice, con *Cenno Storico* di GIUSEPPE MONGERI, Milano, 1879.
- (26) Per le opere citate si vedano: La Pinacoteca del Castello Sforzesco, M.T. FIORIO, M. GARBERI, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano 1987; Museo d'Arte Antica..., op.cit, tomo I, II.
- (27) G. MONGERI, *Cenni storici* in *Catalogo...* op.cit.; G. MONGERI, *Il nuovo Museo artistico municipale*, in "A.S.L.", 1879.
- (28) C.E. VISCONTI, *Museo Artistico Municipale*, in *Gli Istituti...*, 1880, 713-721.
- (29) Le tele esposte erano diciannove poiché mancava, tra le opere oggi riconosciute come provenienti dalla Cappella di Provvisione, il dipinto di Giovanni Ambrogio Figino raffigurante *Sant'Ambrogio che scaccia gli Ariani*, (inv. 207) già di proprietà del Comune ma dato "ad uso precario nel 1804 agli Oblati di Rho che lo posero nel Santuario della B. Vergine" cfr. Archivio Storico del Comune di Milano, Fondo Finanze, cart. 269.
- (30) La collocazione nel Salone dei Giardini Pubblici si rivelò per le opere antiche di pittura particolarmente felice, in sintonia con le abitudini espositive dei grandi musei europei ed in anticipo, almeno di un ventennio, rispetto all'altra grande galleria milanese – la Pinacoteca di Brera – che vedrà l'apertura di lucernari sul soffitto soltanto dopo il 1898 con l'arrivo di Corrado Ricci alla direzione.
- (31) Luigi Cavenaghi si adoperò per le Civiche Raccolte d'Arte in modo particolare in qualità di restauratore. Aveva bottega in via Pontaccio, a pochi passi dall'Accademia di Brera e dall'abitazione milanese di Frizzoni. Partecipò attivamente al riordino dei Musei, venne nominato membro del Consiglio direttivo dei Musei nel 1903; a lui si deve il fatto di aver "resuscitato" uno dei maggiori capolavori della Pinacoteca *Il Poeta laureato* (inv. 249) oggi attribuito a Bellini, allora ad Antonello da Messina. Il dipinto, destinato infatti al magazzino, venne in extremis salvato dal Cavenaghi che portatolo nel suo studio eliminò le ridipinture che impedivano di riconoscere a prima vista lo splendore del dipinto. Sulla sua attività si veda: G. FRIZZONI, *Luigi Cavenaghi*, in "Il Marzocco", XXIII, n. 16, 1918, 2-3; ID., *Luigi Cavenaghi*, in "Emporium", XLVII, n. 281, 1918, 257-262; G. FRIZZONI – C. RICCI, *Le Gallerie di Milano con XXXIV tavole a colori*, sl. sd.
- (32) R.D. n. 892 Istituzione in Milano di una scuola superiore applicata all'industria in "Gazzetta Ufficiale" 9 agosto 1882, vol XXXI, parte II, p. 1137 cfr. *Statuto programma e regolamento della Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria annessa al Museo Artistico Municipale di Milano*, Milano 1906.
- (33) Per il ruolo istituzionale di Direttore della Scuola d'Arte applicata all'Industria Cavenaghi continuerà ad operare in favore del Museo Artistico anche dopo la nuova collocazione in Castello, rappresentando spesso per i nuovi membri del Consiglio Direttivo dei Musei ed in particolare per il primo direttore delle Raccolte Civiche, Carlo Vicenzi, una sorta di memoria storica del Museo, come attestano numerosi documenti conservati presso l'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte. Un caso esemplare quello in cui Toesca, in procinto di pubblicare il suo volume sulla

pittura lombarda chiese a Vicenzi una fotografia relativa all'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni e Pietro Martire*, (inv. 466) verso il quale il giovane studioso sembrava nutrire particolare interesse. Vicenzi, forse incuriosito da tanto interesse per un'opera che non era nemmeno esposta in Museo, chiese un parere illuminante a Cavenaghi.

- (34) Nel 1879, pochi giorni dopo la morte di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, nella seduta del Consiglio Comunale il marchese Visconti Venosta, riferendo il fatto che esponenti della Giunta avevano preso parte alla compilazione degli inventari del patrimonio di Poldi Pezzoli, informa il sindaco che è anche stata istituita una commissione allo scopo di studiare come il Comune potrebbe legalmente intervenire nella gestione della fondazione istituita da Poldi Pezzoli. (AMM, Seduta del Consiglio comunale, 13 maggio 1879).
- (35) A fianco delle collezioni pervenute al Comune l'assessore negri citava anche la raccolta di oggetti archeologici del Museo di Brera, nucleo originario dell'attuale Raccolta d'Arte Antica del Castello Sforzesco, per i quali veniva detto "sebbene per un lato il Municipio sarebbe indotto a recuperare quegli oggetti per trasportarli altrove, ora che all'antica Consulta presieduta dal Sindaco è sostituita una commissione affatto diversa e di carattere provinciale, pure ci deve persuadere ad andare a rilento, prima di prendere una decisione, il pensiero che gli oggetti archeologici quando non hanno pregi artistici speciali acquistano il loro valore dal fatto di trovarsi disposti e coordinati con altri oggetti di analoga natura, e pertanto lo scindere ed il disordinare quell'incipiente Museo sarebbe un partito decisamente rincrescevole". AMM, 1876-1877, I, 196, n. 147.
- (36) ArCoMPA (Archivio Consulta Museo Patrio di Archeologia), serie VI, 2656 – 2667. In particolare 2667/1-4 che contiene allegati ad una lettera del Carotti del 1897 ed anche una *Relazione sommaria sulle trattative corse dal 1879 al 1881 per l'aggregazione del Museo Archeologico di Brera al Museo Artistico Municipale* e una *Storia delle trattative per l'aggregazione del Museo Archeologico di Brera al Museo Artistico Municipale*.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

Pic

Il periodo
aveva un
L'Europa
Il progresso
annunciato
e c'era
il più
il periodo fu
per un uso
non deciso
che al ingombro
Un esempio
di gestione e
E all'interno
"una guerra" che
so per la Raccolta
con Amsterdam 10
Che cosa è
per la Raccolta di
Il motivo per il quale
solo di una non di
per un uso
accanto ai militari
Il primo è
continuare
durante la campagna
L'opera è
della storia e
di un
parte dell'antica

DAVID SOLEMNE, UN MILITARE “URBANISTA”

Piersergio Allevi

Il periodo compreso tra la metà del XVI sec. ed i primi cinquantanni del successivo fu momento di grande trasformazione nel modo di intendere l'arte militare in Europa.

Il progressivo formarsi dei grandi stati nazionali che potevano mettere in campo numerosi reggimenti, formati da masse di fanti, nonché il continuo miglioramento e capacità d'uso delle armi da fuoco, richiedevano un approccio all'arte bellica il più razionale possibile.

Il periodo fu perciò fertile di dibattiti e di trattati a riguardo, basati soprattutto sul corretto uso della fanteria ed ad un nuovo motivo d'essere per la cavalleria, dopo il suo declino dovuto all'avvento delle armi da fuoco, che rendevano vulnerabile, inutile ed ingombrante il cavaliere in armatura di antica tradizione Quattrocentesca. Un esercito organizzato più razionalmente non poteva non richiedere una adeguata gestione e supporto logistico, lasciata sino allora fin troppo all'improvvisazione. È all'interno di questo dibattito tecnico “culturale” tra fautori “dell'antica” e “nuova guerra” che si inserisce un interessantissimo e assai raro volume conservato presso la Raccolta Bertarelli⁽¹⁾: David Solemne, *Le Mareschal des Logis*, Jean Jansson, Amsterdam 1653⁽¹⁾.

Queste brevi righe sono scritte a seguito di una specifica tesi da poco discussa presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano⁽²⁾.

Il motivo per il quale un manuale di “arte militare” possa essere stato frutto di analisi di una tesi di storia dell'architettura si spiega facilmente se si considera il soggetto del trattato, ovvero la progettazione, l'organizzazione e la realizzazione di accampamenti militari.

Il trattato risulta infatti una sorta di manuale di urbanistica per vere e proprie città effimere, in continuo movimento sul territorio a seguito degli spostamenti dell'esercito durante la campagna militare.

L'aspetto interessante dal punto di vista architettonico urbanistico sta proprio nello studio e proposta, non ipotetica ma personalmente sperimentata dal Solemne⁽³⁾, di un ordinamento modulare ed una organizzazione spaziale che prendendo spunto dall'antica castrametazione romana, la supera.

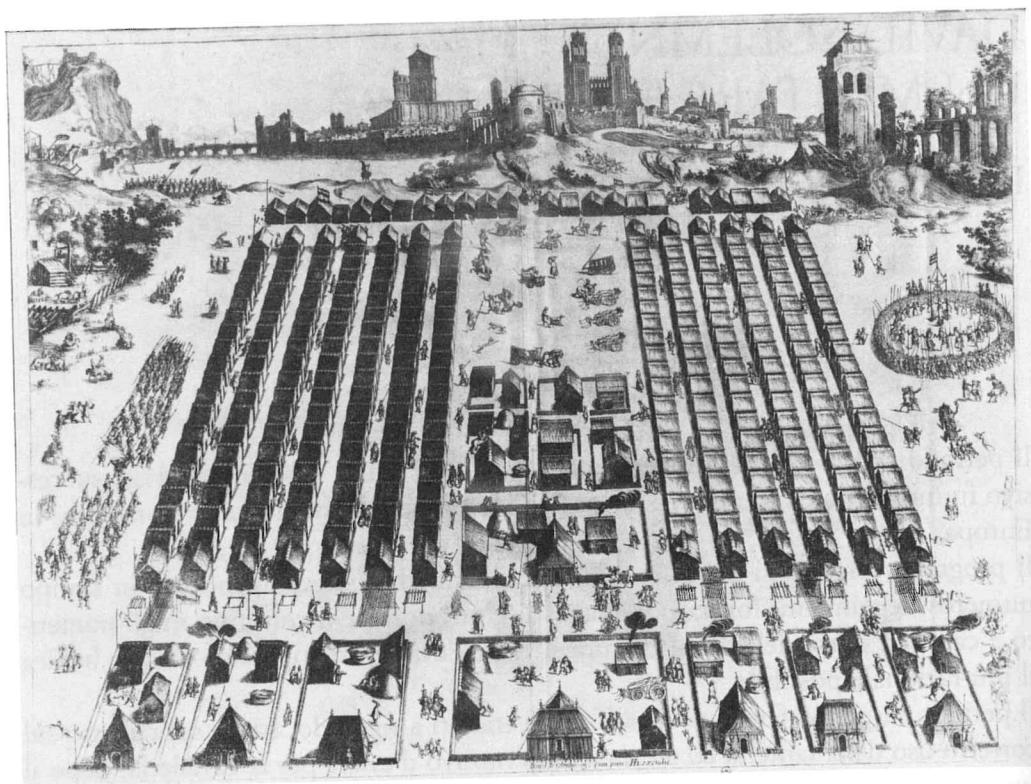


FOTO 1 - Acquartieramento di un reggimento di fanteria composto da compagnie di Moschettieri e Picchieri.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

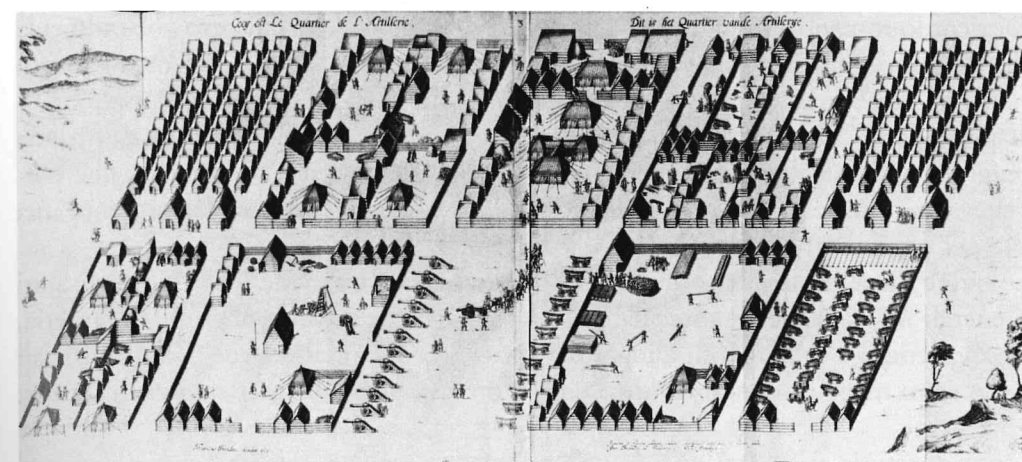


FOTO 2 - Acquartieramento delle artiglierie.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

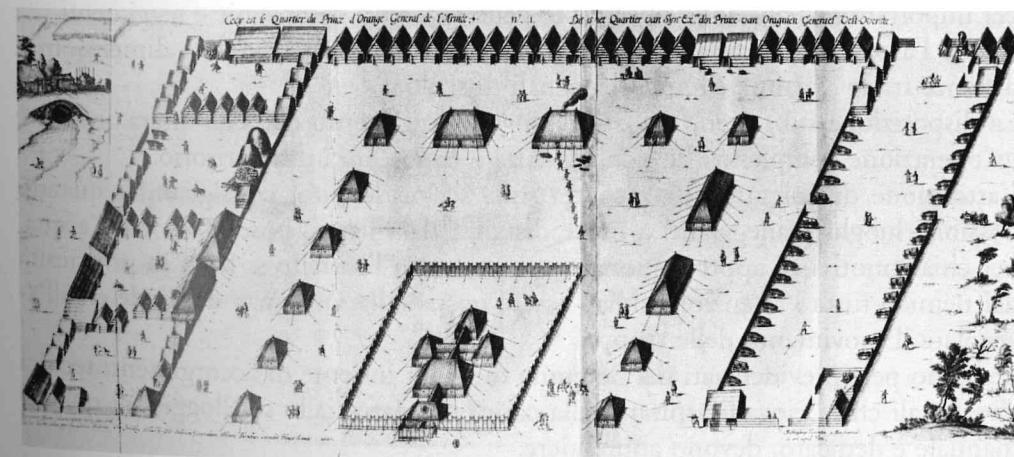


FOTO 3 - Acquartieramento del Principe D'Orange, generale in capo dell'armata.
Al centro il corteo dei servitori con i piatti di portata esce dalla "tenda cucina".
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Di ricordo romano è sicuramente l'impianto ortogonale, che qui però abbandona la disposizione a due assi generatori, cardo e decumano, per legarsi ad un'organizzazione figlia, chiaramente espressa⁽⁴⁾, dei principi proposti da Maurizio di Nassau⁽⁵⁾. Il principe d'Orange aveva ideato infatti, un sistema di alloggiare in campagna reggimenti di cavalleria e fanteria in quartieri di 300 piedi di larghezza, che prevedeva la riproposta di file parallele di capanne per i soldati, ed esattamente una fila per ogni compagnia costituente il reggimento.

Solemne parte da questo impianto e lo perfeziona, suddivide l'armata degli Stati Generali in 7 quartieri, tanti quante sono le parti che la compongono: la fanteria, la cavalleria, l'artiglieria, gli alloggi del generale comandante, quelli degli ufficiali dello stato maggiore, i mercanti ed i vivandieri, nonché il quartiere per i carriaggi ed i traini.

Ogni quartiere si basava su una propria maglia regolare ed era generato su una misura base di 300 piedi di larghezza, identica per tutti gli insediamenti.

All'interno di ogni quartiere veniva ripetuto un modulo "unità abitativa" diverso per ogni specialità dell'esercito ed adeguato alle differenti esigenze: per la fanteria capanne con rastrelliere per moschetti e picche, per la cavalleria capanne prospicienti le poste per i cavalli, disposte in modo da venire a formare una organizzazione di percorsi basata su un'alternanza di vie principali e secondarie. Ciò permetteva una più razionale movimentazione delle truppe, una disposizione dei capanni sempre uguale ogni volta che veniva innalzato l'accampamento, e consentiva al soldato di ritrovare il proprio alloggiamento con immediatezza ogni volta allo stesso posto.

La disposizione degli alloggi seguiva un ferreo ordinamento gerarchico che prevedeva l'insediamento del capanno del comandante della compagnia, di dimensioni maggiori, alla testa della fila degli alloggiamenti della propria truppa.

Ordinamento gerarchico seguito anche nel disporre sul terreno la giusta successione, per importanza ed anzianità di servizio, delle differenti compagnie e reggimenti.

Anche l'aspetto igienico non viene tralasciato consigliando idonee dimensioni e distanze tra le capanne ed appositi canali di scolo.

La disposizione sul terreno sia di un singolo reggimento che dell'intera armata è un'operazione complessa che richiede cura e conoscenza del territorio.

L'attenzione di Solemne si concentra sulla scelta del sito, consigliando, quando possibile luoghi pianeggianti a breve distanza da villaggi, boschi e corsi d'acqua, per chiari motivi di approvvigionamento; nel caso l'esercito si trovi in prossimità del nemico tutta l'attenzione dovrà essere posta sulla vicinanza di strade e sull'agevolare il movimento delle truppe.

Vengono perciò evidenziati dal Solemne tutto un insieme di accorgimenti tecnici e razionali che i giovani aspiranti alla carica di Maresciallo d'Alloggio, ai quali il manuale è dedicato, devono apprendere.

Essi devono anche saper tracciare e disporre sul terreno, qualunque esso sia, i diversi quartieri, ed a tale scopo vengono proposti una serie di strumenti ed attrezzi, alcuni personalmente "inventati"⁽⁶⁾ dal Solemne.

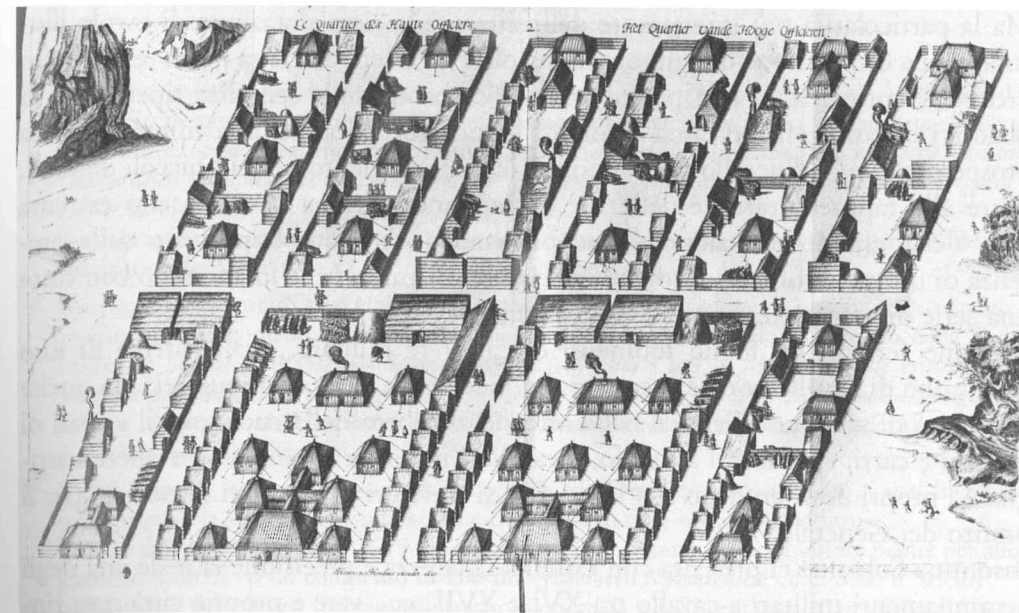


FOTO 4 - Acquartieramento degli ufficiali dello Stato Maggiore dell'esercito.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Ma la particolarità più interessante del trattato è la ricca dotazione di tavole illustrative. La disposizione di ogni quartiere, oltre ad essere descritta in un testo molto preciso, è corredata da una pianta schematica basata sulla semplice ripetizione di quadrati e rettangoli e da una tavola di grande formato con una minuziosissima prospettiva a volo d'uccello che descrive l'acquartieramento nei più piccoli dettagli. Oltre alla rappresentazione delle file di capanne, ognuna descritta con estrema cura e con grande attenzione allo scopo tecnico, l'insieme è ravvivato dalla presenza di un gran numero di soldati, di civili e di animali che lo animano con tutta una serie di scenette estremamente realistiche.

Vengono fermati sul foglio momenti di carattere militare, quali l'arrivo di uno squadrone di cavalleria o le manovre dei picchieri e degli archibugieri, ma anche situazioni di vita quotidiana, il ballo attorno all'albero della cuccagna, il via vai di uomini e carri, spadaccini a duello, vivandieri intenti a cucinare o cavalieri a strigliare i propri destrieri, fino alla lunga fila di servitori con i piatti di portata per il pranzo dei Generali.

Insomma Solemne ci presenta con estrema chiarezza e precisione la reale vita degli accampamenti militari a cavallo tra XVI e XVII sec., vere e proprie città non rinchiusa da mura o palizzate come i *castrum* romani, ma aperte verso la comunità urbana che in alcuni casi troverà dall'arrivo degli accampamenti occasione per nuovi commerci e guadagni, ma che più spesso non potrà che essere vittima di queste ingombranti presenze, nonostante lo stesso Solemne, conscio del problema cerchi, di stabilire delle regole per il rispetto delle comunità, e per la confisca di edifici e stanze per l'alloggiamento degli ufficiali e della truppa.

Ciò che stupisce all'interno di questo manuale è la maggior attenzione per i problemi urbanistici architettonici, logistici, di disposizione e movimentazione delle truppe che non per quelli prettamente militari.

Sembra quasi che la preoccupazione di Solemne sia esclusivamente quella di disporre compagnie e reggimenti per facilitare il riordino dell'armata e riprendere la marcia, tralasciando la difesa del campo, affidata a qualche sentinella sparsa, quasi l'esercito si muovesse e soggiornasse in territori estremamente sicuri.

Si può notare che mancano trinceramenti e palizzate e sebbene si tratti di accampamenti di brevissima durata, una notte o poco più, dove tale lavoro di difesa avrebbe richiesto troppo tempo, la cosa lascia perplessi.

Non viene per nulla analizzato come comportarsi nel caso di improvvisi attacchi nemici, se non accennare brevemente che questi potrebbero avvenire, consigliando, in caso di vicinanza del nemico, di disporre il campo vicino a strade per facilitare la movimentazione delle truppe.

Anche la disposizione degli accampamenti durante un assedio, operazione militare abbastanza frequente nel periodo, viene completamente tralasciata; insomma sembra di trovarsi di fronte, come è giustamente espresso dal titolo della tesi, ad "una città in marcia" più che ad un esercito in azione e ad un Solemne che scrive come se la guerra fosse, ed invece non lo era, lontana.

NOTE

(1) DAVID SOLEMNE, *Le Mareschal des Logis*, Jean Jansson, Amsterdam 1653. (col.: VOL BB 303). Questa in Bertarelli è la seconda edizione dell'opera di Solemne, la prima fu stampata all'Aja nel 1632 e due copie sono ora rispettivamente alla *Koninklijke Bibliotheek* ed al *Sectie Militaire Geschiedenis / Koninklijke Landmacht* di Den Haag; le tavole incise all'acquaforte sono opera di Henricus Hondius.

Si conoscono attualmente altre due copie della seconda edizione, conservate a Parigi (Bibliothèque Nationale; V-2356) e a Londra (British Library; 714 L 1).

(2) Quanto è qui riportato non è altro che una semplice presentazione di un più ampio lavoro di analisi, su un argomento mai scientificamente preso in considerazione, e frutto della Tesi di Laurea di SUSANNA BIANCHI - SONIA CAPPELLINI, *Una Città in Marcia - Note critiche su un manuale per Marescialli d'Alloggio del XVII secolo: DAVID SOLEMNE, Le Mareschal des Logis, Jean Jansson, Amsterdam 1653*, relatore prof. G. Colmuto Zanella, correlatore arch. P. Allevi, Facoltà di Architettura di Milano, A.A. 1996-97.

(3) David Solemne è autore fino ad ora poco noto ed altrettanto poco studiato, i dati inerenti la sua persona e la sua carriera sono scarsi e frammentari ed a volte contraddittori.

Le prime notizie risalgono al 1615, quando riceve l'autorizzazione a pubblicare piante per alloggiamenti militari ed un compenso di 200 lire (*Algemeen Rijksarchief*, coll.: S.G. n° 4930).

Nella dedica del volume dichiara egli stesso di essere da più di vent'anni Maresciallo d'Alloggio del reggimento dei conte Ernesto di Nassau, luogotenente generale dell'esercito di Federico Enrico principe d'Orange.

Le ultime notizie su Solemne sono le due nomine datate 19 agosto 1630 e 29 maggio del 1636, corrispondono la prima a quella di comandante del reggimento del duca Ernesto Casimiro la seconda al grado di *Schepen*.

(4) "Et pour en dire vray la source de ceste Invention est originellement issue des premiers motifs de ce grand Et fameux Heraut mo deffunct Seigneur MAURICE PRINCE D'ORANGE, de tres - haute et tres - illustre memoire, auquel aupres Dieu je doys le plus de loanges Et graces car hors de son escole est elle sortie..."

(5) Maurizio Conte di Nassau e Principe d'Orange (1567-1625) istituì nel 1616 a Siegen una delle più importanti accademie militari dell'epoca, proponendo nuovi metodi di utilizzo della fanteria ed in particolare delle formazioni di moschettieri, nonché più aggiornate tattiche per le masse di picchieri, moschettieri, e cavalieri ormai anch'essi dotati di armi da fuoco.

(6) L'11 marzo 1622 riceve 100 pounds per l'invenzione di un sistema chiamato *Kiespit* da impiegare per tracciare sul terreno i solchi che delimitavano le aree dei quartieri. Tutti i documenti riguardanti l'attività di Solemne provengono dall'*Algemeen Rijksarchief* di Den Haag.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

I RITRATTI INCISI DA GIOVANNI E FRANCESCO CATTINI CONSERVATI PRESSO LA RACCOLTA DELLE STAMPE A. BERTARELLI

Silvia Bianchi

Scopo di questo articolo è arrecare nuovi elementi di conoscenza sull'opera incisa di Giovanni Cattini, ancor oggi non sufficientemente studiata e approfondita, e aprire nel contempo uno spiraglio sulla produzione ancor meno nota di Francesco Cattini, fratello di Giovanni. L'indagine, rivolta in prima battuta all'analisi dei venti ritratti di questi due intagliatori conservati presso la Raccolta Bertarelli, si è poi ampliata a considerare anche alcuni ritratti di autori diversi, facenti anch'essi parte della stessa Raccolta, che con i primi mostrano evidenti affinità o si trovano ad essere per altri motivi in stretta relazione.

Giovanni Cattini

Giovanni Cattini fa parte di quel nutrito gruppo di incisori di riproduzione che nel XVIII secolo a Venezia fornivano sia stampe sciolte, sia illustrazioni per libri tratte da dipinti e disegni di noti pittori coevi.

Le notizie che lo riguardano sono state fino ad oggi molto scarse e pochissimo documentate. Basan e Heineken si limitano a citarlo come "incisore moderno"⁽¹⁾, Huber lo dice nato a Venezia nel 1730⁽²⁾, mentre Gori Gandellini-De Angelis e Moschini ritengono sia piuttosto da anticipare tale data⁽³⁾, che successivamente Ticozzi, Nagler, Le Blanc, Kristeller e Calabi pongono intorno al 1725⁽⁴⁾. In epoca più recente la nascita di Giovanni è stata ulteriormente anticipata verso il 1715 da Pallucchini, seguito da Borroni, Succi, Dorigato, Priever⁽⁵⁾. Quest'ultima datazione risulta senz'altro più verosimile tenendo conto del fatto che le sue incisioni datate vanno dal 1730 al 1769 e che il nome del Cattini, residente a S. Giacomo dall'Orio, è ricordato nell'elenco degli intagliatori che esercitavano la loro professione a Venezia verso il 1738⁽⁶⁾. Incerta è anche la data di morte, che gli studiosi citati collocano tra il 1800 e il 1804.

È di recentissima pubblicazione invece uno studio di V. Gosen che, in base ad un'indagine compiuta sulle numerose lettere scritte da Giovanni Cattini al famo-

so editore bassanese Giambattista Remondini tra il 1748 e il 1756, fornisce dati e notizie inediti sulla vita familiare e professionale di questo incisore⁽⁷⁾. Nei repertori e negli studi che lo riguardano, Giovanni Cattini viene ricordato come incisore di riproduzione molto attivo anche nel campo dell'illustrazione libraria, formatosi alla scuola di Giannantonio Faldoni, dal quale aveva assimilato la tecnica dei tagli paralleli ispessiti dal bulino (derivante da Claude Mellan e applicata anche da Marco Pitteri), che egli combinò con quella a tratti incrociati. È noto che prese a modello soprattutto opere di pittori del suo tempo, i più famosi dei quali sono Giambattista Piazzetta⁽⁸⁾, Jacopo Amigoni, Francesco Zuccarelli, Giambattista Tiepolo, Sebastiano Ricci e che lavorò per diversi tipografi e editori veneti come Giambattista Albrizzi⁽⁹⁾ e Giambattista Remondini. L'elenco a tutt'ora più esauriente delle opere di questo intagliatore è stato redatto da F. Borroni, con l'avvertenza da parte della studiosa "... che parte della sua produzione, di genere consumistico, è protetta dall'anonimato e che altra è presumibilmente da identificare specie nel campo della ritrattistica e dell'illustrazione del libro ..." ⁽¹⁰⁾. Alcune aggiunte alle indicazioni della Borroni si devono a L. Alberton Vinco da Sesso⁽¹¹⁾ e a V. Gosen⁽¹²⁾. Per quanto concerne la produzione relativa ai ritratti, a quelli già noti (*Ritratto di Giambattista Piazzetta*, *Ritratto di Giambattista Tiepolo*, *Ritratto di Pietro Longhi*, *Ritratto di Francesco Zuccarelli*, *Ritratto di Daniele Barbaro*, *Ritratto di Lorenzo Giustiniani*, *Ritratto di Vettor Pisani*, *Ritratto di Paolo Sarpi*, *Ritratto di Alvise Contarini*, *Ritratto di Jacques-Bénigne Bossuet*, *Ritratto di Noël Alexandre*, *Ritratto di Vittorio Amedeo duca di Savoia*, *Ritratto di Marco Antonio Cazzaiti*, *Ritratto di Martino Bonacina*, *Testata-ritratto di Luigi Pisani*, *Ritratto di Ludovico Ariosto*, *Ritratto di Francesco Petrarca*) è possibile aggiungerne altri tredici (*Ritratto di Pietro Grimani*, *Ritratto di Giulio Contarini*, *Ritratto di Carlo Ruzzini*, *Ritratto di Madame Du Boccage e Luisa Bergalli Gozzi*, *Testata-ritratto dell'Imperatrice Elisabetta Cristina d'Austria e consorte*, *Ritratto di John Locke*, *Ritratto di Pietro I di Russia*, *Ritratto di Jacques-Hyacinthe Serry*, *Ritratto di Serafino da Vicenza*, *Ritratto di Benedetto Filippo Armando d'Este*, *Ritratto di Bernardino Conrad d'Austria*, *Ritratto di papa Benedetto XIV*, *Ritratto di Federico Cristiano di Sassonia*), che non risultano citati in precedenti studi o repertori.

Tra le opere di Giovanni Cattini possedute dalla Raccolta Bertarelli, i quattro ritratti che raffigurano il Piazzetta, il Tiepolo, il Longhi e lo Zuccarelli costituiscono le opere qualitativamente più alte. Si tratta di fogli sciolti di medio formato, i primi due datati in lastra rispettivamente 1743 e 1744 e gli altri due attribuibili agli anni tra il 1740 e il 1750, i cui soggetti derivano da invenzioni dello stesso Piazzetta e dei ritrattisti coevi Giuseppe Nogari e Bartolomeo Nazari. Essi ben corrispondono al gusto raffinato della ritrattistica settecentesca in campo incisivo e mostrano indubitabilmente grandi affinità con la produzione del Faldoni e del Pitteri per la sobrietà dell'impostazione iconografica, per la caratterizzazione psicologica dei personaggi, per lo stile bulinistico che evidenzia una tecnica mista

di linee curve abbinate a gruppi di tratteggi paralleli e talvolta anche incrociati al fine di creare immagini morbidamente e sapientemente chiaroscurate e disegnare i più minuti particolari.

Si può ipotizzare che fossero stati concepiti per dar vita a delle vere e proprie serie. In alcune lettere, inviate al Remondini nel 1748, Cattini menziona dei ritratti da lui eseguiti e comunica il proprio intento di realizzare un libro contenente "ritratti di letterati e di uomini illustri per la patria", ovvero di "fare i ritratti dei più celebri pittori"⁽¹³⁾. La scarsità di denaro costituiva l'ostacolo maggiore per Giovanni, che nell'inviare alcuni esemplari dei suoi ritratti all'editore di Bassano gli proponeva tale "negozio", non si sa tuttavia con quale seguito. I ritratti dello Zuccarelli e del Longhi portano l'indirizzo di Teodoro Viero, il ritratto del Tiepolo quello di Innocente Alessandri e Pietro Scattaglia.

Gli altri dodici ritratti di Giovanni Cattini conservati presso la Raccolta Bertarelli, concepiti come antiporte o illustrazioni per libri, furono tirati per edizioni a stampa e probabilmente furono messi in commercio anche sciolti. Gli editori che si avvalsero di questi rami del Cattini per impreziosire le proprie edizioni sono Francesco Pitteri, Giambattista Albrizzi, Giammaria Lazzaroni, Tommaso Bettinelli, Giuseppe Bertella nel negozio Hertz⁽¹⁴⁾, mentre un solo ritratto, quello del Conrad, è inserito in un volume edito non a Venezia, bensì a Firenze.

Si tratta di fogli di piccolo formato, eseguiti tra il 1735 e il 1754, un ventennio corrispondente ad un periodo straordinariamente favorevole per l'editoria illustrata veneziana, nel corso del quale, e in particolare negli anni 1740-1750, la collaborazione tra librai, illustratori e incisori diede risultati memorabili⁽¹⁵⁾.

Queste opere non appaiono omogenee da un punto di vista qualitativo in quanto, mentre alcune di esse confermano la notevole sensibilità psicologica e la consumata perizia tecnica di questo incisore, altre risultano più fredde, sono intagliate con minor cura e non vanno oltre un livello di esecuzione artigianale. In esse Cattini usa un tratteggio variato, misto di linee parallele, talvolta tremolanti, e di linee incrociate, cui si abbina una successione di piccoli punti che rinforzano le zone d'ombra nel volto e nelle mani.

Per alcuni di questi bulini i soggetti si possono far risalire ad invenzioni di artisti di fama internazionale quali Godefroy Kneller, Hyacinthe Rigaud, Pierre Subleyras, Jean-Marc Nattier. Si tratta di dipinti conosciuti sia nella loro versione originale, sia nelle diverse repliche realizzate dagli stessi autori, sia infine in copie di scuola (le une e le altre conservate in diverse collezioni europee), e che erano ben noti all'epoca anche tramite la circolazione delle riproduzioni incise. Per un solo foglio di questo gruppo viene indicato come inventore un ritrattista veneziano, Fortunato Pasquetti.

È opportuno infine osservare che in alcuni fogli esaminati in questo studio (i ritratti del Tiepolo, dello Zuccarelli, di Benedetto XIV e di Benedetto d'Este) il Cattini si firma anche come disegnatore.

I dati relativi a questo intagliatore sono ancor più esigui. Del tutto ignorato dai più antichi catalogatori, il nome di Francesco compare per la prima volta, agli inizi di questo secolo, in uno studio di Achille Bertarelli⁽¹⁶⁾ in cui è citato in due diversi elenchi, il primo di incisori nati a Bassano o che lavorarono per la Calcografia Remondini, il secondo di incisori che, dopo aver lavorato a Bassano, emigrarono in altre città dell'Italia o all'estero. Successivamente sono stati forniti da Borroni alcuni dati (ripresi di recente da Prierer), che alla luce delle attuali ricerche risultano tuttavia parzialmente inesatti, in quanto la studiosa colloca l'attività di questo intagliatore tra Venezia e Bassano intorno al 1777 e definisce non chiaro il suo rapporto di parentela con Giovanni Cattini.

La notizia del legame di sangue tra Francesco e Giovanni, emersa già dal citato scritto di L. Alberton Vinco da Sesso, trova conferma nel lavoro di V. Gosen. A questo proposito riteniamo opportuno sottolineare, in seguito ad un esame diretto del documento, l'esistenza di una ben precisa lettera firmata da Giovanni Cattini in data 10 febbraio 1748 e inviata da Venezia a "Francesco Cattini, in Ca' Remondini, Bassano", il cui testo inizia con le seguenti parole: "Fratello Carissimo"⁽¹⁷⁾.

Le opere note di Francesco Cattini sono quasi esclusivamente ritratti⁽¹⁸⁾. Oltre agli esemplari conservati presso la Raccolta Bertarelli (*Ritratto di Alfonso Rodriguez, Ritratto di Giacomo Sanvitale, Ritratto di Beniamin Martin, Ritratto di Elisabetta Petrovna*), vanno menzionati altri fogli conservati a Venezia, nelle collezioni del Museo Correr (*Ritratto di re con armatura, Ritratto di una arciduchessa d'Austria, Ritratto di Elisabetta Cristina imperatrice d'Austria*) e nel Museo Civico di Bassano (*Ritratto equestre di Filippo di Spagna*). Prierer cita inoltre un *Ritratto del vescovo Pietro Vigilio conte Tonno*⁽¹⁹⁾.

I fogli della Raccolta Bertarelli sono stati eseguiti per lo più come antiporta per volumi di carattere devozionale o divulgativi del sapere scientifico. Il livello qualitativo di questi ritratti, psicologicamente poco vivaci, e in cui il tratteggio a tagli incrociati (ottenuti anche con l'uso della rotella), abbinati a puntinismo nelle mani e nel volto, ripete piuttosto freddamente la tecnica usata dal fratello, è decisamente modesto; almeno due di questi intagli, inoltre, sembrano derivare pedissequamente da altre incisioni, di cui sono copia.

- (1) BASAN F., *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, Parigi 1789 (2° ed.), vol. I, p. 128; Heinecken C.H., *Dictionnaire des artistes...*, Leipzig 1789, vol. III, p. 707.
- (2) HUBER M., *Manuel des curieux et des amateurs de l'art...*, Zurich 1800, vol. IV, p. 201.
- (3) GORI GANDELLINI G. - DE ANGELIS L., *Notizie degli intagliatori*, Siena 1810, vol. VIII, p. 89; MOSCHINI G.A., *Dell'incisione in Venezia, Venezia ante 1830* (ed. 1924), pp. 77-78, 84.
- (4) TICOZZI S., *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori...*, Milano 1830, vol. I, p. 300; NAGLER G.K., *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Munchen 1835-1852, vol. II, p. 520; LE BLANC CH., *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1854-1890, vol. I, p. 614; KRISTELLER P., *Cattini Giovanni, ad vocem*, in Thieme U. - Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1912, vol. VI, p. 195; CALABI A., *La gravure italienne au XVIII siècle*, Parigi 1931, p. 52.
- (5) PALLUCCHINI R., *Gli incisori veneti del Settecento*, Venezia 1941, p. 39; BORRONI F., *Cattini Giovanni, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1979, vol. XXII, p. 518; SUCCI D., *Da Carlevarij ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, Venezia 1983, p. 130; DORIGATO A., *Gianbattista Piazzetta e l'incisione veneziana del Settecento*, in AA.VV., *Gianbattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, Venezia 1983, p. 174; PRIEVER A., *Cattini Giovanni, ad vocem*, in Saur K.G., *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Munchen-Leipzig 1997, vol. 17, p. 322.
- (6) BORRONI F., *op.cit.*, p. 518; SUCCI D., *op.cit.*, p. 130.
- (7) GOSEN V., *Incidere per i Remondini. Lavoro, denaro e vita nelle lettere degli incisori a un grande editore del '700*, Bassano del Grappa, 1999. Le lettere sono conservate presso la Biblioteca Civica di Bassano, *Epistolario Trivellini* (VIII.8.2309-2413).
- (8) Famose sono soprattutto le incisioni di alcune "teste di carattere" da invenzioni del Piazzetta, le cosiddette *Icones ad vivum expressae*, commissionate da Joseph Smith che possedeva gli originali.
- (9) Il Cattini collaborò ad esempio all'illustrazione delle *Oeuvres* e dell'*Apocalypse* del Bossuet, che sono tra le più belle edizioni albrizziane.
- (10) BORRONI F., *op.cit.*, pp. 518-520.
- (11) ALBERTON VINCO DA SESSO L., *Il libro illustrato*, in Infelise M. - Marini P., *Remondini. Un editore del Settecento*, Milano 1990, p. 286.
- (12) GOSEN V., *op.cit.*, pp. 100-101. In alcune lettere del 1756 Giovanni menziona un non meglio identificato "ritratto del padre Fortunato".
- (13) Le lettere in questione vanno dal 9 aprile al 21 dicembre 1748 (*Ep. Triv. VIII.8.2329-2364*). Inoltre in una lettera dell'8 dicembre 1750 Giovanni propone al Remondini di acquistare i ritratti di Piazzetta, Longhi, Tiepolo (Cfr. GOSEN V., *op.cit.*, p. 81).
- (14) Per notizie riguardanti questi editori, cfr. INFELISE M., *L'editoria veneziana nel '700*, Milano 1989.
- (15) INFELISE M., *op.cit.*, pp. 48, 56.
- (16) BERTARELLI A. - PRIOR H., *Il biglietto di visita italiano. Contributo alla storia del costume e dell'incisione nel secolo XVIII*, Bergamo 1911, p. 75, nota IV; p. 76, nota V.
- (17) Biblioteca Civica, Bassano, *Ep. Trivellini VIII.8.2317*.
- (18) È forse attribuibile a Francesco anche una testatina raffigurante una scena di sapore arcadico, che porta nell'angolo inferiore destro la firma: "F.C. Inc." ed è inserita sia in un volume sulla vita di Giacomo Sanvitale edito a Bassano nel 1757, sia all'interno di una raccolta celebrativa per il dogado di Marco Foscarini edita a Bassano nel 1762.
- (19) PRIEVER A., *op.cit.*, p. 321.

Avvertenza alla lettura delle schede:
Le misure sono date in millimetri e sempre l'altezza precede la base.
La successione delle schede segue, per quanto possibile, un ordine cronologico.

GIOVANNI CATTINI

1. Ritratto di John Locke

Bulino, mm 138x82 (inciso); mm 140x84 (foglio rifilato oltre la battuta).

Esemplare di unico stato conosciuto. Nella cornice che circonda l'ovale è scritto: "GIO: LOCKE NATO LI AGOSTO. M.D.CXXXII. - MORTO LI XXVIII. OTTOBRE. M.D.C.C.IV.". Sul basamento si legge: "Perché del LOCK tu vegga il volto e l'opra, / Qui doppia Arte s'adopra, / Né fare il vario dilicato stile / L'opra o il volto potea più al ver simile". Sul piano del basamento, a sinistra: "G. Kneller Eques Pinxit 1697.", a destra: "Io: Cattini Fecit.".

Conservazione: Il foglio è in buono stato di conservazione; nell'angolo inferiore sinistro è posto il timbro inchiostro del Gabinetto delle Stampe di Milano.

Collocazione: RI p. 240-51.

È raffigurato in questo foglio, all'età di 65 anni, John Locke (Wrington/Bristol, 1632 - Oates, 1704), il filosofo inglese considerato l'iniziatore dell'*empirismo*, uno dei promotori dell'Illuminismo inglese ed europeo, le cui concezioni gnoseologiche, politiche e pedagogiche hanno segnato una tappa fondamentale nella storia del pensiero moderno.

L'incisione deriva in controparte da un dipinto in ovale di Godefroy Kneller (Lubecca, 1646 - Londra, 1723), datato 1697 e conservato a Lenigrado, Ermitage (Dukelskaja-Renne 1990, p. 95). Il bulino è stato utilizzato come antiporta nella prima edizione italiana, stampata dal Pitteri nel 1735, dell'opera del Locke intitolata *Some Thoughts concerning Education*, pubblicata per la prima volta a Londra nel 1693. Nel frontespizio si legge: "DELLA / EDUCAZIONE / DEI / FANCIULLI / SCRITTO IN LINGUA INGLESE / DAL SIGNOR / LOCKE, / INDI TRADOTTO IN LINGUA FRANCESE / DAL SIGNOR / COSTE, / E finalmente tradotto in Lingua Italiana / dall'Edizione Francese fatta in / Amsterdam l'anno 1733. TOMO PRIMO. / VENEZIA, / APPRESSO FRANCESCO PITTERI. / In Merceria all'Insegna della Fortuna Trionfante, / MDCCXXXV. / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio."

Una copia di questo volume è conservata a Milano, Brera (4. 5. B. 15).

Nella quarta edizione della medesima opera, pubblicata a Venezia dal Pitteri nel 1775, è inserita come antiporta una copia anonima nello stesso verso del ritratto firmato dal Cattini (bulino, mm 122x62, inciso).

Di tale incisione si conserva un esemplare presso la Raccolta Bertarelli (RI p. 103-80).

Una copia dell'edizione del 1775 è conservata a Milano, Brera (27. 10. C. 10).

Dall'opera di Kneller presso l'Ermitage sono state tratte numerose incisioni, tra le quali un bulino di

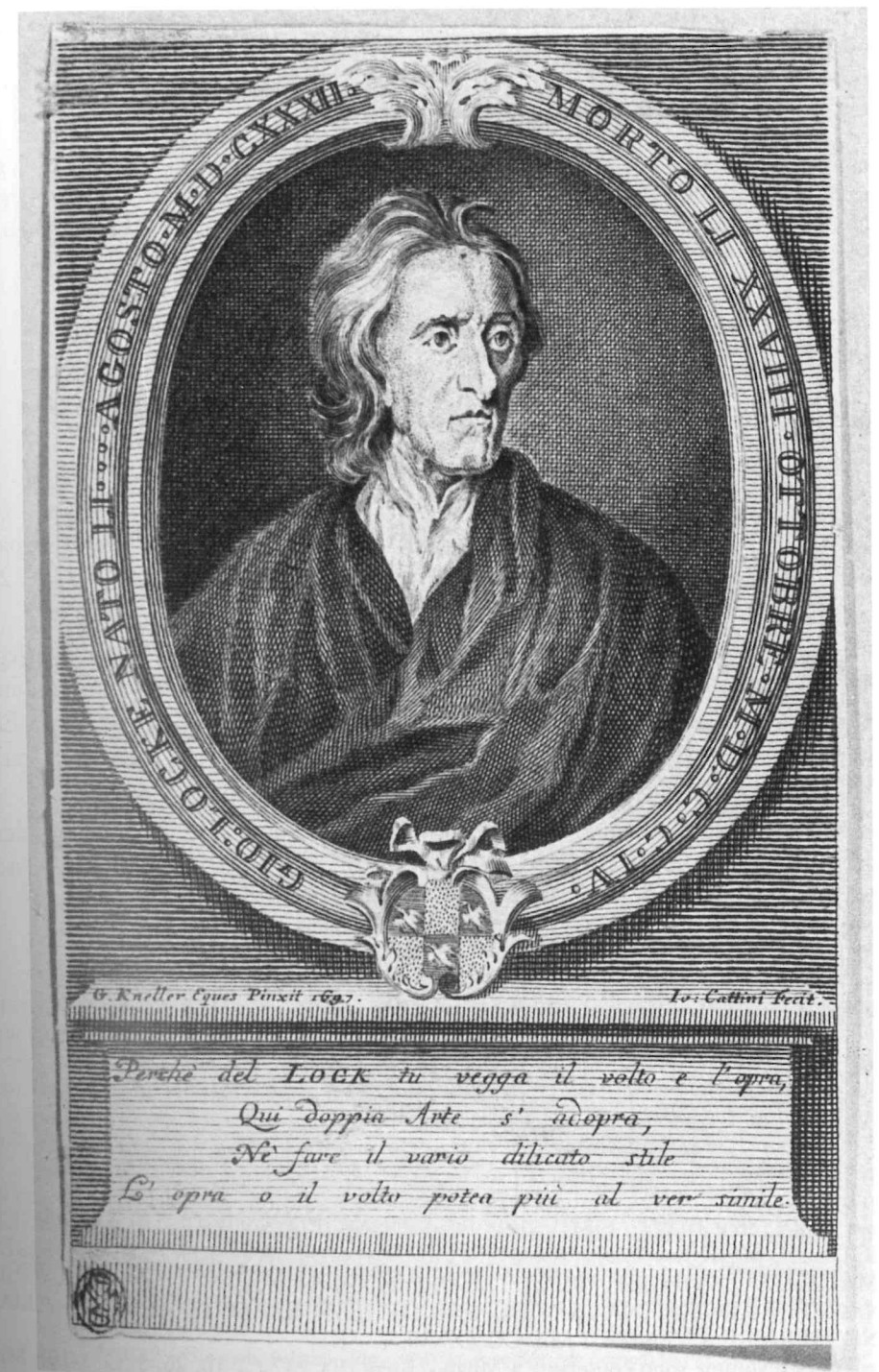


FOTO 1 - Giovanni Cattini, *Ritratto di John Locke*. (RI p. 240-51).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Claude Duflos (Parigi, 1665 - *ivi*, 1727) nello stesso verso rispetto al dipinto (mm 135x82, inciso), che precede cronologicamente il foglio del Cattini con il quale mostra notevole affinità, oltre che per le fattezze del personaggio ritratto e per l'abbigliamento, per le scritte che compaiono nel bordo della cornice e sul piedistallo, nonché per i particolari decorativi della cornice e dello stemma. Un esemplare del bulino del Duflos è conservato presso la Raccolta Bertarelli (RI p. 103-82). Nella medesima Raccolta si trova un altro foglio d'après Kneller, iconograficamente affine alle opere del Cattini e di Duflos, che porta la firma di P. Tanjé ed è datato in lastra 1754 (RI p. 103-78). G. Kneller dipinse nel 1704 un altro ritratto del Locke, che si trova ora nel Virginia Museum of Fine Arts di Richmond, Virginia (Dukelskaja-Renne 1990, p. 96).

2. Ritratto di Jacques-Bénigne Bossuet

Bulino, mm 220x149 (inciso); mm 225x153 (lastra).

Bibliografia: Gori Gandellini 1771, vol. I, p. 254; Heineken 1789, vol. III, p. 707; Moschini *ante* 1830 (ed. 1924), p. 84; Le Blanc 1854-1888, vol. I, p. 614, n. 18; Thieme-Becker 1912, vol. VI, p. 195; Morazzoni 1943, p. 218; Gasparri-ni Leporace 1955, p. 12; Borroni 1979, p. 519; Pedrocco 1982, p. 21, n. 279; Succi 1983, p. 130.

Esemplare di II stato su due. Nel margine inferiore, ai lati dello stemma, si legge: "Jacobus Benignus Bossuet Episcopus / Meldensis Comes Consistorianus antea serenissimi Delphini Praece / ptor et primus serenissimae Ducis Burgundiae Eleemosynarius". Nell'angolo inferiore destro, con caratteri diversi, è scritto: "Aetatis anno 74. / Io: Cattini Sculp."

Conservazione: Il foglio conserva margini sufficientemente ampi; si notano alcuni forellini nella parte superiore e in quella inferiore. In basso a sinistra è posto il timbro inchiostrato di Achille Bertarelli.

Collocazione: RI p. 27-68.

L'incisione ritrae Jacques-Bénigne Bossuet (Digione, 1627 - Meaux, 1704), ecclesiastico, scrittore e oratore, all'età di 74 anni. Per le sue doti di oratore sacro fu nominato vescovo di Condom in Guascogna e nel 1670 fu scelto da Luigi XIV come precettore del Delfino, per il quale scrisse nel 1681 il *Discours sur l'histoire universelle*. Divenuto nel 1680 vescovo di Meaux, fu difensore instancabile e convinto della Chiesa cattolica e dell'autorità del re di Francia. La sua opera, che suscitò grande interesse nel Settecento, in un momento in cui le teorie eretiche si diffondevano in Europa, conserva un grande rilievo letterario.

Questo ritratto, in primo stato, illustra il primo volume della seguente opera del Bossuet, edita dall'Albrizzi tra il 1736 e il 1747: "OEUVRES / DE MESSIRE / JACQUES BÉNIGNE BOSSUET / ÉVÊQUE DE MEAUX, / CONTENANT TOUT CE QU'IL A ÉCRIT / SUR DIFFÉRENTES MATIÈRES. / VOLUME PREMIER / DEDIE / À SA MAJESTÉ / L'IMPERATRICE REGNANTE. / ARGENTINA AUX DÉPENS DE IEAN BAPTISTE ALBRIZZI / MAR-CHAND LIBRAIRE À VENISE. / M.DCC.XXXVI."

Copie di questo volume sono conservate a Milano, Brera (FX 247 / 1-10; 26. 8. G. 1-10); Milano, Ambrosiana (L. P. 465); Venezia, Correr (F 505).

Per le *Oeuvres* diedero lastre incise anche Giuseppe Camerata, Carlo Gregori, Bartolomeo Crivellari, Marco Alvise Pitteri, Fiorenza Marcello, Felicità Sartori, Giovanni Rivi e Francesco Zucchi.



FOTO 2 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Jacques-Bénigne Bossuet*. (RI p. 27-68).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



FOTO 3 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Pietro I di Russia*. (RI p. 243-63).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Questo ritratto inciso è stato utilizzato come antiporta nel tomo terzo della seguente opera di Ivan Nestesuranoi, pubblicata in versione italiana nel 1736 dal Lazzaroni: "MEMORIE / DEL REGNO / DI / PIETRO IL GRANDE / Imperadore di Russia, Padre della / Patria ec. ec. / DEL B. IWAN NESTESURANOI, / DIVISE IN QUATRO TOMI / Nuovamente tradotte dal Francese / nel Volgare Italiano / ... / IN VENEZIA, MDCCXXXVI. / Appresso GIAMMARIA LAZZARONI / All'Insegna della Sacra Scrittura. / Con Licenza de' Superiori e privilegio."

Nel tomo primo sono inseriti un ritratto di Caterina di Russia e un'antiporta allegorica, entrambi incisi dal Cattini.

Copia di quest'opera è conservata a Bergamo, Biblioteca Angelo Mai (Locatelli 3 400 / 1-4).

Il bulino sembrerebbe derivare, nello stesso verso, da un dipinto attribuito a Jean-Marc Nattier (Parigi, 1685 - *ivi*, 1766), eseguito nel 1717 e conservato a Leningrado, Ermitage (Nemilova 1986, p. 225, n. 158), oppure da una delle diverse repliche di quest'opera, del medesimo autore o della sua scuola, una delle quali è conservata a Versailles (Didier 1930, vol. II, p. 123, n. 47; Babelon-Constans 1995, vol. II, p. 677, n. 3811).

4. Ritratto di Marco Antonio Cazzaiti

Bulino, mm153x112 (inciso); mm 157x115 (lastra).

Bibliografia: Morazzoni 1943, p. 221.

Esemplare di unico stato conosciuto. Nella cornice dell'ovale si legge: "MARCUS ANTONIUS CAZZAITI PATRICIUS CORCYRENSIS, CEPHALENUS, ATQ. ZACYNTHIUS ANNO AETATIS SUAE XXI.". Nell'angolo inferiore destro: "J. Cattini sculp."

Conservazione: Il foglio è ritagliato seguendo la linea dell'inciso e presenta due interventi di restauro di modesta entità mediante l'applicazione sul retro di tassel- li cartacei. In basso quasi al centro si trova il timbro inchiostroato del Gabinetto delle Stampe di Milano.

Collocazione: RI p. 42-29.

Questo bulino è contenuto come antiporta nel seguente volume edito dal Lazzaroni nel 1738: "GEOGRAFIA / IN DIALOGO, / Con moltissime notizie / ISTORICHE CRONOLOGICHE, / DI MARCO ANTONIO CAZZAITI / Nobile di Corfù, Zante, / e Cefalonia. / DEDICATA / AL SERENISSIMO DOGE / DI VENEZIA / ALVISE PISANI. / IN VENEZIA, MDCCXXX- VIII. / Appresso Giammaria Lazzaroni, All'Insegna di S. Ignazio, / CON LICENZA DE' SUPE- RIORI, E PRIVILEGIO."

Una copia di questo volume è conservata a Bergamo, Biblioteca Angelo Mai (Sala I Loggia O 1. 44).

5. Ritratto di Federico Cristiano di Sassonia

Bulino, mm 130x92 (inciso); mm 152x100 (lastra).

Esemplare di unico stato conosciuto. Nel margine inferiore è scritto: "Fridericus



FOTO 4 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Marco Antonio Cazzaiti*. (RI p. 42-29).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



Fridericus Christianus
Regius Poloniarum et Electoralis Saxoniae Princeps
Joa. Cattini inc.

FOTO 5 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Federico Cristiano di Sassonia*. (RI p. 225-27).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Christianus / Regius Poloniarum et Electoralis Saxoniae Princeps". Nell'angolo inferiore destro si legge: "Joa. Cattini inci."

Conservazione: L'esemplare, in buono stato di conservazione e con margini sufficientemente ampi, è incollato lungo il margine superiore su supporto cartaceo. In basso a sinistra è posto il timbro inchiostrato della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: RI p. 225-27.

L'incisione ritrae Federico Cristiano di Sassonia (1722-1763), figlio di Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia, e dell'arciduchessa Maria Giuseppina d'Austria, il quale regnò per pochi mesi nel 1763 come Principe elettore di Sassonia.

Il piccolo formato del bulino induce a ritenere che esso possa essere stato utilizzato come illustrazione di un libro.

E.A. Cicogna (*Delle Iscrizioni Veneziane*, 1827, vol. VI, parte II, p. 807), cita la seguente pubblicazione di Reginaldo Cavallotti: *Carmen intitolato "Regio Federico Cristiano Saxoniae principi Federici Augusti III strenui Poloniae Regis filio armamentarium solenniter ingredienti, quatuor nobilibus venetae reipublicae viris comiter adstipantibus, nempe Julio Contareno..., anno 1740."*, di cui tuttavia al livello attuale delle ricerche non è stato possibile reperire alcuna copia.

Il soggetto di questo bulino mostra qualche affinità con un dipinto di P. Subleyras (Saint-Gilles / Gard, 1699 - Roma, 1749), eseguito a Roma nel 1739 (Olivier-Rosenberg 1987, p. 240, n. 64) e conservato a Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Gemaldegalerie (Inv. 3841), rispetto al quale l'opera del Cattini è in controparte.

6. Ritratto di Noël Alexandre

Bulino, mm 202x139 (inciso); mm 209x146 (lastra).

Bibliografia: Pedrocchi 1979, pp. 73-74, nn. 54, 55, 56.

Esemplare di II stato su due. Sul piedistallo è scritto: "R.P. Natalis Alexander Predicator, / in Sacra Facultate Parisiensi / Doctor et Professor.". Nell'angolo inferiore destro: "Cattini Sculp."

Conservazione: Il foglio conserva sufficienti margini, e mostra qualche segno di piegatura. Nell'angolo inferiore destro è posto il timbro inchiostrato di Achille Bertarelli, nell'angolo inferiore sinistro si trova il timbro inchiostrato del Gabinetto delle Stampe di Milano.

Collocazione: RI p. 4-47.

L'incisione ritrae il domenicano Noël Alexandre (Rouen 1639 - Parigi 1724), addottoratosi in teologia alla Sorbona nel 1675, professore e rettore del collegio di S. Giacomo, poi provinciale a Parigi dal 1706 al 1710. La sua attività letteraria fu vastissima e molto apprezzata al suo tempo in Francia e fuori. Delle sue opere, la *Theologia dogmatica et moralis*, e la *Historia ecclesiastica Veteris et Novi Testamenti* furono pubblicate a Parigi rispettivamente nel 1694 e nel 1699, i due *Commentari* al Vangelo e alle Lettere di S. Paolo furono editati nel 1702 e nel 1710. Il ritratto, in primo stato, è contenuto come antiporta nel primo volume della seguente opera



FOTO 6 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Noël Alexandre, II stato*. (RI p. 4-47).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

dell'Alexandre, in traduzione italiana, edita dal Lazzaroni per i tipi di Silvano de' Grassortis nel 1740: "R.P. NATALIS / ALEXANDRI / ... / HISTORIA ECCLESIASTICA / VETERIS NOVIQUE TESTAMENTI / ... / EDITIO OMNIUM NOVISSIMA, / ... / OPERA ET STUDIO / CONSTANTINI RONCAGLIA / ... / PARISIIS, / Apud SILVANUM DE GRASORTIS, / Expensis JOANNIS-MARIAE LAZZARONI VENETI, / M D CC XL".

Una copia di questo volume è conservata a Venezia, Correr (1503 G).

Il ritratto, ancora in primo stato, è contenuto come antiporta nel primo volume della seguente opera dell'Alexandre, in traduzione italiana, edita dal Bettinelli per i tipi di Silvano de' Grassortis nel 1743: "THEOLOGIA / DOGMATICA, ET MORALIS / ... / HAC QUINTA VENETA EDITIONE / ... / AUCTORE R. P. / F. NATALI ALEXANDRO / ... / PARISIIS, / Apud SILVANUM DE GRASSORTIS, / Expensis THOMAE BETTINELLI VENETI, / MD CC XLIII".

Una copia di questo volume è conservata a Venezia, Correr (F 1081).

Il ritratto, in secondo stato, è contenuto come antiporta nel primo volume della seguente opera dell'Alexandre, in traduzione italiana, edita dal Bettinelli per i tipi di Silvano de' Grassortis nel 1746: "COMMENTARIUS / LITTERALIS ET MORALIS / IN OMNES / EPISTOLAS / SANCTI / PAULI APOSTOLI, / ET IN VII. / EPISTOLAS CATHOLICAS, / Auctore R.P.F. NATALI ALEXANDRO, ... / PARISIIS, / Apud SILVANUM DE GRASSORTIS, / Expensis THOMAE BETTINELLI VENETI. / M D CC XLVI".

Copie di questo volume sono conservate a Venezia, Correr (F 1080); Venezia, Marciana (216.D.160).

In secondo stato sono stati ritoccati i capelli attorno all'orecchio, che risultano più scuri e non lasciano più trasparire le linee verticali del fondo. Il labbro inferiore risulta più chiaro e sono meno accentuate le pieghe agli angoli della bocca. Infine sono stati ritoccati gli occhi, che non danno più l'impressione di guardare verso lo spettatore.

Il foglio del Cattini presenta notevoli affinità con un altro ritratto inciso di Noël Alexandre, in ovale, nello stesso verso, firmato in basso a destra: "Marco Pitteri sculp.", del quale ripete le fattezze fisiche (anche se nel lavoro del Pitteri i lineamenti del volto sono più marcati, la struttura del capo è più ossuta), l'acconciatura, l'abbigliamento, la scritta sul piedistallo, mentre vi sono alcune varianti nella ornamentazione della cornice e nell'aggiunta ai lati del piedistallo di alcuni libri, assenti nella versione del Cattini. Due esemplari dell'opera del Pitteri (bulino, mm 312x200, inciso) sono conservati presso la Raccolta Bertarelli (RI p. 4-46; Raccolta Seletti, vol. 11, tav. 15). Nella stessa Raccolta è conservato inoltre un esemplare di una copia nello stesso verso del bulino del Pitteri, in formato ridotto (bulino, mm 207x145, inciso), con una scritta indecifrabile (RI p. 4-48).

Fonte comune per le incisioni del Cattini e del Pitteri sembrerebbe essere un bulino, datato 1701, di Pieter Louis Van Shuppen (Anversa, 1627 - Parigi, 1702) d'après un dipinto del figlio Jacob Van Shuppen (Fontainebleau, 1670 - Vienna, 1751), ora perduto (Didier 1928, vol. I, p. 292), che rappresenta Noël Alexandre a figura intera nel suo studio, circondato dai libri e seduto davanti ad un tavolo con una penna nella mano destra. I due incisori veneziani sembrerebbero aver derivato in controparte da questa composizione solo la parte superiore della figura, inserendola entro la cornice su piedistallo.

La Raccolta Bertarelli possiede un esemplare del bulino di Van Shuppen (Raccolta Seletti, vol. 12, tav. 39) nel cui margine inferiore è scritto: "R.P. Natalis Alexander Praedicator, in Sacra Facultate / Parisiensis Doctor et Professor.". Le scritte apposte più in basso risultano illeggibili perché il foglio (mm 320x209, rifilato oltre la battuta) è strappato in alcuni punti, tuttavia è stato possibile ricostruirle in base al catalogo dell'Hollstein (*Dutch and Flemish...*, Amsterdam 1982, vol. XXVI, p. 97, n. 105): a sinistra si deve leggere: "Jacobus Van Schuppen ad viuum pinxit", a destra: "Petrus Van-schuppen 1701".

La Raccolta Bertarelli possiede altri due esemplari del ritratto di Noël Alexandre inciso dal Cattini (Raccolta Seletti, vol. 33, tav. 27a, I stato; RI p. 230-19, II stato).

7. Ritratto di papa Benedetto XIV

Bulino, mm 178x126 (inciso); mm 186x135 (lastra).

Unico stato conosciuto. Nel bordo dell'ovale si legge: "BENEDICTUS XIV. LAMBERTINUS BONONIENSIS PONTIF. MAX. CREATUS DIE XVII AUGUSTI MDCCXL.". Nel basamento su cui poggia l'ovale è scritto: "EFFIGIES MINUS EST: MAJUS SI NOSSE REQUIRIS, / MAXIMA, QUAE SCRIPTIS TRADIDIT, ACTA LEGE.". Sul piano del basamento, a destra: "Io. Cattini Venet. delin. et sculp.".

Conservazione: Il foglio conserva margini sufficientemente ampi, presenta fioriture nei margini e due macchie bruno-giallastre verso l'alto a sinistra. In basso è posto il timbro inchiostrato della Raccolta di Stampe di Milano. Sul verso si trovano un timbro, la scritta a penna "NR 1809", una parola indicifrabile e "vol. I" scritte a matita.

Collocazione: RI p. 250-42.

È raffigurato in questo foglio papa Benedetto XIV, al secolo Prospero Lambertini (Bologna, 1675 - Roma, 1758), salito al soglio pontificio il 17 agosto 1740. Il suo pontificato fu contrassegnato da grande moderazione, così nelle relazioni con gli altri stati come nei confronti delle opposte tendenze che si opponevano all'interno della Chiesa. Ebbe gli elogi dei potentati d'Europa e la simpatia della classe culturale enciclopedista e illuminista che si andava formando in quel tempo.

Il piccolo formato di questo bulino induce a ritenere che esso possa essere stato utilizzato come illustrazione di un libro, tuttavia allo stato attuale delle ricerche mancano precisi riferimenti al proposito.

Il soggetto di questa incisione sembrerebbe derivare da un dipinto di Pierre Subleyras (Saint-Gilles / Gard, 1699 - Roma, 1749) che costituisce una replica di quella che è considerata la versione originale del ritratto, realizzata dal pittore poco dopo l'accesso del cardinal Lambertini al trono pontificale tra il 1740 e gli inizi del 1741 e oggi conservata al Musée Condé di Chantilly. La replica fu ordinata al Subleyras nel 1741 da Marco Foscarini, allora ambasciatore a Roma, ed è conservata a Venezia, nel Museo del Seminario Patriarcale (Olivier M. - Rosenberg P. 1987, pp. 249, 252, fig. 13). La differenza più evidente tra il ritratto di Chantilly e quello di Venezia è relativa allo sguardo del pontefice, che nel primo è rivolto verso lo spettatore, mentre nel secondo è rivolto di lato. Nel dipinto il pontefice è rappresentato a figura intera, seduto in trono, sullo sfondo di un tendaggio, ma da esso il Cattini sembra aver derivato solo la parte superiore della figura, inserendola entro la cornice su piedistallo: si notano analogie molto strette nella posizione del busto, della testa, della mano benedicente, nei dettagli dell'anello, del pizzo, dei capelli e del copricapo.

La Raccolta Bertarelli conserva altri ritratti incisi di Benedetto XIV, tra i quali un bulino del romano Rocco Pozzi (Raccolta Seletti, vol. 7, tav. 22 verso), che è copia integrale dalla versione originale di Chantilly (Olivier M. - Rosenberg P. 1987, p. 253, fig. 19). Altri due fogli, uno dei quali è firmato dal bolognese Giovanni Fabbri (RI p. 19-56) mentre il secondo, anonimo, reca l'indirizzo della Reverenda Calcografia Apostolica (RI p. 19-62), sembrano derivare piuttosto, nello stesso verso, da una copia del ritratto di Chantilly eseguita da Gaetano Savorelli per la Biblioteca dell'Università di Bologna, che mostra il ritratto a mezzobusto in ovale (Didier 1930, vol. II, p. 83, n. 132).



FOTO 7 - Giovanni Cattini, *Ritratto di papa Benedetto XIV*. (RI p. 250-42).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

8. Ritratto di Jacques-Hyacinthe Serry

Bulino, mm 205x135 (inciso); mm 210x140 (lastra).

Esemplare di unico stato conosciuto. Nella cornice dell'ovale è scritto: "P. MAG. FR. JACOBUS HYACINTHUS SERRY ORD. PRAED. DOCTOR SORBONICUS, ET IN UNIVERSITATE PATAV. PRIMARIUS S. THEOL. PROFESSOR.". Sul piedistallo si legge: "Quo vultu fuerit, qua forma SERRIUS, Icon / Ista refert; animum nulla tabella potest. / Noveris ast animum, si plura volumina volves, / Quae scripsit: calamo pingitur ille suo. / Caetera quid memorem? frustra est: tibi SERRIUS esse / Ignotus, toto notus in Orbe, nequit.". Nell'angolo inferiore destro: "Cattini Sculpsit".

Conservazione: Foglio in buono stato di conservazione, con margini intonsi. In basso a sinistra è posto il timbro inchiostrato di Achille Bertarelli.

Collocazione: RI p. 166-7.

L'incisione ritrae Jacques-Hyacinthe Serry, teologo e polemista domenicano (Tolone, 1658 - Padova, 1738), che fu discepolo di Noël Alexandre. Serry divenne dottore alla Sorbona nel 1697 e nello stesso anno passò alla cattedra di teologia all'Università di Padova.

Questa incisione è inserita come antiporta nel primo volume della seguente opera del Serry, nell'edizione italiana pubblicata dal Bettinelli nel 1742: "PRAELECTIONES / Theologicae-Dogmaticae-Polemicae-Scholasticae / habitae in celeberrima PATAVINA ACADEMIA. / A P.M.F. JACOBO HYACINTHO / SERRY / ORD. PRAED. DOCTORE SORBONICO / AC / PRIMARIO IBIDEM SACRAE THEOLOGIAE PROFESSORE. / Quas in unum collectas, atque in ordine collocatas / ILLUSTRISSIMIS, ATQUE EXCELLENTISSIMIS VIRIS / JOANNI, ET PETRO BASADONAE / FRATRIBUS / VENETIS SENATORIBUS AMPLISSIMIS / D.D.D. / CAMILLUS MANETTI UTINENSIS J.U.D. / OPUS POSTHUMUM / IN QUINQUE VOLUMINA DISTRIBUTUM. / ... / VENETIIS / APUD THOMAM BETTINELLI / ... / M DCC XLII."

Una copia di questo volume è conservata a Milano, Brera (F. X. 169).

Nella Raccolta Bertarelli è conservato un altro ritratto del Serry (RI m. 39-44), inciso da Antonio Baratti (Belluno 1724 - Venezia 1787), nello stesso verso ma di dimensioni maggiori (mm 300x196, inciso). Esso presenta una notevolissima affinità con l'incisione del Cattini sia per l'iconografia, sia per le scritte che compaiono nella cornice dell'ovale e sul piedistallo, tuttavia allo stato attuale delle ricerche risulta arduo stabilire quale delle due stampe sia eventualmente copia dell'altra o se invece derivino entrambe da una medesima invenzione originale.

9. Ritratto di Giovan Battista Piazzetta

Bulino, mm 388x320 (inciso); mm 425x320 (foglio rifilato oltre la battuta).

Bibliografia: Gori Gandellini 1771, vol. I, p. 254; Gori Gandellini-De Angelis 1810, vol. VIII, p. 89; Moschini *ante* 1830 (ed. 1924), p. 84; Ticozzi 1830, vol. I, p. 300; Nagler 1835-1852, vol. II, p. 520; Le Blanc 1854-1888, vol. I, p. 614, n. 1-16; Thieme-Becker 1912, vol. VI, p. 195; Pallucchini 1934, p. 107; Blunt-



FOTO 8 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Jacques-Hyacinthe Serry*. (RI p. 166-7).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Murray 1957, p. 28; Vivian 1971, p. 37; Dillon 1976, p. 31, n. 88; Borroni 1979, vol. XXII, p. 518; D'Amico 1980, p. 78, n. 345; Mariuz 1982, p. 69, D. Succi 1983, p. 130; Knox 1983, p. 84; Buberl 1987, pp. 97-98; Vivian 1990, p. 106, n. 22; Chiari Moretto Wiel 1996, p. 41, n. 69; Prierer 1997, vol. 17, p. 322.

Esemplare di unico stato conosciuto. Nel margine inferiore si legge: "Joh. Baptista Piazzetta Pictor, natus Venetiis. / Joh. Cattini in aes incidit observantiae et grati animi ergo Anno MDCCXLIII."

Conservazione: Intorno al foglio, tagliato oltre l'impronta del rame e incollato su supporto cartaceo, è stata disegnata a penna una cornice. In basso a sinistra è posto il timbro inchiostrato del Gabinetto delle Stampe di Milano.

Collocazione: RI m. 32-63.

È raffigurato in questo foglio il pittore veneziano Giovanni Battista Piazzetta (Venezia, 1683 - ivi, 1754), che affiancò all'opera pittorica una produzione grafica di grande rilievo e svolse una importante attività di illustratore soprattutto per l'editore veneziano Giambattista Albrizzi. Preparò tra l'altro i disegni per l'edizione completa delle *Oeuvres* di J.B. Bossuet e quelli per la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, opere destinate a un pubblico internazionale, che contribuirono a diffondere la fama dell'artista. Numerosi bulini di Giovanni Cattini per l'editoria derivano da invenzioni del Piazzetta.

Quest'opera, datata in lastra 1743, funge da antiporta alla raccolta intitolata: "JOANNIS BAPTISTAE / PIAZZETTA / ICONES / AD VIVUM EXPRESSAE, / ET / IN QUINDECIM TABELLIS / A / JOANNE CATTINI / COLLECTAE / AC AERE INCISAE. / VENETIIS / PROSTANT APUD JO. BAPTISTAM PASQUALI. / MDCCXLIII.", che comprende, oltre al ritratto, quattordici tavole derivate da disegni e dipinti di Giambattista Piazzetta.

La raccolta, edita per la prima volta nel 1743 da Giambattista Pasquali, uscì in seconda edizione presso lo stesso stampatore nel 1754; ebbe una terza tiratura ad opera di Innocente Alessandri e Pietro Scattaglia (Borroni 1979, p. 518), e nel 1767 Teodoro Viero ripubblicò parzialmente la serie ritoccandone largamente i rami (Chiari Moretto Wiel 1996, p. 40). Per quanto concerne specificamente il ritratto, tuttavia, non sono noti stati diversi.

Il bulino deriva dal disegno a gessetto nero e bianco con l'*Autoritratto* del Piazzetta conservato a Windsor Castle, Royal Library.

Questa incisione del Cattini fu copiata in controparte a mezzotinto da Johann Gottfried Haid nonché, in formato ridotto (mm 131x93, inciso), da Franz Xavier Jungwirth nel 1753. Un esemplare dello Jungwirth è conservato presso la Raccolta Bertarelli (RI p. 138-36).

Il disegno di Windsor Castle fu re-inciso in un'altra versione dallo stesso Cattini in epoca imprecisata, questa volta racchiuso entro una cornice ovale (bulino, mm 295x208, foglio rifilato oltre l'inciso; nel margine inferiore si legge: "Joh. Baptista Piazzetta Pictor Venetus. / Joh. Cattini incidit."). Un esemplare di quest'opera è conservato a Venezia, Correr (Gherro 81).

10. Ritratto di Giovan Battista Tiepolo

Bulino, mm 389x321 (inciso); mm 446x337 (lastra).

Bibliografia: Moschini *ante* 1830 (ed. 1924), p. 84; Le Blanc 1854-1888, vol. I, p. 614, n. 24; Thieme-Becker 1912, vol. VI, p. 195; Borroni 1979, vol. XXII, p. 518; Succi 1983, p. 130; Prierer 1997, vol. 17, p. 322.

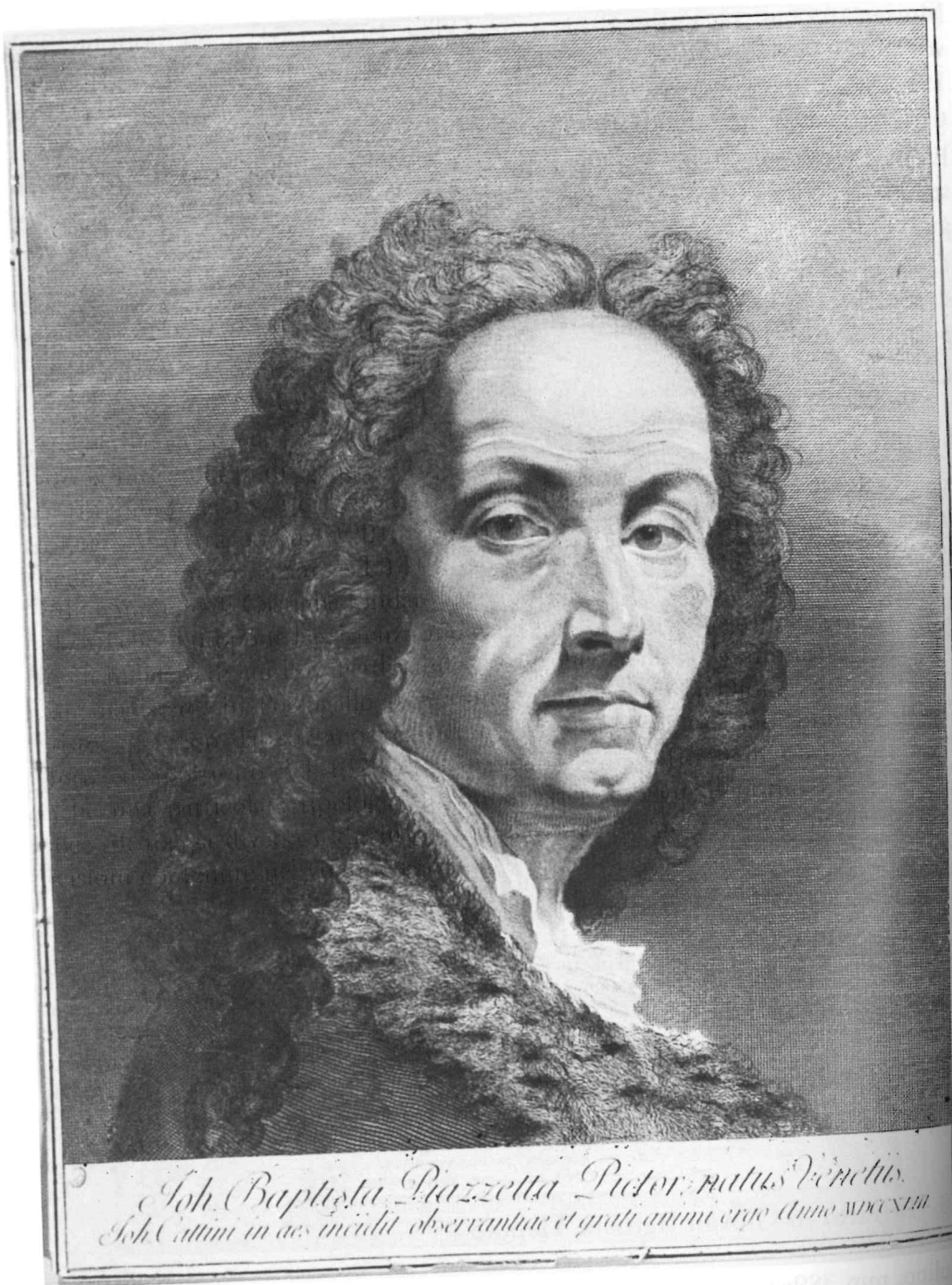


FOTO 9 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Giovan Battista Piazzetta*. (RI p. 32-63).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

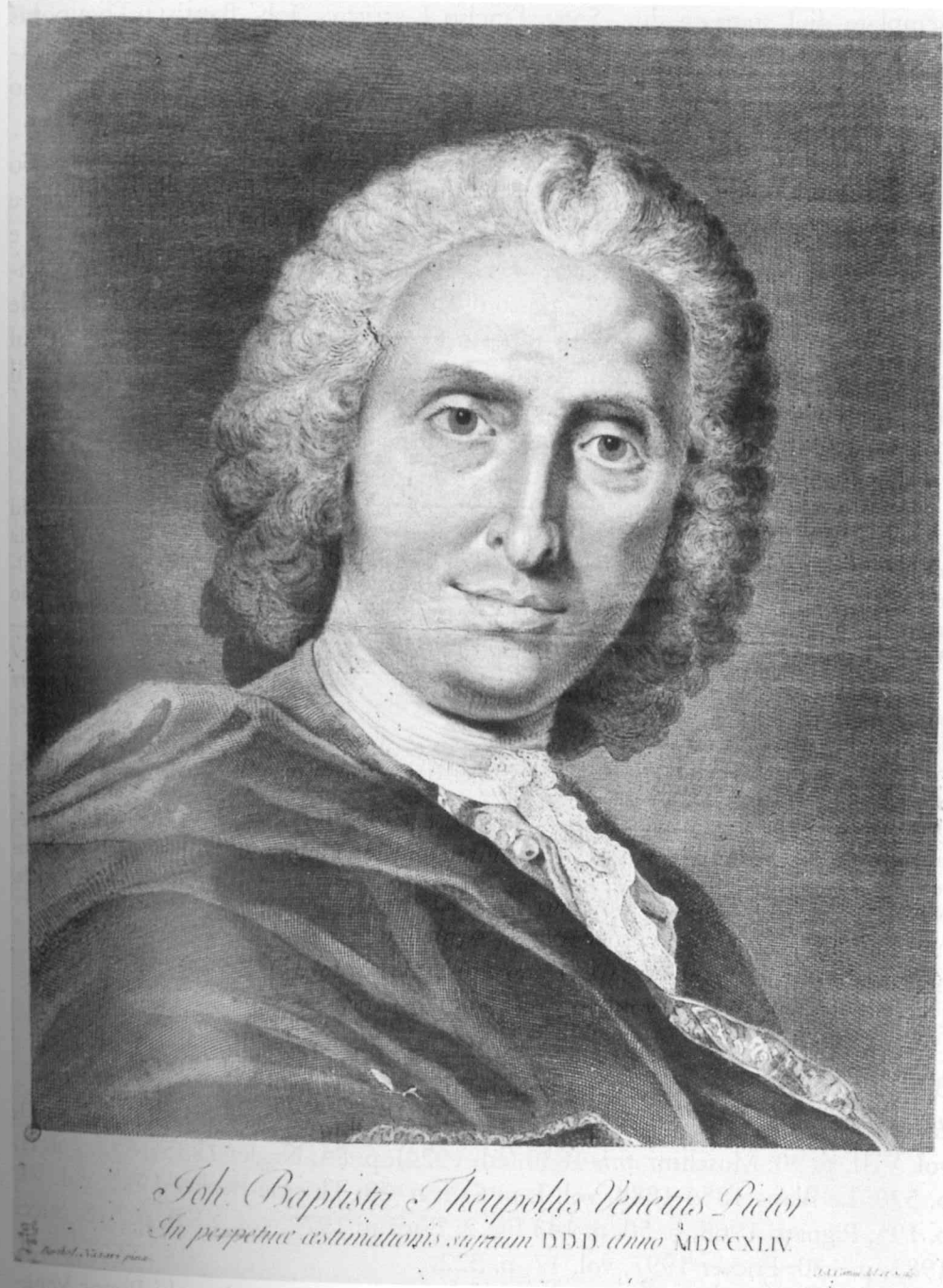


FOTO 10 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Giovan Battista Tiepolo*. (RI p. 41-40).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Esemplare di I stato su due. Sotto l'inciso è scritto: "Joh. Baptista Theupolus Venetus Pictor / In perpetuae aestimationis signum D.D.D. Anno MDCCX-LIV.". Nell'angolo inferiore sinistro si legge: "Barthol. Nazari pinx.", nell'angolo inferiore destro: "Joh. Cattini del. et Sculp."

Conservazione: La prova, che conserva ampi margini, presenta un piccolo strappo nell'angolo inferiore sinistro, una piccola rottura della carta in basso al centro e alcune macchie. A metà altezza vi è un segno di piegatura in senso orizzontale e altri due segni obliqui di piegatura si notano nell'angolo inferiore destro. Nell'angolo inferiore sinistro dell'inciso è posto il timbro inchiostro del Gabinetto delle Stampe di Milano, sotto il quale è apposto un altro timbro in inchiostro blu. Sul verso sono posti il timbro inchiostro del Gabinetto delle Stampe di Milano e il numero "1010".

Collocazione: RI m. 41-40.

È raffigurato in questo foglio il pittore veneziano Giambattista Tiepolo (Venezia, 1696 - Madrid 1770), uno dei più grandi interpreti del Settecento pittorico europeo. Di grande importanza è la produzione grafica di questo maestro, che comprende acqueforti e disegni, realizzati anche per l'illustrazione del libro. Lo stesso Cattini derivò dal Tiepolo alcuni dei suoi bulini, come ad esempio l'antiporta per il secondo volume delle *Oeuvres* del Bossuet.

Questa incisione, datata in lastra 1744, deriva da un ritratto di Bartolomeo Nazzari (Clusone / Bergamo, 1699 - Milano, 1758), eseguito a pastello e attualmente di ignota ubicazione (*Pittori bergamaschi. Il Settecento* 1982, p. 239, n. 82), mentre all'epoca era in possesso del celebre collezionista Joseph Smith, console inglese a Venezia.

In secondo stato la seconda riga della scritta è stata abrasa e al suo posto è stato stampato il seguente indirizzo: "Appo: Innocente Alessandri e Pietro Scattaglia Ven.^a".

Una riproduzione dell'incisione del Cattini, in secondo stato, fu usata per il frontespizio dell'opera di P. Molmenti, *G.B. Tiepolo. La sua vita, le sue opere*, Milano 1909 e ripresa poi nell'edizione francese del 1911, dove sotto l'indirizzo di Alessandri e Scattaglia si legge anche: "Imp. Ch. Wittmann".

11. Ritratto di Pietro Longhi

Bulino, mm 302x206 (inciso); mm 313x219 (lastra).

Bibliografia: Huber-Rost 1800, p. 201, n. 5; Gori Gandellini-De Angelis 1810, vol. VIII, p. 90; Moschini *ante* 1830 (ed. 1924), p. 84; Nagler 1835-1852, vol. II, p. 520; Le Blanc 1854-1888, vol. I, p. 614, n. 20; Thieme-Becker 1912, vol. VI, p. 195; Pignatti 1968, p. 50, p. 143 fig. 2; Borroni 1979, vol. XXII, p. 518; Succi 1983, p. 130; Prierer 1997, vol. 17, p. 322.

Esemplare di I stato su due. Sul piedistallo è scritto: "Petrus Longhi Pictor Venetus. / Joh. Cattini incidit". Nel margine inferiore si legge, a sinistra: "Nogari Pinxit.", a destra: "Apud Teodorum Viero Venetiis."

Conservazione: Foglio in buono stato di conservazione, con margini sufficienti-



FOTO 11 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Pietro Longhi, I stato*. (RI p. 71-25).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

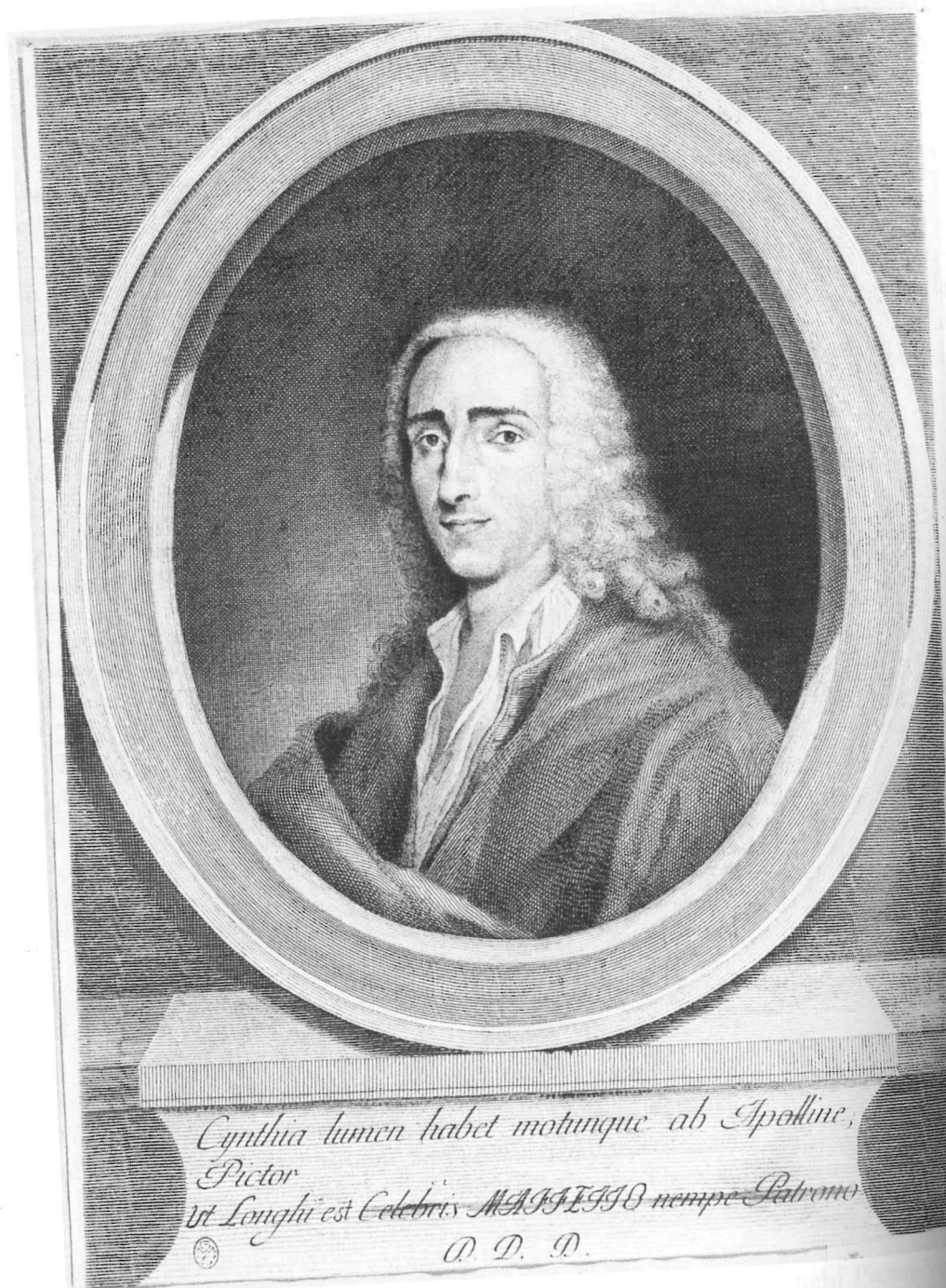


FOTO 11A - Giovanni Cattini, *Ritratto di Pietro Longhi, II stato*. (RI p. 240-52).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

mente ampi. Nell'angolo inferiore sinistro è posto il timbro inchiostroato del Gabinetto delle Stampe di Milano.

Collocazione: RI m. 71-25.

L'incisione ritrae il pittore veneziano Pietro Longhi (Venezia, 1702 - *ivi*, 1785), noto soprattutto per aver dipinto con arguzia e sensibilità pittorica scene di costume che rimangono documento prezioso della vita settecentesca a Venezia. Da invenzioni del Longhi Giovanni Cattini incise alcuni fogli.

Questa incisione deriva da un dipinto di Giuseppe Nogari (Venezia, 1699 - *ivi*, 1763), che godette al suo tempo di buona fama e tenne la carica di presidente dell'Accademia di Venezia dal 1762 al 1763, anno della sua morte (Dazzi 1953, p. 180).

Dell'opera si conoscono due stati: il primo è come quello descritto; nel secondo la parte inferiore è stata reincisa e modificata ed ora sul piedistallo si legge: "Cynthia lumen habet motunquē ab Apolline, / Pictor / Ut Longhi est Celebris MAFFEJJO nempe Patrono / D.D.D.". Un esemplare di secondo stato è posseduto dalla Raccolta Bertarelli (RI p. 240-52, fig. 11a).

Pignatti (1968, pp. 50, 143, fig. 2) ritiene quest'opera databile fra il 1740 e il 1750.

12. Ritratto di Francesco Zuccarelli

Bulino, mm 294x203 (inciso); mm 301x225 (lastra).

Bibliografia: Huber-Rost 1800, vol. IV, p. 201, n. 6; Gori Gandellini-De Angelis 1810, vol. VIII, p. 90; Moschini *ante* 1830 (ed. 1924), p. 84; Nagler 1835-1852, vol. II, p. 520; Le Blanc 1854-1888, vol. I, p. 614, n. 25; Thieme-Becker 1912, vol. VI, p. 195; Borroni 1979, vol. XXII, p. 518; Succi 1983, p. 130; Prierer 1997, vol. 17, p. 322.

Esemplare di I stato su due. Sul piedistallo è scritto: "Franciscus Zuccarelli / Pictor Senens.". In basso a sinistra si legge: "Nogari pinxit.", in basso a destra: "Jo. Cattini delineavit et incidit.".

Conservazione: Il foglio è in uno stato di conservazione molto buono, conserva margini sufficientemente ampi. Nell'angolo inferiore sinistro è posto il timbro inchiostroato del Gabinetto delle Stampe di Milano.

Collocazione: RI m. 75-57.

L'incisione ritrae il pittore toscano Francesco Zuccarelli (Pitigliano / Grosseto, 1702 - Firenze, 1788), il quale a partire dal 1730 si dedicò prevalentemente alla pittura di paesaggio e nel 1732 si stabilì a Venezia. Le sue opere vennero richieste dai collezionisti di tutta Europa ed in seguito egli soggiornò a lungo anche in Inghilterra, lavorando per committenti aristocratici e per lo stesso sovrano. Giovanni Cattini ha riprodotto con il suo bulino opere di questo artista (Borroni 1979, p. 518). Questa incisione deriva da un'invenzione di Giuseppe Nogari (Venezia, 1699 - *ivi*, 1763).

Dell'opera si conoscono due stati: il primo è come quello descritto; in secondo stato, nell'angolo inferiore destro è aggiunto il seguente indirizzo: "Apud Teodorum Viero Venetiis". Un esemplare di secondo stato è conservato a Venezia, Correr (Molin XI 1686).

In base alle affinità riscontrabili tra quest'opera e il ritratto di Pietro Longhi, inciso dallo stesso Cattini, si propone anche per questo bulino una datazione agli anni 1740-1750.



FOTO 12 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Francesco Zuccarelli*. (RI p. 75-57).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

13. Ritratto di Vittorio Amedeo di Savoia

Bulino, mm 208x145 (inciso); mm 225x165 (lastra).

Bibliografia: Heineken 1789, vol. III, p. 707; Huber-Rost 1800, vol. IV, p. 201, n. 4; Gori Gandellini-De Angelis 1810, vol. VIII, p. 90; Moschini *ante* 1830 (ed. 1924), p. 84; Ticozzi 1830, vol. I, p. 300; Nagler 1835-1852, vol. II, p. 520; Ticozzi 1830, p. 300; Le Blanc 1854-1888, vol. I, p. 614, n. 23; Thieme-Becker 1912, vol. VI, p. 195; Borroni 1979, p. 518; Succi 1983, p. 130.

Esemplare di unico stato conosciuto. Nel margine inferiore è scritto: "Vittorio Amedeo Duca di Savoia". Nell'angolo inferiore destro si legge: "Gio: Cattini inc.".

Conservazione: Foglio ben conservato, con discreti margini che presentano fioriture in alcuni punti; un segno obliquo di piegatura sulla destra. In basso verso sinistra è posto il timbro inchiostrato della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: RI p. 196-65.

È raffigurato in questo foglio Vittorio Amedeo III di Savoia (Torino, 1726 - Moncalieri, 1796), divenuto Re di Sardegna nel 1773 alla morte del padre Carlo Emanuele III. La sua educazione fu improntata a un carattere di internazionalità e cosmopolitismo, ed egli fu un principe liberale, dedito alle lettere, amante della filosofia; sotto il suo regno fu approvata con reale decreto l'Accademia delle Scienze e fu fondata l'Accademia di pittura e scultura. Entusiasta ammiratore di Federico II di Prussia, dedicò molte cure ad un'opera riformatrice dell'esercito sabaudo, che divenne il più moderno ed efficiente d'Italia.

Il duca porta il collare dell'Ordine Supremo della Santissima Annunziata, istituito nella sua primitiva forma di Ordine del Collare da Amedeo VI, il Conte Verde, nel 1362. All'inizio l'onorificenza era costituita da un collare d'oro con nodi d'amore, rose e il motto "FERT", da cui pendeva una ghirlanda formata da tre nodi di Savoia, ma a partire dal 1518, quando Carlo III duca di Savoia intitolò l'Ordine alla SS. Annunziata, entro la ghirlanda vennero inserite le figure della Vergine Annunziata e dell'Angelo. L'Ordine conservò nel tempo il suo carattere dinastico-familiare della casa di Savoia (Bascapé 1972, pp. 23-33, 447-452) e a Vittorio Amedeo l'onorificenza fu conferita dal padre Carlo Emanuele III il 25 marzo 1733, quando il giovane erede al trono era vicino a compiere il settimo anno di età (Cigna-Santi 1786, p. 224).

Questo bulino è inserito, prima della dedica, nel seguente volume edito nel 1747: "TRAGEDIE / DI / PIER CORNELIO / TRADOTTE / IN VERSI ITALIANI / Con l'Originale a fronte / DIVISE IN QUATTRO TOMI. / TOMO PRIMO. / IN VENEZIA, / MDCCXLVII. / APPRESSO GIUSEPPE BERTELLA / NEL NEGOZIO HERTZ. / CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO."

Una copia di quest'opera è conservata a Venezia, Marciana (78. D. 55).

Autore della versione dal francese è il letterato piemontese Giuseppe Baretti (Torino, 1719 - Londra, 1789), che eseguì la traduzione in lingua italiana delle tragedie del Corneille durante un suo soggiorno veneziano, tra il 1747 e il 1748 (Piccioni 1930, vol. VI, p. 173). Il nome del Baretti compare al termine dello scritto inserito all'inizio del volume, con il quale il traduttore dedica la sua fatica a Vittorio Amedeo III di Savoia, rivolgendosi a lui con l'appellativo "Al mio signore".

Per la pubblicazione di questo volume l'editore è ricorso alla sottoscrizione tra i lettori, un uso che sembra sia stato introdotto a Venezia dalla famiglia Hertz per finanziare edizioni di opere di pregio (Infelise 1989, p. 27).



FOTO 13 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Vittorio Amedeo di Savoia*. (RI p. 196-65).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

14. Ritratto di Benedetto Filippo Armando d'Este

Bulino, mm 151x91 (inciso); mm 157x95 (foglio rifilato alla battuta).

Esemplare di unico stato conosciuto. In basso a sinistra si legge: "Fortunato Pasquetti dipin.", in basso a destra: "Giovanni Cattini del. ed inc.". Sul piedistallo è scritto: "Benedetto Filippo Armando / Principe d'Este."

Conservazione: Il foglio, smarginato ma in buono stato di conservazione, è applicato lungo i margini superiore e inferiore ad un supporto cartaceo. In basso a sinistra si trova il timbro inchiostrato di Achille Bertarelli.

Collocazione: RI p. 198-98.

L'incisione ritrae Benedetto Filippo Armando d'Este (Parigi, 1736 - Modena, 1751), settimo figlio di Francesco III d'Este e Carlotta Aglae d'Orléans (*Ministero degli Interni. Archivio di Stato di Modena* 1953, tav. V) morto di peste all'età di 15 anni. Presso l'Archivio di Stato di Modena sono conservati vari documenti che riguardano Benedetto Filippo, tra cui carteggi e relazioni concernenti il suo battesimo, recapiti relativi al conferimento dei benefici dell'Abbazia di S. Salvatore d'Anchain nell'Artois, un *Titulus* di Benedetto XIV, datato 28 febbraio 1748, col quale gli viene conferita l'arcipretura di Bondeno (*M.I., Archivio di Stato di Modena* 1953, p. 164, n. 365; p. 235, n. 481. 16). Nell'archivio è conservata anche una lettera del Gran Maestro dell'Ordine di Malta, datata gennaio 1740, che accoglie, con dispensa pontificia per la minore età del personaggio, la richiesta di conferimento a Benedetto della Croce dell'Ordine (*M.I., Archivio di Stato di Modena* 1953, p. 164, n. 365).

Il ritratto inciso, che deriva da un dipinto di Fortunato Pasquetti (1700 circa - 1770 circa), mostra tale onorificenza al collo del principino: il bulino venne eseguito pertanto dopo il 1740 e presumibilmente non oltre il 1751, data della morte del giovane d'Este. La croce biforcata bianca, che si portava dapprima cucita e ricamata sull'abito e sul mantello, dal secolo XVI s'incominciò a portare anche coniata in metallo smaltato di bianco, appesa al collo con una catena d'oro, poi con un nastro nero (Bascapè 1972, p. 253).

Il piccolo formato del bulino induce a ritenere che esso possa essere stato utilizzato come illustrazione per una pubblicazione, forse per un'orazione funebre, che tuttavia al livello attuale delle ricerche non è stato possibile individuare.

15. Ritratto di Serafino da Vicenza

Bulino, mm 192x136 (inciso); mm 215x155 (lastra).

Esemplare di unico stato conosciuto. In un cartiglio sotto l'ovale è scritto: "P. Seraphinus a Vicetia / Ord. Capucc. Conc. or percelebris. / Obiit an. 1749 - aet. suae 47.". Nel margine inferiore in basso a destra si legge: "Jo. Cattini incidit".

Conservazione: Il foglio, rifilato ai margini, è in buono stato di conservazione. In basso a sinistra è posto il timbro inchiostrato della Raccolta di Stampe di Milano.

Collocazione: RI p. 165-74.

L'incisione ritrae Orazio Marchi, in religione Padre Serafino da Vicenza (Vicenza, 1702 - Bologna, 1749), che mutò il proprio nome il 24 agosto 1717, vestendo in Bassano l'abito dei Cappuccini.



FOTO 14 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Benedetto Filippo Armando d'Este*. (RI p. 198-98).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



FOTO 15 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Serafino da Vicenza*. (RI p. 165-74).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Terminato il corso dei suoi studi, si dedicò nel 1734 alla predicazione. Morì il 5 aprile 1749 a Bologna, dove predicava la quaresima nella basilica di S. Petronio (*Miscellanea di Storia Veneta*, 1907, pp. 282-283).

Il piccolo formato del bulino induce a ritenere che esso possa essere stato utilizzato come illustrazione per una pubblicazione.

Si conoscono di questo autore le *Prediche Quaresimali*, edite a Venezia dal Bettinelli nel 1750, con ritratto, e una riedizione della stessa opera, edita a Venezia dal Gatti nel 1760, con ritratto (*Miscellanea ...* 1907, p. 283), opere che tuttavia al livello attuale delle ricerche non è stato possibile reperire. Nella Raccolta Bertarelli è conservato un altro esemplare di questo ritratto, completamente incollato su supporto cartaceo e rifilato all'inciso, per cui non è più visibile la firma dell'incisore (RI p. 237-6).

Esiste di quest'opera una copia anonima in controparte (bulino, mm 190x134, inciso). Nel cartiglio in basso si legge: "P. Seraphinus a Vicetia / Ord Capucc. Conc. or percelebris / Obiit an. 1749 - aet. Suae 47.". Un esemplare è conservato a Venezia, Correr (3830)

16. Ritratto di Bernardino Conrad d'Austria

Bulino, mm 148x98 (inciso); mm 154x102 (foglio rifilato alla battuta).

Esemplare di unico stato conosciuto. In un cartiglio sotto l'ovale, ai lati dello stemma, è scritto: "BERNARDINUS DE CONRADIS AB AUSTRIA / MUTINEN. PATRITIUS ANNOS NATUS XXVI. / OBIIT XII. KAL. SEPTEMB. ANNO MDCCLI". Nell'angolo inferiore destro: "Jo. Cattini incidit."

Conservazione: Foglio in buono stato di conservazione anche se smarginato su tre lati e rifilato nel quarto poco prima dell'impronta del rame. In basso a sinistra è posto il timbro inchiostrato di Achille Bertarelli.

Collocazione: RI p. 49-54.

È raffigurato in questo foglio Bernardino de' Corradi d'Austria (Modena, 1725 - Svizzera, 1751). Primogenito di una numerosa famiglia, aveva ricevuto una formazione umanistica per cui, oltre all'italiano, aveva studiato il latino e il greco, appassionandosi soprattutto alle opere di Giulio Cesare, ma apprezzando anche autori di epoca più tarda come il Columella. Studiò anche filosofia sperimentale, ma in particolare si dedicò alla professione delle armi, che riteneva fosse la più adatta ad un nobile, e nel 1749 fu mandato come Capitano Comandante di Artiglieria alla Mirandola, dove compì studi sull'artiglieria e sulle fortificazioni. Nel 1750 venne inviato in Francia, ma durante il viaggio, giunto in Svizzera, fu colto da malattia e morì a 26 anni nel 1751. L'incisione è inserita come antiporta nell'opera seguente, edita a Firenze nel 1754: "VERSIONE / ITALIANA / DEL DECIMO LIBRO / DI L.G. MODERATO / COLUMELLA / OPERA POSTUMA / DI / BERNARDINO DE' CORRADI / D'AUSTRIA, / E Raccolta di alcune altre sue Composizioni / poetiche / COLLA VITA DEL MEDESIMO AUTORE. / FIRENZE, / MDCCLIV / CON LICENZA DE' SUPERIORI."

Copie di questo volume sono conservate a Venezia, Correr (H 1005) e a Milano, Ambrosiana (S. N. D. VI. 82).

Secondo quanto riportato nella biografia che accompagna l'opera, la versione italiana del decimo libro del Columella, riguardante il giardinaggio, era stata iniziata da Bernardino fin dal 1747 ed egli "... a questo fine aveva raccolti quanti autori di agricoltura gli erano venuti a notizia, arricchendo con essi la sua libreria [...] e pensava di corredare la sua versione con un decente commento."



Foto 16 - Giovanni Cattini, *Ritratto di Bernardino Conrad d'Austria*. (RI p. 49-54). Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

17. Ritratto di Alfonso Rodriguez

Bulino, mm 184x134 (inciso); mm 190x135 (foglio rifilato oltre la battuta).
Esemplare di unico stato conosciuto. Nel cartiglio sotto l'ovale è scritto: "P. ALPHONSUS RODRIGUEZ / SOCIETATIS IESU.". In basso a destra si legge: "F. Cattini sculp.".

Conservazione: Esemplare rifilato in modo irregolare, con alcune macchie bruno-giallastre lungo il bordo superiore. In basso a sinistra è posto il timbro inchiostro di Achille Bertarelli; sul verso si vede il timbro: "**2".

Collocazione: RI p. 152-85.

L'incisione ritrae il padre gesuita Alfonso Rodriguez (Valladolid, 1526 - *ivi* [?], 1616), dottore in filosofia, entrato a far parte della Compagnia di Gesù all'età di diciannove anni ed autore di un volume di esercizi spirituali stampato a più riprese nel XVII e nel XVIII secolo. La stampa di libri religiosi ebbe un ruolo fondamentale nella nascita e nello sviluppo della tipografia bassanese dei Remondini e in particolare Giambattista fu in relazioni editoriali molto intense con i gesuiti, appartenenti ad un ordine che, assieme a quelli dei domenicani e degli agostiniani, era allora protagonista di accesi dibattiti teologici e morali (Vincenzo da Sesso 1990, p. 286).
L'incisione è inserita nella seguente opera, edita in traduzione italiana dal Remondini nel 1747: "ESERCIZIO / DI PERFEZIONE / E di virtù Cristiane / COMPOSTO DAL PADRE / ALFONSO RODRIGUEZ / sacerdote della Compagnia di Gesù / DIVISO IN TRE PARTI / Diretto a i religiosi della medesima Compagnia / Dalla Lingua Spagnuola nella Italiana trasportato già dal Signor Segretario / TIBERIO PUTIGNANO / ... / PARTE PRIMA / ... IN BASSANO, / MDCCXLVII. / NELLA STAMPERIA REMONDINI. / CON LICENZA DE' SUPERIORI".
Una copia di questo volume è conservata a Bergamo, Biblioteca Angelo Mai (Salone Loggia Piccola 8-8-2). Il bulino di Francesco Cattini è copia nello stesso verso di un ritratto inciso da Alessandro Dalla Via (Verona, attivo 1688-1724 circa) per una precedente edizione della medesima opera del Rodriguez, pubblicata a Venezia nel 1726 da Andrea Poletti.
Un esemplare dell'opera del Dalla Via è conservato presso la Raccolta Bertarelli (RI p. 152-86, fig. 17a). Una copia del volume edito dal Poletti è conservato a Venezia, Marciana (251. C. 58).

18. Ritratto di Giacomo Sanvitale

Bulino, mm 177x122 (inciso); mm 180x127 (lastra).
Esemplare di II stato su due. In basso al centro, in un cartiglio, è scritto: "P. IACOBUS SANVITALI / È Soc. IESU Pietate, Scientia, Consilio / Animarum Zelo notissimus / Obiit Ferrariae die 5. Augusti Anno 1753 / Aetat. Suae 86.". In basso a sinistra si legge: "F. Cattini inc.".

Conservazione: Esemplare smarginato ma in buono stato di conservazione, incol-

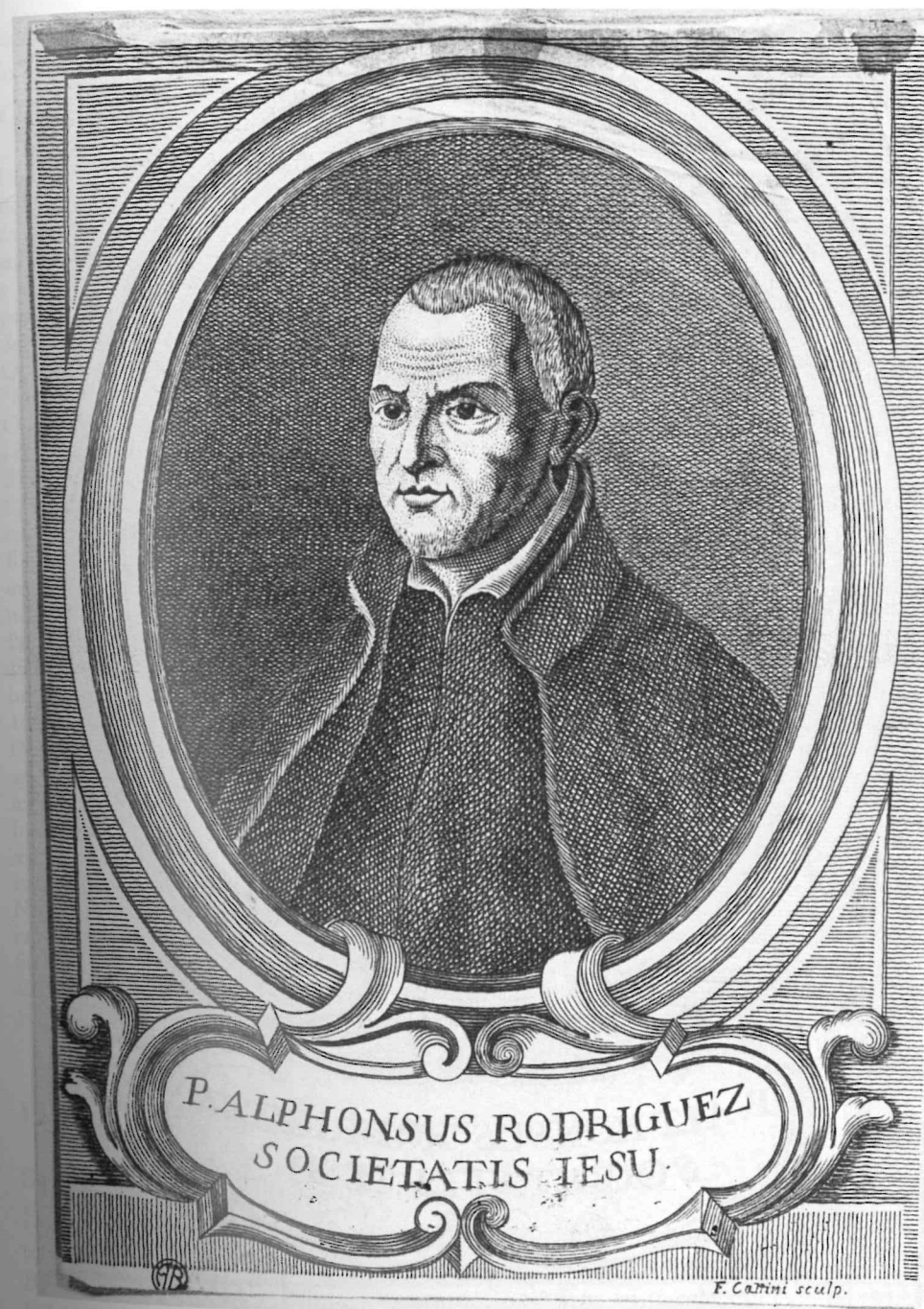


FOTO 17 - Francesco Cattini, *Ritratto di Alfonso Rodriguez*. (RI p. 152-85).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

17. Ritratto di Alfonso Rodriguez

Bulino, mm 184x134 (inciso); mm 190x135 (foglio rifilato oltre la battuta).
Esemplare di unico stato conosciuto. Nel cartiglio sotto l'ovale è scritto: "P. ALPHONSUS RODRIGUEZ / SOCIETATIS IESU.". In basso a destra si legge: "F. Cattini sculp."

Conservazione: Esemplare rifilato in modo irregolare, con alcune macchie bruno-giallastre lungo il bordo superiore. In basso a sinistra è posto il timbro inchiostro di Achille Bertarelli; sul verso si vede il timbro: "***2".

Collocazione: RI p. 152-85.

L'incisione ritrae il padre gesuita Alfonso Rodriguez (Valladolid, 1526 - *ivi* [?], 1616), dottore in filosofia, entrato a far parte della Compagnia di Gesù all'età di diciannove anni ed autore di un volume di esercizi spirituali stampato a più riprese nel XVII e nel XVIII secolo. La stampa di libri religiosi ebbe un ruolo fondamentale nella nascita e nello sviluppo della tipografia bassanese dei Remondini e in particolare Giambattista fu in relazioni editoriali molto intense con i gesuiti, appartenenti ad un ordine che, assieme a quelli dei domenicani e degli agostiniani, era allora protagonista di accesi dibattiti teologici e morali (Vincenzo da Sesso 1990, p. 286).

L'incisione è inserita nella seguente opera, edita in traduzione italiana dal Remondini nel 1747: "ESERCIZIO / DI PERFEZIONE / E di virtù Cristiane / COMPOSTO DAL PADRE / ALFONSO RODRIGUEZ / sacerdote della Compagnia di Gesù / DIVISO IN TRE PARTI / Diretto a i religiosi della medesima Compagnia / Dalla Lingua Spagnuola nella Italiana trasportato già dal Signor Segretario / TIBERIO PUTIGNANO / ... / PARTE PRIMA / ... IN BASSANO, / MDCCXLVII. / NELLA STAMPERIA REMONDINI. / CON LICENZA DE' SUPERIORI."

Una copia di questo volume è conservata a Bergamo, Biblioteca Angelo Mai (Salone Loggia Piccola 8-8-2). Il bulino di Francesco Cattini è copia nello stesso verso di un ritratto inciso da Alessandro Dalla Via (Verona, attivo 1688-1724 circa) per una precedente edizione della medesima opera del Rodriguez, pubblicata a Venezia nel 1726 da Andrea Poletti. Un esemplare dell'opera del Dalla Via è conservato presso la Raccolta Bertarelli (RI p. 152-86, fig. 17a). Una copia del volume edito dal Poletti è conservato a Venezia, Marciana (251. C. 58).

18. Ritratto di Giacomo Sanvitale

Bulino, mm 177x122 (inciso); mm 180x127 (lastra).

Esemplare di II stato su due. In basso al centro, in un cartiglio, è scritto: "P. IACOBUS SANVITALI / È Soc. IESU Pietate, Scientia, Consilio / Animarum Zelo notissimus / Obiit Ferrariae die 5. Augusti Anno 1753 / Aetat. Suae 86.". In basso a sinistra si legge: "F. Cattini inc."

Conservazione: Esemplare smarginato ma in buono stato di conservazione, incol-

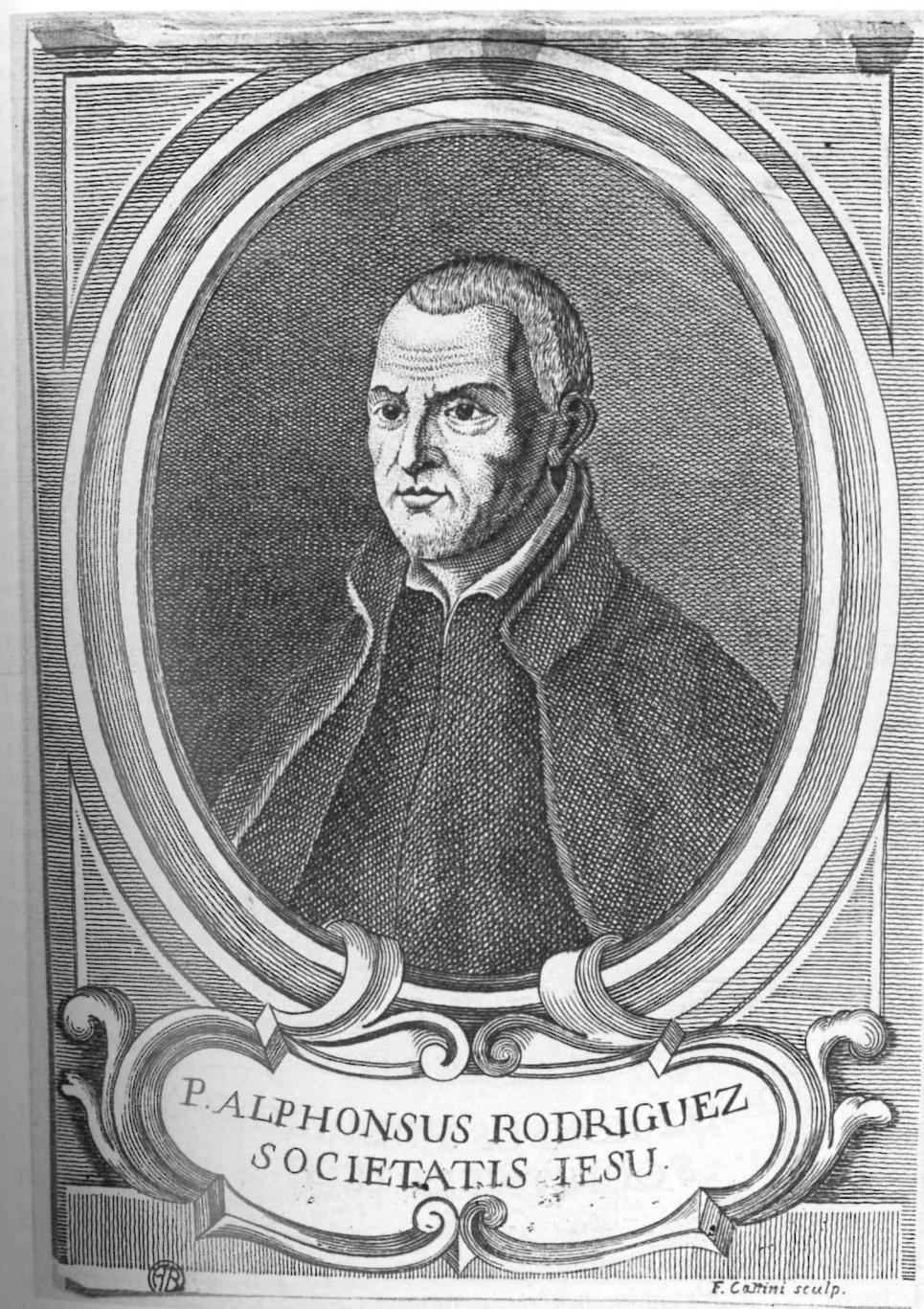


Foto 17 - Francesco Cattini, Ritratto di Alfonso Rodriguez. (RI p. 152-85).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



FOTO 17A - Alessandro Dalla Via, *Ritratto di Alfonso Rodriguez*. (RI p. 152-86).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

lato su un supporto sul quale è disegnata a penna una linea di cornice. Nell'angolo inferiore sinistro è posto il timbro inchiostro di Achille Bertarelli.

Collocazione: RI p. 160-58.

L'incisione ritrae il padre gesuita Giacomo Sanvitale (Parma, 1668 - Ferrara, 1753) che, nato da nobile famiglia e imbevuto di profonda cultura, insegnò materie umanistiche, filosofia, matematica e teologia morale. A partire dal 1706 si stabilì a Ferrara, dove fu teologo dell'arcivescovo di questa città ed esaminatore diocesano. Fu scrittore tra i più fecondi e le sue opere di carattere ascetico e agiografico oltrepassano la cinquantina; tra i suoi scritti compaiono anche numerosi opuscoli polemici contro pensatori domenicani. Sulle intense relazioni editoriali intercorse tra la tipografia dei Remondini e la Compagnia di Gesù, si veda la scheda precedente.

Questo ritratto, in primo stato, è inserito come antiporta nel seguente volume edito nel 1757: "MEMORIE / INTORNO ALLA VITA / DEL PADRE / GIACOMO SANVITALI / DELLA COMPAGNIA DI GESU' / SCRITTE DA / GIOVANNANDREA BAROTTI / FERRARESE. / IN VENEZIA, / MDCCCLVII. / NELLA STAMPERIA REMONDINI. / CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO."

Copie di questo volume sono conservate a Venezia, Correr (Op. P.D. gr. 1218) e a Bassano, Biblioteca Civica (133-D-11 e 12; 295-A-19).

Il soggetto del ritratto deriva da un'incisione di Andrea Bolzoni (Ferrara, 1689 - *ivi*, 1760), d'après un dipinto di Francesco Pellegrini (Ferrara, 1707 - *ivi*, 1799). Un esemplare di quest'opera (bulino, mm 247x172, inciso; nel cartiglio in basso è scritto: "P. IACOBUS SANVITALI / E Soc. Jesu Pietate, Scientia, Consilio, / Animarum Zelo notissimus, / Obijt Ferrariae die 5. Augusti Anno 1753. / Aetat. Suae 86.", in basso a sinistra si legge: "Franciscus Pellegrini Ferrarien. pinx.", in basso a destra: "Andr. Bolzoni Incisor. ann. 1754") è conservato presso la Raccolta Bertarelli (RI p. 160-57, fig. 18a).

Del bulino si conoscono due stati. In primo stato non è apposto il nome dell'incisore, nel libro aperto davanti al gesuita le righe del testo lasciano le pagine parzialmente bianche, manca il tratteggio nella parte alta del cartiglio e si nota un segno obliquo sull'occhio destro del personaggio. In secondo stato si legge il nome dell'incisore, nel libro aperto le righe del testo ricoprono interamente le pagine, nella parte alta del cartiglio è stata aggiunta una zona a tratteggio incrociato, è stato eliminato il segno obliquo sull'occhio destro del personaggio.

Nello stesso volume, a p. 1 della "Memoria", si trova una testata a bulino (mm 46x120, inciso), rappresentante una scena di sapore arcadico, che porta nell'angolo inferiore destro la seguente firma: "F. C. Inc." (la medesima vignetta compare in seguito, come testata di una elegia latina, all'interno di una raccolta celebrativa per il dogado di Marco Foscarini edita a Bassano nel 1762). Si può ragionevolmente supporre che anche questa testatina sia opera di Francesco Cattini.

19. Ritratto di Elisabetta Petrowna

Bulino, mm 295x197 (inciso); mm 303x202 (lastra).

Esemplare di unico stato conosciuto. In basso, in un cartiglio, dapprima in caratteri cirillici, quindi ripetuta in caratteri latini, si legge la seguente scritta: "ELISABET PETROVVNA / Prima Omnium Russorum Imperatrix / PETRI MAGNI FILIA". Nel medesimo cartiglio, in basso a destra: "Franc. ° Cattini sc."

Conservazione: L'esemplare è in buono stato di conservazione, con margini intonsi. Nell'angolo inferiore sinistro è posto il timbro inchiostro di Achille Bertarelli.

Collocazione: RI m. 64-31.



FOTO 18 - Francesco Cattini, *Ritratto di Giacomo Sanvitale*. (RI p. 160-58).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



FOTO 18A - Andrea Bolzani, *Ritratto di Giacomo Sanvitale*. (RI p. 160-57).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



FOTO 19 - Francesco Cattini, *Ritratto di Elisabetta Petrowna*. (RI p. 64-31).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

L'incisione ritrae Elisabetta Petrovna (Kolomenskoe / Mosca, 1709 - Pietroburgo, 1762), figlia di Pietro il Grande e di Caterina I, imperatrice di Russia dal 1741 in seguito ad un colpo di stato della guardia imperiale. Elisabetta promosse la diffusione della cultura con la fondazione dell'Università di Mosca (1755), la riforma dell'Accademia delle Scienze, l'inaugurazione del primo Teatro pubblico (1756) e continuò la politica del padre contribuendo ad una europeizzazione della vita russa. Diede impulso all'economia con l'abolizione dei dazi interni e la colonizzazione di alcune parti della steppa, cogliendo importanti successi anche in politica estera.

Notevoli affinità con il foglio in esame presenta un altro ritratto di Elisabetta Petrovna, inciso da Giovanni F. Magnini (Venezia, XVIII secolo) e inserito nel primo volume di un'edizione dell'*Opere* di Dante Alighieri pubblicata a Venezia da Antonio Zatta nel 1757, con dedica all'Imperatrice di Russia.

Una copia di questo volume è conservata a Bassano, Biblioteca Civica (146-F-8).

La posizione dell'imperatrice, seduta in trono e vista di tre quarti verso destra, il suo abbigliamento, l'acconciatura, la raffigurazione dei simboli del potere concordano nei minimi particolari. Differisce invece il contesto in cui il personaggio è collocato. Nell'incisione del Magnini, di dimensioni leggermente inferiori, Elisabetta è raffigurata entro un ovale su piedistallo, mentre la scritta si trova in un cartiglio in basso, ai lati dello stemma; nel bulino del Cattini la cornice è a mala pena visibile nella parte inferiore e l'imperatrice è collocata in un ricco contesto di tendaggi, nuvole e fiori. Allo stato attuale delle ricerche risulta comunque arduo stabilire quale delle due stampe sia eventualmente copia dell'altra o se invece derivino entrambe da una medesima invenzione originale.

20. Ritratto di Benjamin Martin

Bulino, mm 140x94 (inciso); mm 147x98 (lastra).

Esemplare di II stato su due. Sul piedistallo è scritto: "MONSIEUR / BENIAMIN MARTIN". Nell'angolo inferiore sinistro si legge: "Fran. ^{co} Cattini scp.". La lastra è stata ritoccata in più punti, in particolare tutta la parte sinistra del volto (destra per lo spettatore) è stata ritoccata per accentuarne il chiaroscuro; si ha una accentuazione del chiaroscuro anche nel mantello in primo piano.

Conservazione: Foglio ben conservato, con margini intonsi; si nota una piega obliqua nell'angolo superiore sinistro. Nell'angolo inferiore sinistro è posto il timbro inchiostro del Gabinetto delle Stampe di Milano.

Collocazione: RI p. 112-15.

L'incisione ritrae l'illuminista inglese Benjamin Martin (1707-1782), membro della Real Società Anglicana.

Questo ritratto, in secondo stato, è inserito come antiporta nella quinta edizione, del 1778, del seguente volume: "GRAMATICA / DELLE SCIENZE / FILOSOFICHE, / O BREVE ANALISI / DELLA / FILOSOFIA MODERNA / APPOGGIATA ALLE SPERIENZE, / DI BENIAMINO MARTIN, / TRADOTTA DALL'INGLESE IN FRANCESE, E DAL / FRANCESE IN ITALIANO; / IN QUESTA QUINTA EDIZIONE VENETA / Novellamente illustrata, e con somma diligenza ricorretta. / IN BASSANO, MDCCLXXVIII. / A SPESE REMONDINI DI VENEZIA. / Con Licenza de' Superiori, e Privilegio."

Una copia di questo volume è conservata a Bergamo, Biblioteca Angelo Mai (Salone Loggia 1. 6. 60). In primo stato, il ritratto è contenuto come antiporta nella quarta edizione della medesima opera, pubblicata nel 1769 a spese dei Remondini di Venezia.

Una copia di questo volume è conservata a Milano, Ambrosiana (S. N. H. IV. 83.).

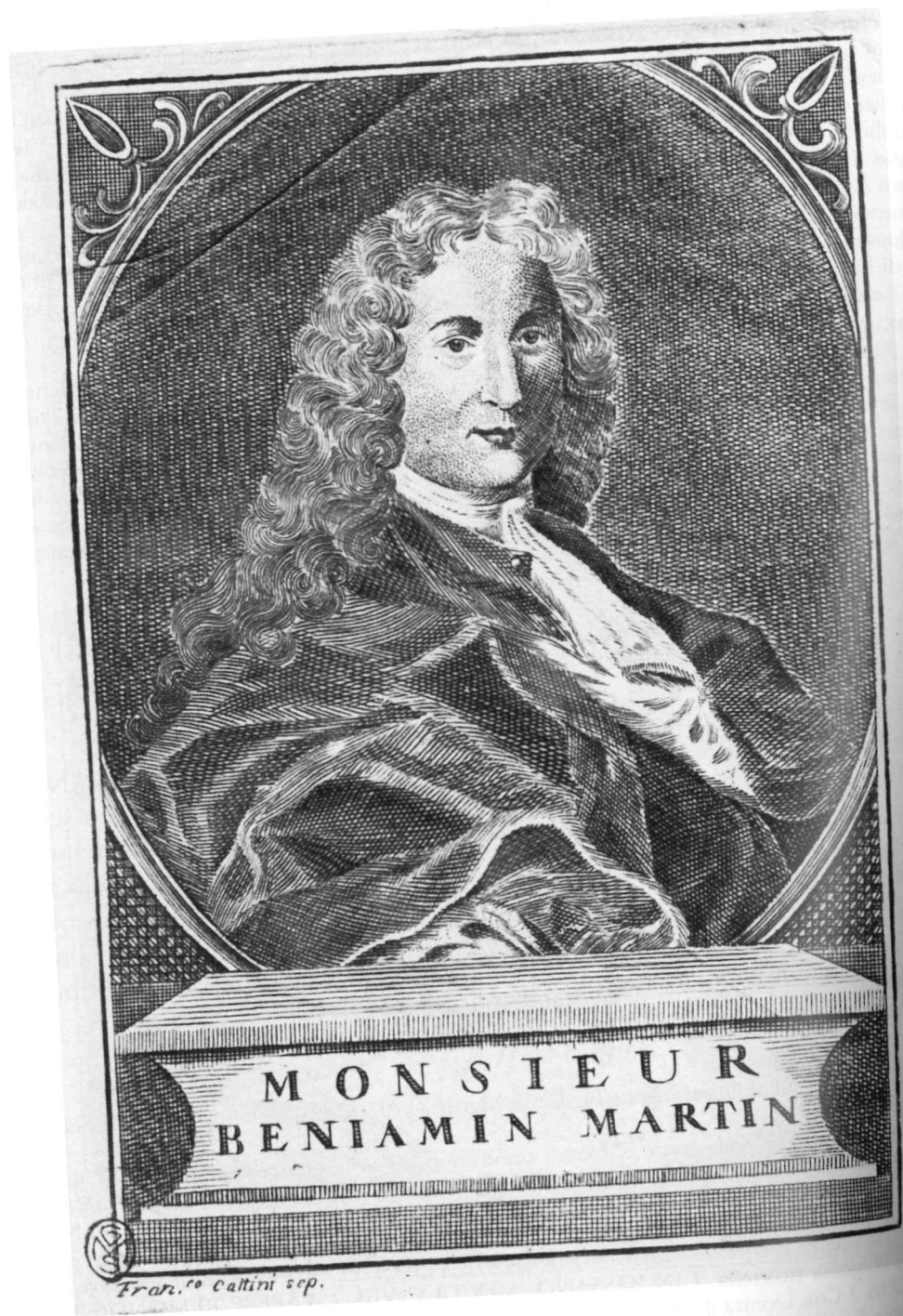


FOTO 20 - Francesco Cattini, *Ritratto di Beniamin Martin*. (RI p. 112-15).
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

I Remondini furono i primi a dare alle stampe la traduzione italiana della *Gramatica* del Martin, opera che era stata appena pubblicata in Francia nel 1749 (Alberton Vinco da Sesso 1990, p. 286). Tuttavia né nella prima edizione remondiniana del 1750, di cui è conservata una copia a Milano, Ambrosiana (S.N.H.IV. 51), né nella seconda del 1753, di cui è conservata una copia a Bergamo, Biblioteca Angelo Mai (Locatelli 3 540) e neppure nella terza del 1760, di cui sono conservate copie a Milano, Ambrosiana (St.G.III.9) e Brera (B.XVIII.6.268), si trova il ritratto firmato da Francesco Cattini. In queste prime edizioni compare invece un diverso ritratto del Martin, di autore anonimo (mm 140x92, inciso), di cui la Raccolta Bertarelli conserva due esemplari di diversa tiratura (RI p. 112-16; Raccolta Seletti, vol. 8, tav. 5 verso).

Nelle edizioni remondiniane più tarde, ovvero nella sesta edizione del 1787, di cui è conservata una copia a Venezia, Marciana (165.D.208) e nella settima del 1795, di cui sono conservate copie a Milano, Ambrosiana (S.PAA.I.58) e Brera (3.3.D.11), si trova inserita come antiporta una copia anonima nello stesso verso del ritratto del Cattini (mm 140x94, inciso), che differisce dall'originale in alcuni particolari, come ad esempio nella bocca, nell'ombreggiatura della sciarpa in primo piano, nelle linee orizzontali sul piano del piedestallo che sono ondulate nella copia e invece diritte nell'originale. Anche di tale copia la Raccolta Bertarelli conserva un esemplare (RI p. 112-14).

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA:

- ALBERTON VINCO DA SESSO L., *Il libro illustrato*, in Infelise M. - Marini P., *Remondini. Un editore del Settecento*, Milano 1990, pp. 286-29.
- BABELON J.P. - CONSTANS C., *Musée National du Chateau de Versailles. Les peintures*, Parigi 1995.
- BASAN F., *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, Parigi 1789 (2° ed.).
- BASCAPÉ G.C., *Gli Ordini Cavallereschi in Italia. Storia e diritto*, Milano 1972.
- BÉNÉZIT E., *Dictionnaire des peintres, ... graveurs*, ed. cons. Saint-Ouen 1966.
- BERTARELLI A., *I libri illustrati a Venezia nei secoli XVII e XVIII*, in «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», marzo-aprile 1903, vol. XIV, n. 34, pp. 32-42.
- BERTARELLI A., *La Remondiniana di Bassano Veneto*, in «Emporium», vol. LXVIII, n. 408, dicembre 1928, pp. 358-369.
- BERTARELLI A. - PRIOR H., *Il biglietto da visita italiano. Contributo alla storia del costume e dell'incisione nel secolo XVIII*, Bergamo 1911 (ed. cons. ristampa anastatica, Milano 1981).
- BLUNT A. - MURRAY E., *Venetian Drawings of the XVII and XVIII Centuries ... at Winsor Castle*, London 1957.
- BORRONI F., *Cattini Giovanni, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXII (1979), pp. 518-520.
- BUBERL B., «... un occhio e mezzo», *Kupferstiche nach Vorlagen von Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754)*, Munster 1987.
- CALABI A., *La gravure italienne au XVIII siècle*, Parigi 1931.
- CHIARI MORETTO WIEL M.A., *L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento*, Venezia 1996.
- CICOGLA E.A., *Delle Iscrizioni Veneziane*, Venezia 1827 (ed. cons: Forni, Bologna, 1970).
- CIGNA-SANTI V.A., *Serie cronologica de' Cavalieri dell'Ordine Supremo di Savoia, detto prima del Collare, indi della Santissima Nunziata...*, Torino 1786.
- D'AMICO R., *Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*, Bologna 1980.
- DAZZI M., *Schede di catalogo*, in «Arte Veneta», 1953.
- Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Parigi 1988.
- Dictionnaire de théologie catholique*, Parigi 1939.
- DIDIER L., *Les peintres français du XVIII siècle*, Paris-Bruxelles 1928-1930.
- DILLON G.V. - MARINELLI S. - MARINI G., *Museo di Castelvecchio, Verona. La collezione di stampe antiche*, Milano 1985.
- DORIGATO A., *Gianbattista Piazzetta e l'incisione veneziana del Settecento*, in AA.VV., *Gianbattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, Venezia 1983.
- DUKELSKAJA L.A. - RENNE E.P., *The Hermitage. Catalogue of western European painting. British painting sixteenth to nineteenth Centuries*, Mosca-Firenze 1990.
- GALLO R., *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, Venezia 1941.
- GASPARRINI LEPORACE T., *Il libro illustrato nel Settecento a Venezia*, Venezia 1955.
- GORI GANDELLINI G., *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena 1771.
- GORI GANDELLINI G. - DE ANGELIS L., *Notizie degli intagliatori*, Siena 1810.
- GOSEN V., *Incidere per i Remondini. Lavoro, denaro e vita nelle lettere degli incisori a un grande editore del '700*, Bassano del Grappa 1999.

- HEINECKEN C.H., *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes...*, Leipzig 1778-1790.
- Indice delle stampe finissime moderne, e delle carte geografiche che si vendono nella Calcografia di Giuseppe Remondini e Figli*, in Venezia, ed in Bassano, Per l'Anno 1791.
- HUBER M. - ROST H., *Manuel des curieux et des amateurs de l'art...*, Zurich 1797-1804.
- INFELISE M., *L'editoria veneziana nel '700*, Milano 1989.
- I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, Bergamo 1982-1990.
- KRISTELLER P., *Cattini Giovanni, ad vocem*, in Thieme U. - Becker F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler*, Leipzig 1907-1950.
- LE BLANC CH., *Manuel de l'amateur d'estampes*, Parigi 1854-1890.
- MARIUZ A., *L'opera completa del Piazzetta*, Milano 1982.
- MILESI G., *Dizionario degli incisori*, Bergamo 1982.
- Ministero dell'Interno. Pubblicazioni degli Archivi di Stato. XIII. Archivio di Stato di Modena. Archivio segreto estense. Sezione "Casa e Stato". Inventario*, Roma 1953.
- Miscellanea di Storia Veneta*, Serie seconda, Tomo XI, P. II, Venezia 1907, pp. 282-283.
- MORAZZONI G., *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, Milano 1943.
- MOSCHINI G.A., *Dell'incisione in Venezia*, Venezia, ante 1830 (ed. 1924).
- NAGLER G.K., *Neue Allgemeines Kunstler-Lexicon*, Munchen 1835-1852 (ed. cons. Leipzig s.d.).
- NEMILOVA I.S., *The Hermitage. Catalogue of Western European Painting. Eighteenth Century*, Mosca-Firenze 1986.
- OLIVIER M. - ROSENBERG P., *Subleyras 1699-1749*, Parigi 1987.
- PALLUCCHINI R., *L'arte di G. B. Piazzetta*, Bologna 1934.
- PALLUCCHINI R., *Incisori veneti del Settecento*, Venezia 1941.
- PEDROCCO F., *Venise: Une civilisation du livre (XV-XVIII siècle)*, cat. mostra, 1979.
- PEDROCCO F., *Catalogo dei libri illustrati del Settecento del Museo Correr*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1979, n. 1/4.
- PEDROCCO F., *Catalogo dei libri illustrati del Settecento del Museo Correr*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1980, n. 1/4.
- PEDROCCO F., *Catalogo dei libri illustrati del Settecento del Museo Correr*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1981, n. 1/4.
- PEDROCCO F., *Catalogo dei libri illustrati del Settecento del Museo Correr*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1982, n. 1/4.
- PEDROCCO F., *Piazzetta e l'editoria veneziana*, in AA.VV., *Gianbattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, Venezia 1983.
- PICCIONI L., *Baretti Giuseppe, ad vocem*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Milano-Roma, vol. VI (1930), p. 173.
- PIGNATTI T., *Pietro Longhi*, Milano 1968.
- PILO G.M., *L'incisione veneta e friulana del Settecento*, in Succi D., *Da Carlevarij ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, Venezia 1983.
- PRIEVER A., *Cattini Giovanni*, in Saur K.G., *Allgemeines Kunstler-Lexikon. Die Bildenden Kunstler aller Zeiten und Volker*, Munchen-Leipzig 1997.
- RICHTER M., *Piazzetta e le opere del Bossuet*, in AA.VV., *G.B. Piazzetta. Disegni. Incisioni. Libri. Manoscritti*, Vicenza 1983.
- SUCCI D., *Da Carlevarij ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, Venezia 1983.

TICOZZI S., *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori...*, Milano 1830.
 VERONA A., *Illustrazioni storiche ed artistiche della Real Casa di Savoia...*, Torino 1871.
 VINCO DA SESSO G.B., *Il libro religioso*, in Infelise M. - Marini P., *Remondini. Un editore del Settecento*, Milano 1990, pp. 317.
 VIVIAN F., *Da Raffaello a Canaletto. La collezione del Console Smith. Grandi disegni italiani della Royal Library di Windsor*, Milano 1990.

IMMAGINI ALLEGORICHE PER IL MONDO CREATO DIVISO NELLE SETTE GIORNATE IN ONORE DEL CONTE DI MELGAR (1686)

Donata Giannone

L'attenzione e la passione antiquaria per i libri e le biblioteche sorte a Novara a partire dalla fine del Settecento sulla scia dell'esempio muratoriano, vedono attivamente impegnata anche la poderosa figura del dotto Carlo Francesco Frasconi (1754-1836), cerimoniere maggiore della Cattedrale di Novara. È noto infatti come egli abbia formato una pregevole raccolta di stampe, documentabile a partire già dall'età giovanile, costantemente e sistematicamente aumentata nel corso della sua vita, ed improntata secondo criteri e modalità eminentemente riconducibili all'interesse storico-antiquario ed erudito del Frasconi stesso, senza dubbio favorito in questo particolare settore dalla sua ricercata attività di riordinatore di archivi e biblioteche⁽¹⁾.

Nel corso dell'esame ricognitivo effettuato a proposito del vario *corpus* di stampe, si è focalizzata l'attenzione su un nucleo di dodici acqueforti, contenute in un volume del chierico somasco Giuseppe Girolamo Semenzi, erudito cremonese del Seicento, e recentemente enunciate *in toto*⁽²⁾. Grazie all'analisi del testo è stato così possibile sia definire meglio le identificazioni dei soggetti delle stampe incise a Torino da Georges Tasnière, artista francese della seconda metà del Seicento, attivo prevalentemente in ambito torinese⁽³⁾, sia di analizzarne meglio il contenuto iconografico in apposite schede ivi redatte.

La figura di Giuseppe Girolamo Semenzi (o Sementi, latinismo), emerge ben delineata grazie alla profonda conoscenza e familiarità letteraria dello storiografo contemporaneo Francesco Arisi (1657-1743), che a lungo ne discorre nella sua *Cremona Literata*⁽⁴⁾. Questi ricorda che "dall'inizio della mia gioventù, sino alla sua morte fra di noi ebbe vigore un legame molto importante, infatti quasi ogni settimana, correavano da una parte e dall'altra le nostre lettere familiari. Io avevo scritto moltissime cose su di lui...", ma in parte sono andate distrutte⁽⁵⁾. Cionondimeno, in sintesi, è dato di sapere che il Semenzi, nato l'undici settembre 1645, si consacra fra i chierici regolari della Congregazione di Somasca⁽⁶⁾ il 18 maggio 1664, nel periodo in cui è già divenuto un ottimo retore, ed ha appreso filosofia e teologia, geometria e matematica, greco e lingua ebraica sotto la guida di validi maestri. Ottimo professore di teologia, viene assegnato alla Cattedra di Teologia

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

TICOZZI S., *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori...*, Milano 1830.
 VERONA A., *Illustrazioni storiche ed artistiche della Real Casa di Savoia...*, Torino 1871.
 VINCO DA SESSO G.B., *Il libro religioso*, in Infelise M. - Marini P., Remondini. *Un editore del Settecento*, Milano 1990, pp. 317.
 VIVIAN F., *Da Raffaello a Canaletto. La collezione del Console Smith. Grandi disegni italiani della Royal Library di Windsor*, Milano 1990.

IMMAGINI ALLEGORICHE PER IL MONDO CREATO DIVISO NELLE SETTE GIORNATE IN ONORE DEL CONTE DI MELGAR (1686)

Donata Giannone

L'attenzione e la passione antiquaria per i libri e le biblioteche sorte a Novara a partire dalla fine del Settecento sulla scia dell'esempio muratoriano, vedono attivamente impegnata anche la poderosa figura del dotto Carlo Francesco Frascioni (1754-1836), cerimoniere maggiore della Cattedrale di Novara. È noto infatti come egli abbia formato una pregevole raccolta di stampe, documentabile a partire già dall'età giovanile, costantemente e sistematicamente aumentata nel corso della sua vita, ed improntata secondo criteri e modalità eminentemente riconducibili all'interesse storico-antiquario ed erudito del Frascioni stesso, senza dubbio favorito in questo particolare settore dalla sua ricercata attività di riordinatore di archivi e biblioteche⁽¹⁾.

Nel corso dell'esame ricognitivo effettuato a proposito del vario *corpus* di stampe, si è focalizzata l'attenzione su un nucleo di dodici acqueforti, contenute in un volume del chierico somasco Giuseppe Girolamo Semenzi, erudito cremonese del Seicento, e recentemente enunciate *in toto*⁽²⁾. Grazie all'analisi del testo è stato così possibile sia definire meglio le identificazioni dei soggetti delle stampe incise a Torino da Georges Tasnière, artista francese della seconda metà del Seicento, attivo prevalentemente in ambito torinese⁽³⁾, sia di analizzarne meglio il contenuto iconografico in apposite schede ivi redatte.

La figura di Giuseppe Girolamo Semenzi (o Sementi, latinismo), emerge ben delineata grazie alla profonda conoscenza e familiarità letteraria dello storiografo contemporaneo Francesco Arisi (1657-1743), che a lungo ne discorre nella sua *Cremona Literata*⁽⁴⁾. Questi ricorda che "dall'inizio della mia gioventù, sino alla sua morte fra di noi ebbe vigore un legame molto importante, infatti quasi ogni settimana, correavano da una parte e dall'altra le nostre lettere familiari. Io avevo scritto moltissime cose su di lui...", ma in parte sono andate distrutte⁽⁵⁾. Cionondimeno, in sintesi, è dato di sapere che il Semenzi, nato l'undici settembre 1645, si consacra fra i chierici regolari della Congregazione di Somasca⁽⁶⁾ il 18 maggio 1664, nel periodo in cui è già divenuto un ottimo retore, ed ha appreso filosofia e teologia, geometria e matematica, greco e lingua ebraica sotto la guida di validi maestri. Ottimo professore di teologia, viene assegnato alla Cattedra di Teologia

nell'Università di Pavia con un decreto del Senato di Milano, ed il 26 marzo 1692 gli viene spedito dalla corte di Madrid il diploma in cui è stimato quale cronista di sua maestà cattolica Carlo II in tutto il dominio milanese. Reputato senza invidia di seria onniscienza, muore a Milano il due aprile 1706 nel Collegio di San Pietro in Monforte, di cui ha anche riordinato la biblioteca. Oltre ad essere stato un valente teologo, filosofo, cronologo, oratore, poeta, lo troviamo in attivo contatto, secondo lo spirito letterario del tempo, con vari Accademici d'Italia, fra cui i Concordi di Ravenna, gli Argonauti di Venezia, gli Affidati di Pavia ed i Faticosi di Milano⁽⁷⁾.

Fra i più importanti principi della Repubblica letteraria del tempo che intrattengono rapporti di sodalizio comune con il Semenzi⁽⁸⁾, si possono annoverare il primo medico di corte Lorenzo Magalotti⁽⁹⁾, erudito e letterato nominato dal principe Leopoldo de' Medici segretario dell'Accademia del Cimento; il padre benedettino francese della Congregazione di San Mauro, Giovanni Mabillon⁽¹⁰⁾, ed il padre della stessa Congregazione Bernardo de Montfaucon, archeologo francese⁽¹¹⁾; Vincenzo Maria Coronelli, fondatore dell'Accademia degli Argonauti, ritenuta la più antica società geografica del mondo, cartografo e geografo veneziano, cosmografo della Serenissima nel 1685 e lettore di geografia nel 1689, eletto generale dei Minori conventuali nel 1701⁽¹²⁾; l'abate Ludovico Antonio Muratori, direttore del Collegio e della Biblioteca Ambrosiana⁽¹³⁾, che con la sua opera di erudito prepara i materiali per le sintesi di pensiero che gli Illuministi in seguito opereranno, ispirandosi alla sua lucida metodologia di ricercatore, desunta ed appresa da Cartesio e Galileo Galilei; il conte Francesco di Lemene, poeta lodigiano, appartenente al movimento dell'Arcadia, autore, fra l'altro, di sonetti, anacreontiche, canzoni, madrigali, e poemetti⁽¹⁴⁾; il medico e letterato fiorentino Giovanni Cinelli⁽¹⁵⁾; ed infine Lazaro Agostino Cotta, che lo rammenta nel suo *Museo Novarese*⁽¹⁶⁾. Il Semenzi del resto intrattiene anche corrispondenza diversa con il Cotta, per esempio inviandogli un distico di ringraziamento in occasione del ricevimento di notizie e documenti su scrittori milanesi da lui cortesemente inviatigli⁽¹⁷⁾, così come il Cotta si improvvisa editore nell'Isola di San Giulio d'Orta di un sonetto, ritenuto opera del somasco, e già pubblicato a Milano nel 1688⁽¹⁸⁾. Fra altre importanti personalità del tempo ricordate dall'Arisi che lodano l'ingegno del Semenzi, si possono menzionare l'abate benedettino Benedetto Bacchini⁽¹⁹⁾, famoso oratore, professore universitario, storiografo e bibliotecario estense; Bartolomeo Dotti, poeta satirico⁽²⁰⁾; Giovan Mario Crescimbeni, poeta e letterato, uno dei fondatori principali dell'Accademia dell'Arcadia a Roma, della quale è stato "custode generale" per trentotto anni, divenendone instancabile propagandista, storico ed editore⁽²¹⁾; ed infine il gesuita Tommaso Ceva, poeta e matematico⁽²²⁾.

La vasta produzione letteraria di Girolamo Semenzi viene catalogata dapprima dall'Arisi senza enumerazione, ed in seguito viene parzialmente ordinata dall'erudito bolognese Filippo Argelati, benché non in ordine cronologico per ciò che riguarda le opere a stampa, ma con una parziale aggiunta di ulteriori scritti⁽²³⁾. Per

quanto concerne l'elenco delle numerose orazioni, carmi italici e latini, parafrasi, cronologie, panegirici, saggi, ragionamenti morali, postille ad opere di storia naturale, ed altro materiale erudito, si rimanda direttamente all'esauriente elenco stilato dall'Argelati⁽²⁴⁾.

L'apprezzamento che l'Arisi esprime a proposito de *Il Mondo creato diviso nelle sette giornate. Poesie mistiche...*, emerge chiaramente dalla sua annotazione: "Libro di forme elegantissime, e ornato di immagini incise, che io possiedo in seguito ad un dono dell'Autore"⁽²⁵⁾, così come il gesuita Tommaso Ceva, incaricato della revisione dell'opera per ordine del commissario del S. Ufficio, vi ravvisa "molta erudizione, moralità, e pietà, per cui lo giudico degno delle Stampe"⁽²⁶⁾. Il testo, molto articolato e strutturato, si compone di una serie di ottave sui capitoli XLII e XLIII del libro dell'*Ecclesiastico*, e di sonetti alternati a canzoni e parafrasi mistiche, nonché ad immagini allegoriche precedute da versetti biblici o citazioni erudite, che sono lo specchio del sapere del chierico somasco intorno alla creazione del mondo, con numerose riflessioni su argomenti desunti principalmente dal libro biblico della *Genesi*. È lui stesso infatti ad indirizzare don Diego di Benavides e d'Aragon, primogenito del marchese di Solera, mastro di campo del Terzo⁽²⁷⁾ Vecchio di Lisbona, verso la lettura della *Genesi*, cantata parimenti dal Tasso quanto la *Gerusalemme Liberata*, di cui il nobile parrebbe invaghito⁽²⁸⁾. Non a caso il titolo dell'opera del somasco rammenta quella del famoso poeta⁽²⁹⁾, benché il saggio e prudente autore si senta così inadeguato al compito prefissosi, da domandarsi attonito in un'ottava del libro: "Chi vedrà l'Invisibile Immortale / Benché col mio Bertucci un Dante finga? / Chi formar mai potrà ritratto uguale, / Benché il Tasnier l'imprima, e 'l Fiore 'l pinga?"⁽³⁰⁾. È infatti nel progetto del Semenzi illustrare e rendere lode, con l'ausilio della poesia, alla "Eterna Sapienza / Nel suo Palagio fabbricato / sopra Sette Colonne, / Cioè nel Mondo Creato in Sette Giornate ..." ⁽³¹⁾. Egli ritiene la poesia una delle ancelle designate dalla divina Provvidenza ad invitare i mortali nella rocca della Virtù, ed intraprendere la contemplazione del Mondo sotto la scorta della storia, filosofia, e teologia⁽³²⁾.

La dedicazione del libro è indirizzata a Giovanni Tomaso Enriches de Cabrera, conte di Melgar, corredata altresì del relativo ritratto inciso⁽³³⁾. In essa il Semenzi ripercorre per sommi capi la carriera del gentiluomo spagnolo⁽³⁴⁾, che viene nominato governatore dello Stato di Milano con reale dispaccio il 26 agosto 1680⁽³⁵⁾, dopo essere stato mandato quale governatore interinale nel novembre 1678, ed aver sostituito il principe di Ligne dal 17 ottobre dello stesso anno⁽³⁶⁾. Dotato di talento, viene assegnato giovane alla custodia di Novara⁽³⁷⁾, per poi passare al generalato di cavalleria, compito ritenuto parimenti "di delizia, e d'angustia allo spirito nato, e nodrito a più vasti ministeri"⁽³⁸⁾. È notevole rilevare quanto l'autore sia qui favorevole nei confronti di un governatore spagnolo, colto e avveduto, di distinta moralità, così perspicace da prevenire i desideri e gli ordini del suo sovrano Carlo II, di cui diverrà in seguito primo ministro dal 1683 al 1699. In effetti l'operato del conte di Melgar si dipana in un momento storico cruciale per la

monarchia spagnola, dove alle difficoltà di gestione interna si affiancano quelle a livello europeo, complicate dalle ostilità di re Luigi XIV di Francia: formalmente in Italia regna la pace, ma l'ansia per un eventuale intervento francese impensierisce i ministri spagnoli a Milano⁽³⁹⁾. Negli anni precedenti all'arrivo del conte di Melgar si sono susseguiti governatori generalmente scelti fra nobiluomini d'arme, non di lettere, a volte mediocri, quando non addirittura di cattiva reputazione⁽⁴⁰⁾ come il duca d'Ossuna Gaspar Tellez de Giron, tale da richiamare l'attenzione dei diplomatici più per le colorite vicende personali, che per le sue azioni politiche⁽⁴¹⁾. Poiché il governatore è il capo del Senato e del Consiglio Segreto di sua maestà, gli si conferisce l'autorità necessaria per tutelare gli interessi del sovrano, ma se ne controllano tuttavia l'operato e la condotta non esautorando totalmente l'autonomia del Senato, che può però essere condizionato giurisdizionalmente dal Consiglio Segreto⁽⁴²⁾. Questa istituzione accentra in sé tutti gli intenti di unificazione amministrativa delle provincie spagnole in Italia con quella centrale castigliana⁽⁴³⁾. Tuttavia il Senato milanese, che nomina anche il prefetto di sanità, sorveglia l'Università di Pavia, ed accorpora in sé i più importanti rami dell'amministrazione, non sempre accoglie ed esegue le disposizioni regie, come si può desumere dai toni velatamente arroganti, quasi beffardi, insiti nella risposta alla richiesta di rendiconto sul suo operato al momento dell'arrivo del conte di Melgar, durante la consulta del dieci dicembre 1678⁽⁴⁴⁾. Anche nel periodo di presenza a Milano del Cabrera i contrasti ed i malumori con la nobiltà minano i rapporti più importanti con il ceto di riferimento: a questioni di attrito nella convivenza sociale⁽⁴⁵⁾, si aggiunge ad esempio la imposizione contenuta nei dispacci reali inviati al Melgar, riguardante il divieto ai ministri di ricoprire più di un impiego, e trarne quindi molteplici emolumenti⁽⁴⁶⁾. Anche se queste disposizioni vengono mitigate dall'autorizzazione a nominare qualche soggetto in assenza dei questori del magistrato ordinario o straordinario, e ad assumere decisioni sulle spedizioni governative, i disordini costringono il Melgar ad emanare il sei maggio 1684 un decreto che proibisce ai ministri di uscire dai confini dello Stato senza il permesso del governo⁽⁴⁷⁾. Anni di travagli e perigliosi rischi quelli affrontati dal governatore, ad iniziare dalle fomentazioni e sedizioni interne che minacciano gravemente Casale, "porta d'Italia", e Genova, la repubblica che con la sua neutralità garantisce alla Spagna il libero accesso degli aiuti diretti verso il Milanese, la Germania, le Fiandre. La previdenza e l'intensa attività diplomatica del conte di Melgar non bastano a salvare Casale (Alessandria), che cede ai Francesi il 29 settembre 1681, dopo che tutte le misure preventive richieste dal Consiglio Segreto (fortificazione della città ed ordini del Cabrera per impedirne la capitolazione) vengono disattese⁽⁴⁸⁾. Dopo la vittoria di Vienna riportata il 12 settembre 1683 contro i Turchi, Carlo II dichiara guerra alla Francia nell'ottobre dello stesso anno, andando incontro ad una serie inaspettata di sconfitte, oltre che nella Fiandra del Nord, anche nel cuore della stessa Spagna, dopo l'occupazione francese di Navarra e Catalogna. Richiesti pertanto gli aiuti a Milano, non viene assecondato, perché i Francesi già incalzano

sul fronte genovese: dal 17 al 22 maggio la città viene sottoposta ad un fitto bombardamento, sino all'esaurimento delle munizioni⁽⁴⁹⁾, e nonostante la disponibilità dei soccorsi delle truppe spagnole, inviate dal Melgar ai confini del Monferrato, e a Genova da Alessandria, la repubblica si vede costretta ad accettare le imposizioni dei Francesi, con conseguente disarmo di navi e galere, e graduale smantellamento delle posizioni di difesa spagnole⁽⁵⁰⁾. Tutto fa preludere ad una guerra imminente, che puntualmente avviene con la dichiarazione di aperte ostilità contro la Spagna per mare e per terra il 15 aprile 1689, quando già a Milano è subentrato al Melgar, che resta in carica sino all'aprile 1686, il conte di Fuensalida⁽⁵¹⁾. Alla crisi politica si aggiunge, verso la metà di questo decennio, lo spettro della carestia⁽⁵²⁾, che si avverte pesantemente anche nel novarese, dove del resto il dominio spagnolo viene accolto con scarso entusiasmo quasi ovunque⁽⁵³⁾.

Secondo il Semenzi, l'operato del conte di Melgar, che gli avvale la qualifica di Trismegisto, tre volte grande, ossia "saggio, benefico, e giusto"⁽⁵⁴⁾, usufruisce anche della collaborazione di sette personaggi illustri che, "con altri egregi per la Toga e per la Spada", lo servono "a gara nel sostentar la pesante machina degli affari", e che vengono ravvisati nell'ordine delle sette colonne che reggono il tempio della Sapienza⁽⁵⁵⁾. Nelle dediche a loro relative espresse nel testo del chierico somasco, oltre alla definizione dei titoli nobiliari e delle cariche militari ed amministrative ricoperte al momento della stesura dell'opera⁽⁵⁶⁾, è curioso rilevare come sei di questi dieci personaggi illustri vengano contraddistinti anche dalla loro appartenenza, in qualità di cavalieri, ad Ordini militari religiosi. Tale tipo di onorificenza è una prassi diffusa in quel periodo, e la consuetudine ha inizio a partire dai tempi della prima crociata, quando si costituiscono associazioni di cavalieri a carattere religioso e militare al contempo, per la difesa e la custodia dei luoghi santi. Queste associazioni hanno carattere monastico, e vengono approvate dall'autorità ecclesiastica: la religione in cui i membri pronunciano voti solenni, si dice Ordine, mentre quella in cui i voti sono semplici, siano essi perpetui o temporanei, viene indicata come Congregazione. I principali elementi che determinano lo stato religioso sono dati dall'osservanza, in forza di un voto perpetuo, dei tre consigli evangelici di povertà, castità, ed obbedienza, generalmente accompagnate dall'obbligo di vita in comune, che però può essere escluso dalla Santa Sede. Nei voti solenni lo stato religioso viene assunto pubblicamente ed in perpetuo: la distinzione fra voti solenni e semplici è determinante, poiché i voti solenni incidono sulla capacità giuridica della persona contraente. Per essere assunti nell'Ordine occorrono determinati requisiti, fra cui la prova dei quarti di nobiltà, e la conferma di non aver esercitato mestieri o arti vili o meccaniche, o di non essere mercanti, bottegai, banchieri, cassieri, sensali, e non essere macchiati di eresia, non discendere da ebrei o musulmani, non aver commesso gravi delitti⁽⁵⁷⁾. Con il passare del tempo queste severe e proibitive norme sono divenute in parte meno vincolanti, al punto che nel 1682 il re di Spagna Carlo II emana una "*pragmatica real*" nella quale si stabilisce che "mantenere [...] fabbriche di seta, panni, tela ed altri tipi di tessiture non pregiu-

dica di fatto la bellezza, le immunità e le prerogative della nobiltà⁽⁵⁸⁾: in realtà numerose sono state un tempo le famiglie nobili ad aver esercitato la mercatura, al punto che nelle genealogie le terminologie di "mercator" e "publicus campsor" sono ricorrenti⁽⁵⁹⁾. Le regole primigenie si allenteranno poi al punto che, talora, per essere ammessi ai vari Ordini, è sufficiente il conferimento di un determinato patri- monio o il pagamento di tasse, dette appunto "di prove o di passaggio"⁽⁶⁰⁾. Nell'Europa occidentale, per iniziativa dei sovrani, vengono costituite diverse sacre milizie assoggettate a regole monastiche e riconosciute dal pontefice, specie in Spagna, ed a queste appartengono in maggior parte i nobili immortalati dal Semenzi. Nascono così gli Ordini religiosi militari di Calatrava, istituito dall'abate Raimondo dei monaci Cistercensi, ed a cui viene assegnata nel 1158 dal re di Castiglia Sancio III la difesa contro i Mori; l'Ordine di Alcantara, anch'esso sotto la regola benedettina, fondato nel 1176 ad imitazione dei Templari, ricostituito sotto la tutela dei re di Spagna e soppresso dalla Repubblica nel 1872, per essere poi ristabilito nel 1874 da Alfonso XII; l'Ordine di San Giorgio d'Alfama, creato da Pietro II d'Aragona nel 1201, e poi riunito nel 1399 da papa Benedetto XIII a quello di Montesa, creato nel 1317; ed ancora quello di San Iago (o Santiago), Ordine militare di Castiglia fondato nel 1164 ed approvato da papa Alessandro III (1175), che si propone l'assistenza ai poveri, la difesa dei pellegrini e la guerra contro gli infedeli, di cui il re Ferdinando il Cattolico assume l'amministrazione ed il gran magistero. In Portogallo viene fondato nel 1318 da Dionigi I l'Ordine di Cristo, concesso dal sovrano per ricompensare le gesta dei suoi nobili contro i Mori, ed approvato nel 1320 da papa Giovanni XXII. Ogni Ordine adotterà anche una particolare tipologia di simboli sacri, fra cui il primo rilevante è la croce, di foggia diversa e distintiva per ciascuno⁽⁶¹⁾, come testimoniano altresì le incisioni contenute nel volume esaminato.

SCHEDA

Avvertenze:

Le misure delle stampe sono date in millimetri, e l'altezza precede sempre la base. Nelle note delle schede le sigle delle biblioteche e le abbreviazioni dei testi ricor- renti sono le seguenti:

- Angustias: M. ANGUSTIAS MORENO OLMEDO, *Heráldica y Genealogía granadinas*, Granada 1989.
- Aversa: R. AVERSA, *Artisti e committenza a Pavia e Milano tra XVII e XVIII secolo: il marchese Cesare Pagani*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", vol. XLV (1993), Figg. 1-12.
- Bellini: P. BELLINI, *Le incisioni tratte da soggetti di Cesare Fiori*, in "Rassegna di Studi e Notizie", Milano, vol. XIV (1987-1988).
- Bertarelli: Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta di Stampe A. Ber- tarelli.
- Braidense: Milano, Biblioteca Nazionale di Brera.
- Crollalanza 1878: G.B. DI CROLLALANZA, *Enciclopedia araldico-cavalleresca. Prontuario nobiliare*, Pisa 1878.
- Crollalanza 1886: G.B. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa 1886.
- Frasconi: *Pinacoteca ossia Galleria continente Immagini Sacre, Ritratti [...] Carte Simboliche per Virtù personificate [...] formata dal P. Carlofrancesco Frasconi Cerim.e Magg.e della Cattedrale*, Archivio Storico Diocesano di Novara, s.d., tomi I-II, XVI, nn. 1, 2.
- Monza: Monza (Milano), Biblioteca Civica.
- Pavia, B.N.U.: Pavia, Biblioteca Nazionale Universitaria.
- Ripa: C. RIPA, *Iconologia, ovvero descrizione d'Imagini delle Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, Padova 1611.
- Semenzi: G.G. SEMENZI, *Il Mondo creato diviso nelle sette giornate. Poesie mistiche [...] dedicate all'eccellentiss.mo Sig.e D. Giovan- ni Tomaso Enriches di Cabrera...*, Milano 1686.
- Torino, B.N.U.: Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria.

Si segnala inoltre che, per forzata necessità, si è inteso adottare un sistema particolare nel corso dell'analisi degli scudi nobiliari rappresentati nelle stampe. Ciò è conseguenza del fatto che nelle incisioni antiche esaminate, è difficile riscontrare sempre, nella grafia che deve rendere i diversi colori degli smalti e delle figure, elementi analoghi ai segni grafici convenzionali odiernamente stabiliti per una corretta lettura ed individuazione dei colori (se non addirittura le linee diagonali, espressive del verde e del porpora, non risultassero in controparte). Pertanto essi, per non essere travisati, vengono prudentemente omessi, anche laddove fossero conosciuti grazie ai repertori araldici compulsati. Questo al fine di uniformare la descrizione di tutti gli scudi, che del resto risultano già sufficientemente complessi e ricchi di varianti genealogiche, e di privilegiare, in questo ambito circoscritto, l'indagine iconografica e figurativa.

1. Antiporta con l'Immagine della Sapienza ed il suo tempio (FIG. 1)

Acquaforse, 225x158 (inciso); 239x168 (lastra).

Aversa, n. 1.

Nell'inciso, nella pagina sinistra del libro aperto tenuto dalla figura della Sapienza, compare una scritta di quattro righe: "IL MONDO / CREATO / POESIE / MISTICHE"; e nella pagina destra su cinque righe: "DEL P.D.G. / GIROLAMO / SEMENZI / C.R. / SOMASCO". Nella banderuola dispiegata sotto il libro aperto, la dedica: "ALL'ECCELL.mo SIG. CONTE DI MELGAR". In basso sotto l'inciso, verso il centro: "Cesare fiore del:", e più a destra: "G. Tasmere Sculp. Taur."

Milano, Braidense (XX. XII. 28); Novara (Frasconi, II, fol. 375); Pavia, B.N.U.

In basso a destra, coronata di lauro, è effigiata in modo tradizionale la Sapienza, madre delle Scienze e delle Virtù, con abito trapunto di stelle, ed un libro aperto (cfr. Ripa, pp. 467, 469), sulle cui pagine aperte si leggono il titolo e l'autore del testo, mentre nella banderuola sottostante è riportata la dedica al governatore di Milano Gio. Tomaso Enriches di Cabrera, conte di Melgar. L'Eterna Sapienza, calpestando un busto marmoreo monco e coronato d'alloro, indica con la mano destra il tempio sua dimora, fabbricato su sette colonne, che simboleggia il Mondo creato in sette giornate, ove albergano solo le Virtù, ancelle fidate nell'esplicazione dei doveri civili e militari, ed ispiratrici della condotta morale umana (cfr. Semenzi, pp. 10-11, 366). Il tempio si presenta a pianta esagonale, con sei colonne istoriate che reggono le volte ed una colonna al centro, ai cui piedi è assisa la figura di Dio creatore, vecchio barbuto con sul capo il triangolo di luce, simbolo della Sapienza divina, in atto di abbracciare il globo terrestre e recando in mano il compasso, simbolo di Ordine, Misura, e Ragione. In alto, fra le nubi maestose, quattro angeli mostrano i simboli sia della Sapienza umana e divina, sia della Passione e Resurrezione di Cristo: a sinistra compare un angelo con trombetto e archipendolo (strumento formato di una squadra a braccia uguali, congiunte da una sbarra ad arco, e di un piombino che, pendendo dal vertice dell'angolo, segna il mezzo della sbarra quando gli estremi dei due bracci poggiano su un piano perfettamente orizzontale), simbolo della Sapienza umana; verso il centro un angelo con tuba e scettro, cimato da un piccolo globo, simbolo di Sapienza divina. Proseguendo a destra verso il centro, si ravvisa un angelo che sprema un grappolo.



FIG. 1 - Immagine della Sapienza ed il suo tempio, acquaforse.

polo d'uva, il cui succo, simbolo della Passione di Cristo, viene raccolto dallo stesso angelo, mentre un altro al suo fianco afferra per il capo un agnello, simbolo della Passione del figlio di Dio, e con la mano destra solleva un'aquila dalle ali spiegate, simbolo della Risurrezione di Cristo.

2. Ritratto di Giovanni Tomaso Enriches di Cabrera (FIG. 2)

Acquaforse, mm. 201x138 (inciso); 208x145 (lastra).

Bellini, p. 134, n. 61; Aversa, n. 2.

Nella banderuola in basso a sinistra, nell'inciso, sotto l'ovale: "D. GIO. TOM. ENRICHES. D. Cabrera CONTE DI" ("Melgar": il termine appare di seguito alla scritta incisa nella banderuola, su una carta geografica dispiegata da un putto, quale logica prosecuzione e definizione della scritta stessa). In basso a destra, sotto l'inciso: "Cesare fiore del: G: Tasniere Sculps: Taur:".

Milano, Bertarelli (RI. P. 115-28); Braidense (XX. XII. 28); Novara (Frasconi, I, fol. 345); Pavia, B.N.U.

In un ovale, contornato da foglie di palma e rami d'alloro, simboli di Vittoria e di Gloria, entro una cortina di drappi, compare il ritratto del conte di Melgar in armatura. Sotto l'ovale, un putto reca una carta geografica dell'Europa, ed un altro a destra tiene lo scudo nobiliare del personaggio effigiato, che solo in parte viene codificato nei repertori consultati. Esso si presenta infatti composto, quale interzato in palo: nel primo, cappato a due torri aperte, finestrate e merlate alla guelfa, di quattro pezzi; a un leone coronato (cfr. Crollanza 1878, p. 151; Angustias, p. 76), simboli di Potenza e Fortezza; con due bordi: uno nel fianco destro dello scudo, ossia alla sinistra di chi guarda, con sei figure di quadrupedi, ed un altro addossato a questo, con sei ancore, simboli di Costanza (invece delle otto generalmente accreditate, come in E. FERNANDEZ-PRieto DOMINGUEZ Y LOSADA, *Nobleza de Zamora*, Madrid 1953, p. 685, ed in Angustias, p. 76; oppure delle cinque rilevate nello stemma a stampa ritagliato da gride conservato nel manoscritto trivulziano n° 1825 pubblicato da G. BOLOGNA, *Arme gentilizie usate dai Governatori di Milano nella pubblicazione de' loro editti*, Milano 1972, pp. 25, 27, e p. non numerata con l'immagine dello stemma del 1678, che del resto ivi compare anche senza il primo bordo). Nel secondo quartiere, a due aquile coronate ed addossate in palo; nel terzo, inquartato: nel 1° e nel 4° a tre gigli in campo, disposti due, uno; nel 2° e nel 3°, partito: nel primo a una torre alla guelfa, aperta, finestrata e torricellata di un pezzo; nel secondo a un leone coronato, simboli dei possedimenti di Castiglia e León.

3. Immagine della Prudenza e della Fortezza (FIG. 3)

Acquaforse, 204x138 (inciso); 210x143 (lastra).

Bellini, p. 150, n. 69; Aversa, n. 3.

Nella carta dispiegata dalla figura femminile in basso a sinistra: "MEA EST PRUDENTIA"; in quella a destra: "MEA EST FORTITVDO". In basso sotto l'inciso, verso il centro: "Cesare fiore del."; e più a destra: "G. Tasniere Sculp: Taur.".

Milano, Braidense (XX. XII. 28); Monza (T. 422); Novara (Frasconi, II, fol. 377); Pavia, B.N.U.



FIG. 2 - Ritratto di Giovanni Tomaso Enriches di Cabrera, acquaforse.



FIG. 3 - Immagine della Prudenza e della Fortezza, acquaforte.



FIG. 4 - Immagine della Vigilanza, acquaforte.

In primo piano a sinistra compare la figura della Prudenza, che regge nella mano destra la pianta del Palazzo della Sapienza, in cui si figura il Mondo (cfr. Semenzi, p. 68), e con la sinistra indica l'ovale retto da un putto, con uno stemma nobiliare: essa è coronata di foglie di moro (il gelso), le quali richiamano l'attenzione sul fatto che l'uomo prudente non deve mai fare le cose innanzi tempo, ma saperle ordinare con giudizio (cfr. Ripa, pp. 441-442). A sinistra appare la figura della Forza, altra Virtù scelta dalla Sapienza quale attributo essenziale per connotare positivamente i personaggi che devono difendere le province dell'impero spagnolo, e condurre vittoriosamente le sue armate (cfr. Semenzi, p. 68). Essa è assisa davanti ad un foglio con il disegno di una pianta architettonica, poggiato su un tamburo, reca in mano un compasso, simbolo di Ordine, ed uno stilo. Inoltre porta un elmo piumato e mascherato, un mantello ed una corazza con coprispalle dalla testa leonina: ciò indica la necessità di usare la fermezza sia del corpo, sia dell'animo per resistere ed opporsi alla forza delle armi (cfr. Ripa, pp. 179-181). Sullo sfondo, lance ed aste da combattimento si contrappongono sulla sinistra ad una tenda da accampamento. La stampa è dedicata a Giovanni Cristiano di Landes (dipartimento della Francia occidentale, sul golfo di Guascogna), conte di Lovigny, del Consiglio Segreto di sua maestà Carlo II di Spagna, e maestro di campo generale degli eserciti dello Stato di Milano, ecc. (cfr. Semenzi, p. 68), morto nel 1696. Lo scudo che compare in alto a destra, accolto ad una croce gigliata distintiva dell'Ordine cavalleresco d'Alcantara, cui il personaggio illustre appartiene, è inchaviato a cinque punte, sostenuto da due leoni e sormontato da una corona cimata da sette fioroni, caricata di una testa di liocorno nascente. Uno stemma analogo, ma in controparte, tenuto da putti e senza testa di liocorno, appare in un'incisione di Gio. Paolo Bianchi (*Catafalco per Cristiano di Landes*, Bellini, p. 42, n. 8). La testa di liocorno, qui effigiata come quella di un caprone barbuto, è una variante meno conosciuta di quella del cavallo, ed è simbolo della Virtù della Purezza che sconfigge il Male (cfr. G.C. BASCAPÈ-M. DEL PIAZZO, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medioevale e moderna*, Roma 1983, parte I, cap. XIII, p. 425).

4. Immagine della Vigilanza (FIG. 4)

Acquaforse, 203x139 (inciso); 213x143 (lastra).

Aversa, n. 4.

Nella banderuola al centro sorretta dalla figura femminile: "DE LVCE VIGILO"; in basso al centro, sotto l'inciso: "Cesare fiore del:", ed a destra: "G: Tasniere Sculps: Taur:".

Milano, Braidense (XX. XII. 28); Novara (due esemplari: Frasconi, II, foll. 375, 376); Pavia, B.N.U.; Torino B.N.U. (F. II. 92).

La stampa raffigura l'immagine della Vigilanza con una lampada accesa ("lucerna" indica il Ripa, pp. 531-532: essa sta ad indicare che tale Virtù è propria del periodo che più conviene al riposo ed al sonno, che per sicurezza deve essere vegliato). Da questa si diparte un raggio di luce che passa uno specchio tenuto in mano dalla figura femminile in modo che, battendo sulla colonna del Tempio della Sapienza, ove compare una gloria di angeli, venga a sua volta irradiato tutto intorno dalla colonna che lo riflette. La luce infatti permette di rammentare che i principi devono affidare la guardia delle rocche ai ministri più affidabili, cui è richiesta in sommo grado la Virtù della Vigilanza (cfr. Semenzi, p. 92). Ai piedi della colonna, in basso a sinistra, un angelo tende verso l'alto due metà di un pane spezzato, quale simbolo di Temperanza. In alto a destra, in volo, un altro angelo regge lo stemma del casato cui appartiene il personaggio a cui è dedicata la stampa, il conte d'Almenara (in Catalogna, provincia di Lerida) Luigi Ferreri.



FIG. 5 - Immagine della Confidenza in Dio, acquaforse.



Cesare fiore del. G. Tasniere sculps. Taur.

FIG. 6 - Immagine della Forza regolata dalla Ragione, acquaforte.



Cesare fiore del. G. Tasniere sculps. Taur.

FIG. 7 - Immagine del Valore ordinato dal Sapere nella guerra, acquaforte.

di Spagna (cfr. Semenzi, p. 206). Lo scudo nobiliare, molto complesso, il cui insieme parrebbe avere scarsi riscontri nei repertori consultati, è retto come di consueto da un angelo, che sorregge altresì una catena: questa si diparte dai lati dello scudo, e termina con una croce dalle estremità leggermente patenti, quale simbolo della carica di commendatore maggiore ricoperta dall'Omodei nell'Ordine cavalleresco di appartenenza. Parrebbe doveroso affrontare una prima lettura dettagliata dei numerosi quartieri dello scudo, che risulta essere uno dei più ardui fra quelli esaminati nelle altre stampe del libro in onore del conte di Melgar, ed eventualmente passibile di ulteriori approfondimenti. Si presenta come un controinquartato, sormontato da una corona cimata di cinque fioroni intervallati di palle. Nel primo quartiere: a un leone (simbolo di Fortezza) coronato sul campo, sostenuto dal becco di un volatile dimorfico dalle ali spiegate (nella metà inferiore aquila, in quella superiore cigno). Nel secondo quartiere si ravvisa un inquartato: nel 1° e nel 4° a sette torri aperte, merlate alla guelfa e male ordinate in campo; nel 2° e nel 3° a sei zanne in campo, ordinate due a due, con il capo carico forse di un tipo di marca gentilizia, apparentemente simile ad un plinto (mattoni) coricato e diviso a metà. Nel terzo quartiere appare un altro inquartato, con un sul tutto: nel primo tagliato a croce, nel 1° e nel 4° a tre bande, nel 2° con la divisa: "AVE MARIA" lungo il fianco destro (alla sinistra di chi guarda), nel 3° con la divisa: "GRATIA" lungo il fianco sinistro (alla destra di chi guarda); nel secondo a sette gigli male ordinati in campo; nel terzo a due teste di moro mozzate, con una bordura seminata di moscature nel fianco sinistro, e di scritte ripetute nel fianco destro; nel quarto, nuovamente inquartato a sua volta: nel 1° e nel 4° a tre bande con moscature; nel 2° e nel 3° a cinque scudetti sul campo, posti in croce decussa; il sul tutto a cinque trifure; gli in campo, ordinati due, uno, due. Nel quarto quartiere si presenta un ulteriore inquartato, ossia, nel primo, un nuovo inquartato con un sul tutto: nel 1° e nel 4° fusato in sbarra; nel 2° e nel 3° a un leone coronato in campo; ed il sul tutto a due pezze doppio-merlate in campo; nel secondo, ancora un inquartato recante i simboli di Aragona con un sul tutto: nel 1° e nel 4° palato a quattro pezzi; nel 2° e nel 3° interzato in palo: nel primo a tre fasce in campo; nel secondo a tre gigli in palo; nel terzo, partito di uno e troncato di cinque; il sul tutto a tre gigli in campo, ordinati due, uno; nel terzo, interzato in palo: nel 1° con l'arme d'Aragona-Sicilia; nel 2° palato troncato in capo; nel 3° scaccato di otto file 2, 1, e con il capo carico di una porta aperta del campo; nel quarto, partito: nel 1° a due ibis affrontati; nel 2° ad un astro in campo, simbolo di Gloria.

8. Immagine della Provvidenza militare (FIG. 8)

Acquaforse, 203x138 (inciso); 213x144 (lastra).

Aversa, n. 8.

In alto a destra, nella banderuola sopra lo stemma: "VT DIVERSA REPLEANT LOCA". Sotto l'inciso, in basso a destra: "Cesare fiore del. G. Tasniere Sculp. Taur."

Milano, Braidense (XX. XII. 28); Novara (Frasconi, II, fol. 377); Pavia, B.N.U.

Sulla colonna del Tempio della Sapienza appaiono pesci e volatili (alcuni mostruosi), quali creature naturali abitatrici dei mari e dei cieli, disposte secondo l'allocatione voluta da Dio all'atto della creazione. Allo stesso modo è compito della Provvidenza militare assegnare i quartieri alle truppe come stabilito nella suddivisione logistica illustrata nella pianta architettonica, indicata dalla figura allegorica femminile in primo piano (cfr. Semenzi, p. 244). È interessante notare come l'ideato del soggetto della stampa abbia previsto un giovane putto, assiso tra tife (stianze palustri) accanto ad un'anfora da cui si riversano flutti pescosi, in luogo del vecchio quale simbolo tradizionalmente accettato del Fiume, perché esso, all'origine del Mondo, concorrerà alla formazione dei mari che compaiono sulla colonna del Tempio.



Cesare fiore Del. G. Tasniere Sculp. Taur.

FIG. 8 - Immagine della Provvidenza militare, acquaforse.

La stampa è dedicata al conte Ercole Visconti, generale dell'artiglieria nel regno di Sardegna, governatore di Como, del Consiglio Segreto di sua maestà Carlo II di Spagna, dei sessanta decurioni, commissario generale degli eserciti nello stato di Milano, ecc. (cfr. *Ivi*). Lo scudo nobiliare sagomato, tenuto dall'angelo in alto a destra, presenta il tradizionale blasone del casato: al biscione coronato ondeggianti in palo, ed ingollante a metà un putto nudo, posto in maestà e movente in fascia con le braccia aperte (cfr. F. FORTE, voce "Visconti ...", in V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Milano 1928-1936, vol. VI, pp. 932-933). Lo scudo è altresì caricato di una corona cimata di cinque fioroni alternati di palle, e dalla sua punta inferiore si dipartono due foglie di palma, simbolo di Vittoria.

9. Immagine della Virtù nel Governo pubblico e militare (FIG. 9)

Acquaforse, 201x137 (inciso); 209x143 (lastra).

Aversa, n. 9.

In alto a destra, nella banderuola retta dall'angelo insieme allo stemma: "DOMINAMINI". Sotto l'inciso, in basso a destra: "Cesare fiore del. G: Tasniere Sculps: Taur".

Milano, Braidense (XX. XII. 28); Novara (Frasconi, II, fol. 377); Pavia, B.N.U.

Sulla colonna del Tempio della Sapienza nell'inciso appaiono in primo piano un leone accosciato ed un liocorno, quali esemplari dei quadrupedi che simboleggiano le Passioni, nate con i primi antenati Adamo ed Eva, raffigurati al centro della colonna del Tempio nel Paradiso: esse devono essere dominate per poter aspirare ad un corretto e giusto esercizio del governo pubblico e privato (cfr. Semenzi, p. 282). A questo arduo compito concorre l'ausilio della Virtù, personificata quale giovane fanciulla bella e graziosa, perché "la Virtù è il maggior ornamento dell'animo" (cfr. Ripa, p. 541): essa reca sottobraccio un libro ed in mano un morso di cavallo all'antica, che, unitamente ai tre anelli intrecciati tesi verso l'alto dall'angelo lì accanto, è uno dei simboli del casato dei Borromei.

La stampa infatti è dedicata al conte Vitaliano Borromei, del Consiglio Segreto di Carlo II di Spagna, dei sessanta decurioni, commissario imperiale, ecc. (cfr. Semenzi, p. 282), governatore di Torgona e Pavia, principe dell'Accademia dei Faticosi di Milano, morto nel 1690. Lo scudo nobiliare tenuto in alto a sinistra da un angelo, si presenta sagomato, sormontato da una corona cimata di cinque fioroni alternati di palle. È un inquartato, con un sul tutto, fiancheggiato, curvato, con il capo e con la campagna: nel primo a una corona all'antica posta in sbarra; nel secondo a un morso di cavallo all'antica posto in banda; nel terzo a due trecce decussate; nel quarto a tre anelli intrecciati e male ordinati; nel fianco destro (alla sinistra di chi guarda) a un liocorno ritto, simbolo di Purezza; nel fianco sinistro a un cammello (simbolo di Temperanza) accosciato in una cesta, sostenute con la gobba una corona all'antica con un pennacchio di piume di struzzo; il capo carico della parola *humilitas* in gotico, sormontata da una corona cimata di cinque fioroni; la campagna carica di un frutto di cedro (simbolo di Misericordia), gambuto e fogliato posto in fascia; il sul tutto, partito: nel primo bandato innestato; nel secondo fasciato con sbarra attraversante, in controparte rispetto alla banda consueta. La lettura dello scudo inciso dal Tasniere risulta fedele solo per sommi capi a quella tradizionalmente conosciuta, presentando alcune varianti specie nella disposizione degli elementi blasonati nei quartieri dell'inquartato, e nella maggiore semplificazione di quelli posti nei fianchi dello scudo (cfr. A. GIULINI, voce "Borromeo, Borromeo Arese e Borromeo d'Adda", in V. SPRETI, *Enciclopedia ... cit.*, vol. II, p. 114). Il vezzo di variare arbitrariamente le figure di questa importante casata principesca viene negativamente rilevato anche da G.C. Bascapè-M. Del Piazzi (*Insegne ... cit.*, parte I, cap. V, p. 178).



FIG. 9 - Immagine della Virtù nel Governo pubblico e militare, acquaforse.

10. Immagine della Conservazione del Creato (FIG. 10)

Acquaforte, 203x137 (inciso); 210x144 (lastra).

Aversa, n. 10.

Nella banderuola piegata in due a destra: "AB VNIVERSO / OPERE". In basso a destra, sotto l'inciso: "Cesare fiore del. G: Tasniere Sculps. Taur."

Milano, Braidense (XX. XII. 28); Novara (Frasconi, II, fol. 375); Pavia, B.N.U.

Come la Quietè divina interviene nella conservazione dell'esistente dopo la cessazione della Creazione, così la Quietè umana interviene nell'operato per il bene pubblico (cfr. Semenzi, p. 322). Ecco perché il putto che sostiene il fascio di verghe consolari, simbolo di Potere e di Dominio, rivolge lo sguardo assorto verso l'immagine della Conservazione, figura femminile in primo piano, dal capo raggianti di luce, le spalle coperte da un vello d'oro, la quale mostra sul suo petto un sole luminoso ed una luna ascosa, mentre regge con la mano sinistra un cerchio. L'oro infatti è simbolo di Incorruttibilità corporea, mentre il cerchio, che nella figura non ha nè inizio nè fine "può significare la durazione delle cose" (cfr. Ripa, p. 96), ossia l'eternità. La stampa è dedicata a Francesco Moles, duca di Parete (Caserta), del Consiglio Segreto di sua maestà cattolica di Spagna, reggente del Consiglio Supremo d'Italia, gran cancelliere nello Stato di Milano, ecc. (cfr. Semenzi, p. 322). Lo scudo tenuto dall'angelo in alto a destra, che si presenta a foggia inglese, accollato ad una croce gigliata, simbolo dell'appartenenza in qualità di cavaliere all'Ordine di Calatrava, è sormontato da una corona di cinque fioroni alternati di palle, ed è circondato ai lati da due foglie di palma, simbolo di Vittoria. Nell'incisione è raffigurato partito: nel primo a tre mole, o macine di mulino in campo come consuetudine vuole (cfr. Crollanza 1886, vol. II, p. 149), a richiamo dell'etimologia del cognome nobile; nel secondo, bandato, con il capo del primo carico di una rosa bottonata (simbolo di Bellezza e Nobiltà), e sostenuto da una fascia carica di un'anguilla ondeggiante nel verso della fascia: è interessante notare come questi ultimi tre elementi araldici siano propriamente peculiari del casato degli Orsini (cfr. Ivi, p. 242).

11. Immagine della Giustizia e della Pace (FIG. 11)

Acquaforte, 201x137 (inciso); 211x144 (lastra).

Bellini, p. 146, n. 67; Aversa, n. 11.

Nella banderuola in alto a sinistra, accanto alla figura della Giustizia: "PER ME". In basso a destra, sotto l'inciso: "Cesare fiore del. G: Tasniere Sculps. Taur."

Milano, Braidense (XX. XII. 28); Monza (T. 424); Novara (Frasconi, II, fol. 377); Pavia, B.N.U.

In basso a destra è rappresentata la figura della Pace, inginocchiata, con una ghirlanda d'ulivo in capo, mentre tende con la mano destra rivolta verso la figura assisa della Giustizia un ramo d'olivo, simbolo che denota la mitigazione degli animi adirati (cfr. Ripa, pp. 399-402). La Giustizia, con il sole raggianti in petto, è connotata dai due tradizionali elementi che la contraddistinguono, ossia spada e bilancia (cfr. Ivi, p. 203), reca un compasso simbolo di Ordine, ed appare coronata, diffondendo dal capo luce tutto intorno; inoltre, grazie al suo corretto esercizio, la Pace si conserva duratura (cfr. Semenzi, p. 364).



FIG. 10 - Immagine della Conservazione del Creato, acquaforte.

La stampa è dedicata a Luca Pertusati, conte di Castelferro (Alessandria), reggente del Supremo Consiglio d'Italia, presidente del Senato di Milano, ecc. (cfr. *Ivi*). Di questi esiste un ritratto inciso da G.B. Bonacina, in cui viene ricordato come feudatario di Castelferro, titolo che viene modificato nelle scritte nel 1683, quando il Pertusati ha già assunto la carica di conte (cfr. Bellini, p. 60, n. 18, con relative note biografiche sul personaggio; ed anche P. BELLINI, *Storia dell'incisione italiana. Il Seicento*, Piacenza 1992, cap. VI, p. 52). Lo scudo di foggia tedesca, retto dall'angelo in alto a destra, è caricato di una corona cimata di cinque fioroni alternati di palle, è circondato da due foglie di palma intersecantisi sotto la sua punta, e si presenta come una variante di quello tradizionalmente accertato (cfr. Crollanza 1886, vol. II, p. 318). Nell'incisione infatti è un inquartato: nel primo e nel quarto trinciato dentato ad un bisante del primo; nel secondo e nel terzo a un pozzo sul campo, sostenuto da due dragoni, o serpenti alati. Il pozzo è simbolo di Sapienza profonda, ed il drago talora di Dominio, o di buona custodia (cfr. G.C. BASCAPÈ-M. DEL PIAZZO, *Insegne ... cit.*, cap. XIII, pp. 428-429): ecco perché compare a salvaguardia del pozzo, che suggerisce per analogia il cognome del casato dei Pertusati (da *pertusus*, buco).

12. Immagine della Religione (FIG. 12)

Acquaforse, 203x139 (inciso); 211x143 (lastra).

Aversa, n. 12.

Nell'inciso, in basso a destra, nella banderuola retta dagli angeli: "TE DEVM". In basso a destra, sotto l'inciso: "Cesare fiore del: G: Tasniere Sculps. Taur:".

Milano, Braidense (XX. XII. 28); Novara (Frasconi, II, fol. 375); Pavia, B.N.U.

In primo piano appare la figura allegorica della Religione, inginocchiata su un cuscino quadrato (non una pietra, come nell'accezione tradizionale del Ripa, p. 458), con stola ed incensorio fumigante (il fumo dell'incenso simboleggia la Preghiera del fedele che sale al cielo: cfr. G. FERGUSSON, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York 1954, p. 292). Essa è in riverente atto di adorazione del Creatore nel Tempio dell'universo, che le viene mostrato in visione dalla Gloria, mentre gli angeli cantano l'inno del *Te Deum* in occasione delle vittorie riportate contro i Turchi (cfr. Semenzi, p. 386) a Vienna il 12 settembre 1683, sotto il pontificato di Innocenzo XI Pamphili. Una variante dello stemma di questo pontefice campeggia infatti sul Tempio della Sapienza, sormontato dalle chiavi e dalla tiara papale, e si presenta troncato: nel primo ad un'aquila coronata e spiegata; nel secondo a due fasce intervallate da sei lampade disposte tre, due, una ad ogni intervallo di fascia; con una fascia attraversante ad un leone passante nel verso della fascia. La stampa è dedicata ad Antonio Maria Erba, regio senatore di Milano, reggente del Supremo Consiglio d'Italia (cfr. Semenzi, p. 386). Questi, figlio di Alessandro e Lucrezia Odescalchi, sorella di papa Innocenzo XI, nel 1657 viene iscritto al Collegio dei Giureconsulti di Como, nel 1682 è senatore a Milano, poi grancancelliere, ed infine ottiene nel 1684 da Carlo II, re di Spagna e duca di Milano, il titolo di marchese. Di lui esiste un ritratto inciso da F.M. Francia, inserito in un frontespizio di tesi in filosofia discussa a Brera nel collegio dei padri Gesuiti (cfr. Bellini, p. 100, n. 41). Lo scudo tenuto da due angeli in alto a sinistra è sagomato e cimato di una corona a fioroni, intervallati ciascuno di tre palle: a un castello aperto sul campo, merlato alla guelfa e torricellato di due pezzi, fondato sulla pianura erbosa (allusione al cognome del casato), con il capo carico di un'aquila spiegata e coronata del campo; con la bordura composita (cfr. Crollanza 1886, vol. I, p. 377).

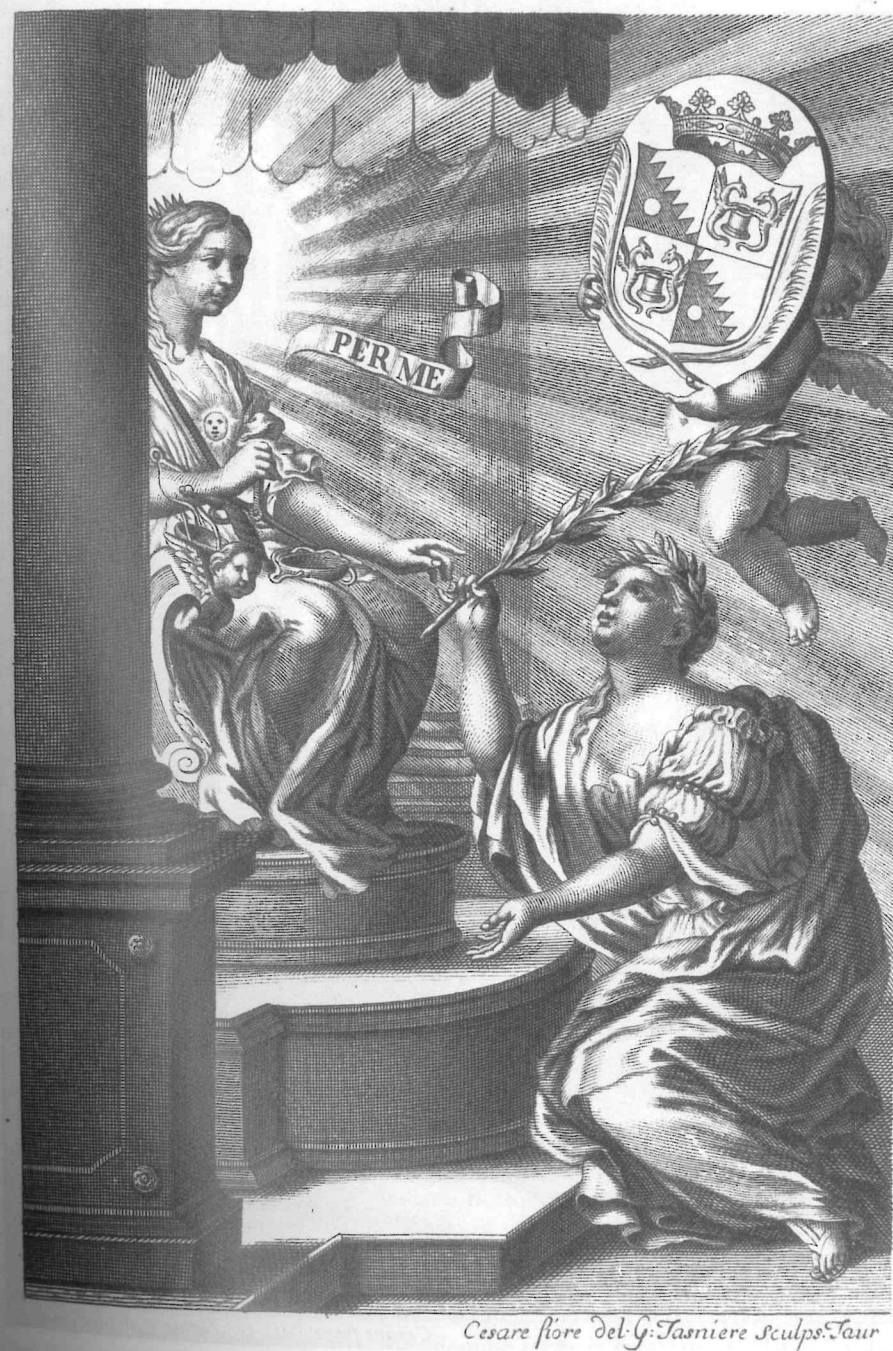


FIG. 11 - Immagine della Giustizia e della Pace, acquaforse.

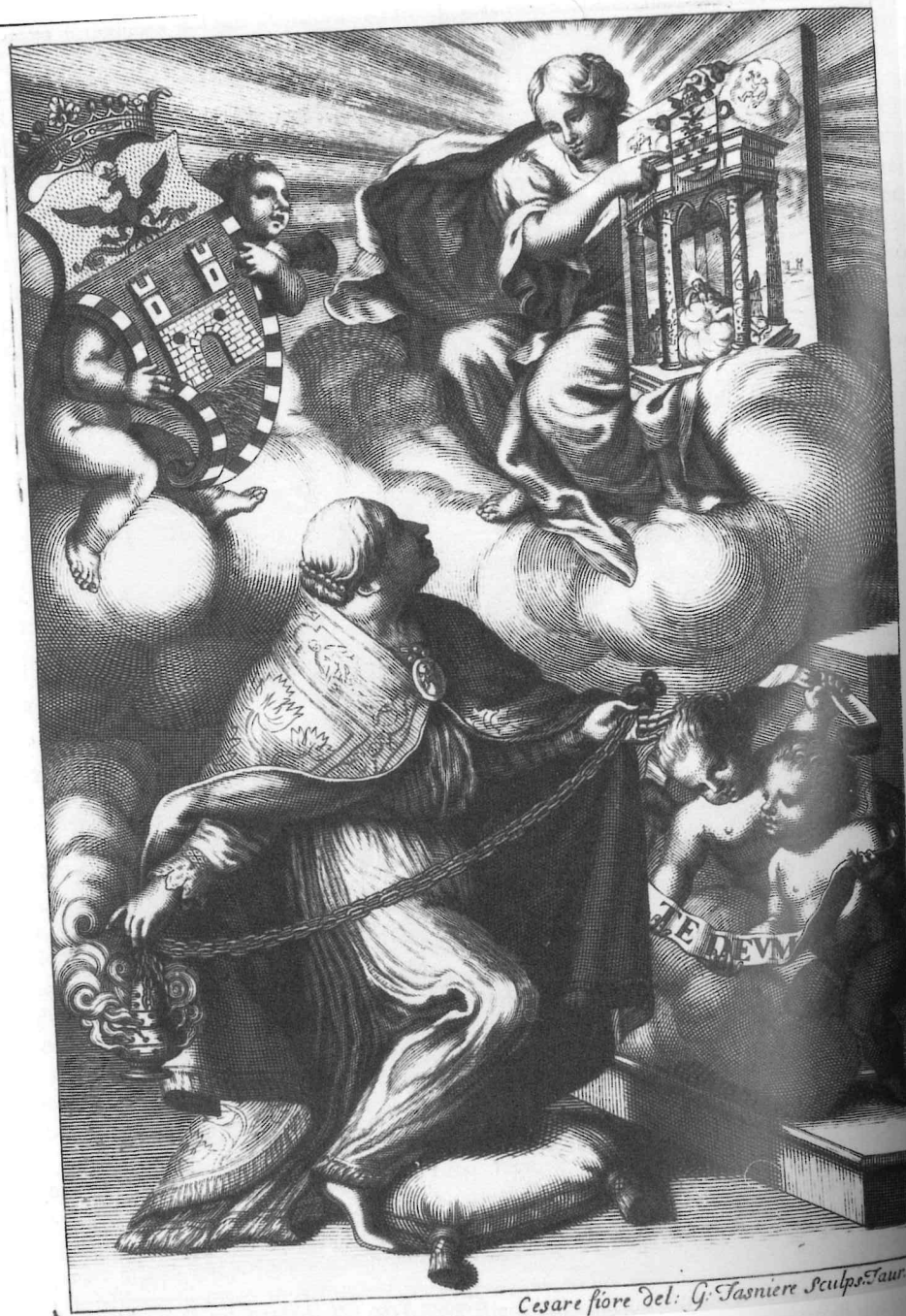


FIG. 12 - Immagine della Religione, acquaforte.

NOTE

- (1) Si vedano al riguardo i contributi di D. GIANNONE, *Incisori lombardi del XVII e XVIII secolo nella Raccolta Frasconi di Novara*, in "Grafica d'arte", a. II (1991), n. 5, pp. 3-9.
- (2) Cfr. G.G. SEMENZI, *Il Mondo creato diviso nelle sette giornate. Poesie mistiche del P. D. Giuseppe Girolamo Semenzi Ch. Reg. Somasco Professore di Sacra Teologia nella Regia Università di Pavia dedicate all'Eccellentiss.mo sig.r D. GIOVANNI TOMASO ENRICHES DI CABRERA, Conte di Melgar, Gentiluomo della Camera di S. Maestà Cattolica, suo Governatore, e Capitan Generale nello Stato di Milano, Ambasciatore due volte Straordinario a Roma &c.* In Milano MDCLXXXVI. Nella stampa di Carlo Antonio Malatesta; nella contrada di S. Margarita. Con privilegio. Delle stampe contenute in questo volume dà menzione R. Aversa [*Artisti e committenza a Pavia e Milano tra XVII e XVIII secolo: il marchese Cesare Pagani*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", vol. XLV (1993), pp. 140-141, figg. 1-12].
- (3) Cfr. C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1890, vol. IV (1890), p. 8; P. BELLINI, *Dizionario della stampa d'arte*, Milano 1995, p. 529; R. AVERSA, *Artisti ... cit.*, pp. 140-141, nota n. 28, e relativo regesto a p. 154, n. 7, e a p. 156, n. 10.
- (4) Cfr. F. ARISI, *Cremona Literata Seu in Cremonenses Doctrinis, ac Literariis Dignitatibus Illustres ab anno MDCL ad MDCCXLI. Adnotationes et observationes cum appendicibus. Tomus tertius illustrissimo Domino, atque amplissimo patri, Domino Marchioni Petro Aymo Goldono Vidono Regio Cesareo, Ducali Mediolani Senatori S. Raphaeli Marchioni, ac Viticeti, & Pertinentiarum Domino &c dicatus A FRANCISCO ARISIO, Nobilissimae Patriae Suae Ordinum Conservatore Jubilato, Procustode Arcadum Pastorum Coloniae Cremonensis &c.*, Cremonae MDCCXLI, Apud Petrum Ricchini. Superiorum Permissu, Tomus Tertius, pp. 183-186 [si veda anche G. PAGANI, *Miscellanea Novarese di Lazaro Agostino Cotta. Con note illustrative dell'avv. Giuseppe Pagani*, in "Bollettino Storico per la Provincia di Novara" (abbreviato: "B.S.P.N."), a. IX (1915), fasc. III, p. 84, n° 33 ove si rileva il refuso "Cremona Illustrata" in luogo di "Literata"]. L'opera dell'Arisi consta altresì di due ulteriori volumi dal titolo: *Cremona literata seu in Cremonenses Doctrinis, & Literariis Dignitatibus Eminentes Chronologicae Adnotationes Auctore Francisco Arisio Nobilissimae patriae suae Ordinum Conservatore*, Tomus Primus (Parma 1702), Tomus Secundus (Parma 1706). Sulla figura dell'Arisi, storico ed erudito, si veda alla voce corrispondente redatta nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-1996, vol. IV (1962), pp. 198-201.
- (5) Cfr. F. ARISI, *Cremona ... cit.*, t. III, p. 185.
- (6) Questa Congregazione trae nome dal villaggio di Somasca nel bergamasco, ed i suoi chierici regolari o religiosi appartengono alla Congregazione degli Agostiniani di San Mainolo, fondata nel 1528 da San Girolamo Emiliani (o Miani, Venezia 1481-1537), allo scopo di istruire gli ignoranti, ed i fanciulli, nei precetti della religione cristiana, oltre ad esercitare altre attività caritatevoli (si veda al proposito A.M. STOPPIGLIA, *Vita di S. Girolamo Miani*, Genova 1934).
- (7) Cfr. F. ARISI, *Cremona ... cit.*, t. III, pp. 183-185. Nel volume de *Il Mondo creato ...* il Semenzi accenna in particolare modo al conte Vitaliano Borromei, principe dell'Accademia dei Faticosi di Milano (p. 282); oppure a Carlomaria Maggi, segretario della stessa Accademia (p. 333), segretario del regio Senato di Milano e professore di lingua greca nelle Scuole Palatine (p. 19), nonché soprintendente dell'università pavese (cfr. A. CIPOLLINI, *Carlo Maria Maggi, Soprintendente all'Università di Pavia*, in "Archivio Storico Lombardo", vol. XIII (1900) fasc. XXVIII, pp. 304-318). Dall'erudito bolognese Argelati si desume anche la menzione de "L'Optica. La principal Professione del Mondo essere il dipingere a Prospettiva: Discorso avuto nell'Accademia de' Faticosi l'anno MDCLXXV" (cfr. F. ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium, Appendice seu Scriptores praetermissi ...*, Milano [1745], p. 2157, n. XX), e di una "Oda Panagirica in lode del Co. Questore Baldassarre de Rosales, principe dell'Accademia de' Faticosi", edita a Milano nel 1678 (cfr. *Ivi*, p. 2158, n. XXXII; cfr. anche A. FERRARESI - A. MOSCONI-GRASSA-

NO - A. PASI TESTA, *Cultura e vita universitaria nelle miscellanee Belcredi, Giardini, Ticinensia*, in "Fonti e Studi per l'Università di Pavia", VIII, Milano 1986, p. 194, n. 709). Agli Accademici Concordi di Ravenna propone il sonetto n. 26 relativo alla scoperta della Costellazione dell'Ape, dal momento che essi hanno come "Impresa vno Sciamè d'Api (cfr. G.G. SEMENZI, *Il Mondo ... cit.*, p. 233), e ricorda Pietro Martire Belcredi degli Affidati di Pavia a p. 37, il bibliofilo che promuove la rinascita del culto immacolatista, e raccoglie una singolare biblioteca mariana nel suo palazzo pavese (cfr. R. AVERSA, *Artisti ... cit.*, p. 138, note nn. 15-16).

(8) Cfr. F. ARISI, *Cremona ... cit.*, t. III, p. 185.

(9) Di origini fiorentine, nasce a Roma nel 1637 e compie la sua formazione a Pisa sotto la guida di due discepoli di Galileo Galilei. Divenuto gentiluomo di camera del granduca, si adopra come diplomatico in Francia ed in Inghilterra; accompagna Ottavio Falconieri in Fiandra; redige i *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento* (Firenze 1666); una *Relazione della Cina ...* (Firenze 1697), oltre a numerose *Lettere Familiari* (Venezia 1719), *Lettere Scientifiche ed erudite* (Venezia 1721), e poesie ritenute dalla critica meno interessanti delle sue prose. Muore a Firenze nel 1712.

(10) Erudito francese (St. Piermont 1632 - St. Germain 1707), pubblica fra l'altro gli *Acta Sanctorum ordinis sancti Benedicti* (1668); il *De re Diplomatica* (Parigi 1681-1704); *Museum Italicum* (Parigi 1687); *Tractatus de studiis monasticis* (Venezia 1705); *Iter germanicum ...* (Amburgo 1717); *Vetera analecta, sive collectio ...* (Parigi 1723).

(11) Benedettino francese (Soulage 1655 - Parigi 1741), autore della *Collectio nova Patrum et Scriptorum Graecorum* (Parigi 1706); *Palaeographia Graeca* (Parigi 1708); *Diarium Italicum ...* (Parigi 1708); *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (Parigi 1719); e *Bibliotheca bibliothecarum Manuscriptorum nova* (Parigi 1739).

(12) Nato a Venezia nel 1650, ed ivi morto nel 1718, ha progettato anche vasti lavori pubblici, come i "murazzi" del Lido ed un canale di derivazione dell'Adige, poi attuati. Autore di oltre duecento grandi carte geografiche, costruttore di globi terrestri e celesti, ha dato alle stampe numerosissime opere, tra cui l'*Atlante veneto* (Venezia 1690): il secondo ed il terzo volume della collana, intitolati *Isolario* (prima parte: Venezia 1696; seconda: Venezia 1697), sono un singolare atlante delle isole di tutto il mondo, con grandi carte ed un testo di carattere storico-geografico. La *Biblioteca Universale sacro-profana, antico-moderna* (Venezia 1701-1709), è una vasta enciclopedia rimasta incompiuta, di cui sono stati editati solamente sette volumi, sui quarantacinque previsti: cfr. A. DE FERRARI, voce "Coronelli, Vincenzo", in *Dizionario ... cit.*, vol. 29 (1983), pp. 305-309.

(13) Storico ed erudito (Vignola 1672 - Modena 1750), chiamato nel 1700 a dirigere la biblioteca di Modena, deve la sua notorietà ed ampia fama particolarmente alla sua opera monumentale *Rerum italicarum scriptores praecipui ab anno 500 ad annum 1500* (Milano 1723-1751), ampia raccolta di fonti storiche, letterarie, giuridiche, epigrafiche in ventotto volumi (l'ultimo esce postumo), di cui G. Carducci promuove nel 1900 la ristampa, riveduta, annotata ed ampliata. Oltre alle numerose opere di poetica e di critica letteraria, si ricordano le *Antiquitates italicæ Medii Aevi, sive dissertationes de moribus italicæ populi* (Milano 1738-1742) in sei volumi; e gli *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare fino al 1500* (Milano 1744-1749) in dodici volumi.

(14) Del Lemene, nativo di Lodi (1634-1704), si ricordino ad esempio i libri illustrati *Dio. Sonetti ed Hinni ...* (Milano 1684), *Poesie diverse* (Milano 1692); e *La sposa Francesca* (Lodi 1856) in vernacolo lodigiano. Ludovico Antonio Muratori stila una sua biografia (*Vita di Francesco de Lemene*, Lodi 1887), ed il gesuita milanese Tommaso Ceva lascia un saggio critico sulle sue rime sacre (*Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco de Lemene, con alcune riflessioni su le sue poesie*, Milano 1706). Di lui esiste un ritratto inciso da G. Francesco Bugatti: cfr. P. BELLINI, *Le incisioni tratte da soggetti di Cesare Fiori*, in "Rassegna di Studi e Notizie", a. XIV, vol. XIV (1987-1988), p. 90, n. 34.

(15) Medico e letterato fiorentino (1625-1706), allievo di Evangelista Torricelli nel 1642-1644, si laurea in medicina a Pisa nel 1650. Indole litigiosa, fatica ad affermarsi nella professione medica, ma i suoi svariati interessi letterari lo ricompensano: è infatti maggiormente conosciuto come autore dei sedici fascicoli della *Biblioteca volante* (Venezia 1734-1747). In questa opera è annoverato anche il Semenzi con alcune sue opere, e viene definito celebre "per le sue cose stampate, e per ciò, che nelle Accademie, e da Saggi Pergami, ha fatto più volte, ed in più luoghi, sentire, avendo grido fra i più celebri Oratori, e fra i più scelti Poeti d'oggi": cfr. *Ivi*, vol. IV (1747), pp. 237-238. Per le notizie biografiche si veda G. BENZONI, voce "Cinelli Calvoli, Giovanni", in *Dizionario ... cit.*, vol. 25 (1981), pp. 583-589.

(16) Cfr. L.A. COTTA, *Museo Novarese formato da Lazaro Agostino Cotta d'Ameno, Terra della Riviera di S. Giulio Diocesi di Novara, e diviso in quattro Stanze con quattro Indici ...*, Milano 1701. Il Cotta, avvocato nativo di Ameno che vive tra il 1645 ed il 1719, compie studi giuridici presso l'Università di Pavia e si delinea come appassionato raccoglitore di memorie del suo paese e della sua regione: cfr. F. PETRUCCI, voce "Cotta, Lazzaro Agostino", in *Dizionario ... cit.*, vol. 30 (1984), pp. 461-464. Egli ricorda spesso il Semenzi come esperto conoscitore ed annotatore di opere rare di alcuni autori da lui considerati nel suo *Museo ... cit.*, in ispecie nella Stanza I (p. 16), e nella II (pp. 88, 175, 199, 215, 218, 225, 259). Inoltre, in questo suo volume, prima della prefazione al lettore, egli riporta un componimento poetico del Semenzi (in quel tempo regio professore al Ginnasio pavese), dedicato dall'autore "AD INCLYTAM NOVARIAM/ Ab Herculis Ara nuncupatam.". Da rammentare infine che fra le opere inedite del Semenzi viene annoverato anche il *Corollarium Sementianum Musaeo Novariensi* (cfr. A.M. STOPPIGLIA, *Statistica dei Padri Somaschi arricchita di notizie biografiche e bibliografiche*, Genova 1932, vol. II, p. 20).

(17) Cfr. G. PAGANI, *Miscellanea ... cit.*, in "B.S.P.N.", a. XIV (1920), fasc. II, p. 158. Il vizzo del Semenzi di ringraziare gli amici con brevi componimenti poetici è testimoniata anche da un epigramma, edito a Milano nel 1699, in lode di Gio. Antonio Guilizzoni per l'invio dell'opuscolo *De Verbano Lacu* di L.A. COTTA (cfr. F. ARGELATI, *Bibliotheca ... cit.*, p. 2158, n. XXXV).

(18) Cfr. G. PAGANI, *Miscellanea ... cit.*, in "B.S.P.N.", a. IX (1915), fasc. III, p. 84, n° 33.

(19) Letterato (1651-1721) di Borgo San Donnino (Fidenza, in provincia di Parma), educato dai Gesuiti. Da famoso oratore a decano, riordina la biblioteca del monastero di S. Benedetto a Ferrara. Intrapreso con successo lo studio dell'ebraico, diviene consultore della Inquisizione a Parma. Il duca Francesco II gli conferisce il titolo di storiografo ed il suo successore lo nomina custode della Biblioteca estense. Le sue ricerche lo mettono in contatto con i Maurini e l'abate di Montfaucon, e gli avvalgono la stima del Leibniz. Viene sostituito nell'incarico di bibliotecario dal Muratori nel 1700 in circostanze poco chiare. Diviene arcade, e poi priore nel 1704. Dopo alterne vicende passa al monastero di S. Benedetto in Ferrara nel 1720, e muore a Bologna nel 1721: cfr. A. MOMIGLIANO, voce "Bacchini, Benedetto", in *Dizionario ... cit.*, vol. 5 (1963), pp. 22-29.

(20) Poeta nato nel bresciano, forse nel 1651, e morto assassinato da un sicario a Venezia. Destinato al seguito di Pietro Bembo, ed inviato in Levante contro i Turchi con la spedizione comandata da G. Corner, prende parte a diverse azioni di guerra, ottenendo la revoca del bando d'esilio comminatogli per la sua fama di individuo rissoso e vendicativo, armato delle sue mordaci satire. Queste non vedranno mai la luce lui vivo, ma vengono pubblicate in due volumi per la prima volta solo nel 1757, raccolte da qualche ignoto ammiratore, a Parigi, con la finta indicazione di Ginevra: cfr. A. PELLEGRINO, voce "Dotti, Bartolomeo", in *Dizionario ... cit.*, vol. 41 (1990), pp. 532-534.

(21) Nato a Macerata nel 1663, muore a Roma nel 1728. *L'Istoria della volgar poesia* (Roma 1698) è ritenuta dalla critica un primo tentativo di storia generale della poesia italiana, ove si privilegiano "i generi e le forme metriche rispetto alla stessa ricerca documentaria intorno alla vita ed alle opere dei poeti, all'interno di una scelta generale per la poesia in versi e per quella lirica in particolare": cfr. N. MEROLA, voce "Crescimbeni, Giovan Mario", in *Dizionario ... cit.*, vol. 30 (1984), pp. 675-678.

- (22) Milanese (1648-1737), viene ammesso nel 1663 nella Compagnia di Gesù, e viene nominato professore presso il Collegio Braidense, ove insegna per più di quaranta anni retorica e matematica. Entra in rapporto con i matematici toscani, e realizza nel 1695 uno strumento per fare meccanicamente la trascrizione dell'angolo. Fra le sue opere: *Philosophia nova-antiqua*, che tra il 1704 ed il 1732 ebbe cinque riedizioni ed una traduzione italiana; *De natura gravium* (Milano 1699), opera di fisica; ed un poema latino sul sistema di Descartes. È nominato teologo cesa-reo. Tra gli opuscoli biografici, valore a sè hanno le *Memorie d'alcune virtù* ... cit., edite a Milano nel 1706 ed ivi ristampate nel 1718. Da ricordare anche il suo strenuo impegno in difesa della Compagnia di Gesù nella polemica apertasi sul fronte dell'evangelizzazione gesuita in Cina, che lo vede contrapposto ai cattolici intransigenti: cfr. G. GRONDA, voce "Ceva, Tommaso", in *Dizionario* ... cit., vol. 24 (1980), pp. 325-328.
- (23) Cfr. F. ARISI, *Cremona* ... cit., t. III, pp. 183-184; F. ARGELATI, *Bibliotheca* ... cit., pp. 2156-2158. Per completezza d'indagine si esamini anche il testo dello Stoppiglia, con particolare riguardo alla segnalazione del travagliato iter compositivo della *Cronologia della Congregazione Somasca dal 1481 sino ai suoi tempi*, a partire dal 1689, e delle sue opere inedite (cfr. A.M. STOPPIGLIA, *Statistica* ... cit., pp. 12-17; 20-21, nn. 14-22 a-n).
- (24) Cfr. *Ivi*. Sulla figura di F. Argelati (Bologna 1685-1755), direttore e fondatore a Milano della Società Palatina, che per consiglio del Muratori viene costituita allo scopo di dare alla luce tutte le preziose risorse letterarie e storiche conservate nella Biblioteca Ambrosiana, riunite in un catalogo preceduto da cenni biografici sugli autori, si veda I. ZICARI, voce "Argelati, Filippo", in *Dizionario* ... cit., vol. IV (1962), pp. 112-114.
- (25) Cfr. F. ARISI, *Cremona* ... cit., t. III, p. 184.
- (26) Cfr. G.G. SEMENZI, *Il Mondo* ... cit., p. 428.
- (27) Nelle ordinanze militari francesi, spagnole ed italiane del XVI e XVII secolo questo termine equivale al grado di colonnello, che comanda ad un terzo di reggimento, o di fanti o di cavalli.
- (28) Cfr. G.G. SEMENZI, *Il Mondo* ... cit., p. 36.
- (29) Torquato Tasso compone un poemetto religioso in endecasillabi dal titolo *Mondo creato* (1593), secondo gli schemi del poema epico e didascalico di Virgilio e Dante, ispirandosi al racconto biblico della *Genesi*.
- (30) Cfr. G.G. SEMENZI, *Il Mondo* ... cit., p. 62. La riflessione prende spunto da un versetto (31 e non 35 come indicato nell'esemplare del volume esaminato a Milano, Biblioteca Braidense, XX. XII. 28) del capitolo LXIII dell'*Ecclesiastico*. Basilio Bertucci è un letterato che intrattiene rapporti di sodalizio accademico con il Semenzi (cfr. F. ARISI, *Cremona* ... cit., t. III, p. 185). Per quanto attiene al ruolo di ideatore dei soggetti da parte di Cesare Fiori, e sulla sua committenza, si rimanda allo studio di R. Aversa (*Artisti* ... cit., pp. 139, 140, 148: alla pag. 139, nella nota n. 23 relativa agli ultimi contributi bibliografici sul Fiori si rileva altresì il refuso "Quaderni di Grafica" in luogo di "Grafica d'arte", relativo alla rivista in cui compare l'articolo di D. Giannone ivi citato).
- (31) Cfr. G.G. SEMENZI, *Il Mondo* ... cit., p. 366.
- (32) Cfr. *Ivi*, pp. 15-16.
- (33) Numerosi sono i ritratti eseguiti da Cesare Fiori per il conte di Melgar, che si configura del resto come uno dei suoi committenti più influenti, con cui intrattiene anche rapporti di amicizia, dal momento che compare quale testimone di battesimo di almeno due dei suoi figli (cfr. R. AVERSA, *Artisti* ... cit., p. 139, note nn. 22, 23).
- (34) Cfr. G.G. SEMENZI, *Il Mondo* ... cit., pp. 3-16.
- (35) Cfr. L. PAPINI, *Il governatore dello Estado di Milano (1535-1706)*, Genova 1957, pp. 165-166.
- (36) Cfr. U. PETRONIO, *Il Senato di Milano*, [Milano] 1972, p. 196, nota n. 326.

- (37) Cfr. G.G. SEMENZI, *Il Mondo* ... cit., pp. 3-4. Potrebbe appartenere a questa fase della sua carriera il sonetto di Gio. Batta Buffalora, non datato e dedicato "All'Ecc.mo Signore Don Giovan Tomaso Enriches De Cabrera, conte di Melgar, Maestro di campo del Terzo di Lombardia e governatore di Novara. In Novara per Giambattista Caccia, sup. perm.", reperito da L.A. Cotta: cfr. G. PAGANI, *Miscellanea* ... cit., in "B.S.P.N.", a. IX (1915), fasc. III, p. 85, n° 36 (cfr. anche *Ivi*, pp. 103-104, al n° 1 ove viene riportato un altro documento che si riferisce al conte di Melgar). Del Buffalora parla L.A. Cotta, e ne cita due Odi, di carattere morale, erudite, "e di vago stile", datate Milano 1663 e 1670, composte ambedue prima di passare all'Ordine dei Carmelitani (cfr. L.A. COTTA, *Museo Novarese* ... cit., Stanza II, p. 158, n° 364).
- (38) Cfr. G.G. SEMENZI, *Il Mondo* ... cit., pp. 4-5. Da rilevare è anche la sua attività di ambasciatore, che gli permette di distinguersi durante il conclave per l'elezione del pontefice Innocenzo XI Pamphili, il cui pontificato si protrae dal 1644 al 1655.
- (39) Cfr. R. CANOSA, *Milano nel Seicento*, Milano 1993, cap. XVIII, p. 241.
- (40) Cfr. U. PETRONIO, *Il Senato* ... cit., p. 197.
- (41) Sulla controversa figura del Tellez, delineata dagli storici come prepotente e dissoluta, si esaminino in particolare i riferimenti bibliografici ed i documenti inediti che testimoniano i forti contrasti con il Melgar e le dame milanesi, pubblicati da A. Giulini [*Documenti pel governo del duca d'Ossuna*, in "Archivio Storico Lombardo", a. LII (1925), pp. 202-206]; si vedano anche L. PAPINI (*Il governatore* ... cit., pp. 340-341), e R. CANOSA (*Milano* ... cit., pp. 230-231).
- (42) Cfr. G. BOLOGNA, *Arme gentilizie usate dai Governatori di Milano nella pubblicazione de' loro editi*, Milano 1972, p. 23.
- (43) Cfr. U. PETRONIO, *Il Senato* ... cit., p. 99. I consiglieri del Supremo Consiglio d'Italia sono detti "reggenti", e dapprima vengono nominati in numero di tre, ed a partire dal 1558 due per ogni provincia: tre "naturali", nati rispettivamente nei regni di Napoli, Sicilia e Ducato di Milano, e tre spagnoli (cfr. *Ivi*, note nn. 22, 24). Il governatore per il disbrigo delle pratiche militari dispone di una cancelleria di guerra, così come per quelle civili si avvale di una cancelleria segreta, presieduta dal gran cancelliere, che è a capo anche del Consiglio Segreto; quest'ultimo è composto inoltre dal presidente del Senato, dai magistrati ordinario e straordinario, dal capitano di giustizia, dal tesoriere generale e da alcuni cavalieri togati (cfr. G. BOLOGNA, *Arme* ... cit., p. 11). Si rammenta inoltre che i personaggi illustri cui sono dedicate le stampe contenute nel volume del Semenzi appartengono sia al Supremo Consiglio, sia al Consiglio Segreto di sua maestà cattolica Carlo II di Spagna (si vedano al proposito le note esplicative delle schede relative alle incisioni).
- (44) Cfr. U. PETRONIO, *Il Senato* ... cit., p. 196, nota n. 326.
- (45) Fra i molteplici casi, sia sufficiente qui ricordare gli screzi sorti a proposito di inviti alla nobiltà a palazzo da parte del duca d'Ossuna, ed in casa privata da parte del conte di Melgar, disertati dai nobili locali imbarazzati, i quali preferiscono condursi alle loro ville, piuttosto che intervenire all'una o all'altra festa, scorgendo in questi atti un intento di gara disdicevole fra potenti; o ancora il risentimento provocato nel principe Trivulzio e nel marchese d'Este, che si vedono allontanati d'autorità dal duca d'Ossuna in concomitanza dell'approssimarsi delle festività carnalesche; oppure i conflitti fra le dame milanesi, guidate dalle tre "grandi" che vivono in Milano (la gran contessa di Melgar, ossia Anna Caterina della Zerda, quella di Fuensalida, e la principessa Trivulzio) che disertano l'invito a palazzo in occasione dell'ingresso solenne del duca con la nuova moglie, figlia del marchese di Caracena (cfr. A. GIULINI, *Documenti* ... cit., pp. 202-206, ed R. CANOSA, *Milano* ... cit., p. 231).
- (46) Cfr. L. PAPINI, *Il governatore* ... cit., p. 166.
- (47) Cfr. *Ivi*.

- (48) Cfr. R. CANOSA, *Milano ... cit.*, pp. 241-242; e F. CATALANO, *La fine del dominio spagnolo*, in *Storia di Milano*, Milano 1953-1966, vol. XI (1958), parte II, cap. III, pp. 170-172.
- (49) Cfr. F. CATALANO, *La fine ... cit.*, pp. 173-175. L'evento viene ricordato anche in una medaglia celebrativa, raffigurante il governatore sul diritto, e l'invio di truppe a sostegno della città genovese sul rovescio, poi riprodotta anche in incisione da Mauro Oddi per il "Giornale dei Letterati di Parma", nel 1696 (cfr. R. AVERSA, *Artisti ... cit.*, p. 141).
- (50) Cfr. Ivi, pp. 175-178; e R. CANOSA, *Milano ... cit.*, p. 246.
- (51) Nel 1691 il Melgar succede al padre nel ducato di Medina e Rioseco, e due anni dopo diviene primo ministro di Spagna. Carattere intransigente ed altero, molto conflittuale, verrà infine costretto all'esilio in Portogallo, a Lisbona, dove morirà il 23 giugno 1705 (cfr. R. AVERSA, *Artisti ... cit.*, p. 144, nota n. 49).
- (52) Cfr. R. CANOSA, *Milano ... cit.*, pp. 247, 252.
- (53) Per tradizione la critica è generalmente ostile nei riguardi di questo periodo di dominazione, e ne coglie monocorde quasi sempre gli aspetti negativi, a partire da: F. BIANCHINI, *Beatitudine della città di Novara sotto la dominazione spagnola*, in "Spigolatore Novarese. Almanacco per l'anno bisestile 1840", Novara 1840, a. VI, pp. 91-113; G.B. MORANDI, *Miserie novaresi del sec. XVII*, in "B.S.P.N.", a. VIII (1914), fasc. VI, pp. 219-230; A. VIGLIO, *Curiosità e spigolature XVII*, in "B.S.P.N.", a. VIII (1914), fasc. VI, pp. 219-230; A. VIGLIO, *Curiosità e spigolature XVII*, in "B.S.P.N.", a. VIII (1914), fasc. VI, pp. 219-230; A. VIGLIO, *Curiosità e spigolature XVII*, in "B.S.P.N.", a. VIII (1914), fasc. VI, pp. 219-230; A. VIGLIO, *Curiosità e spigolature XVII*, in "B.S.P.N.", a. VIII (1914), fasc. VI, pp. 219-230; M. RABOZZI, *Spigolature d'archivio. Un esempio di mobilitazione militare e civile a Novara nel 1690*, in "B.S.P.N.", a. X (1916), gennaio-dicembre, p. 69; A. VIGLIO, *Curiosità e spigolature d'archivio. Esezioni militari d'altri tempi*, in "B.S.P.N.", a. XI (1917), fasc. I-II, pp. 60-61; M. RABOZZI, *Spigolature d'archivio. Pessime condizioni dei mondariso nel '600*, in "B.S.P.N.", a. XXXIX (1948), nn. 2-3, pp. 138-139; L. PEDRANA, *Brevi cenni dello stato delle lettere a Novara dalla Pace dei Pirenei 1659 al 1690*, in "B.S.P.N.", a. XLII (1951), gennaio-dicembre, pp. 53-58; F. COGNASSO, *Storia di Novara*, Novara 1971-1992, cap. XXIX, pp. 425-450, 590.
- (54) Così il Semenzi ne *Il Mondo ... cit.*, p. 10 ricorda questa definizione assegnata al Melgar da Caramuel, prelato "d'integrità pari alla letteratura" (cfr. Ivi). Giovanni Caramuel di Lobkowitz (Madrid 1606 - Vigevano 1682), teologo spagnolo che frequenta le scuole cesaree dei Gesuiti, apprendendo con facilità l'ebraico, si laurea nel 1629, ed entra nel monastero cistercense di Espina nel 1630. Investito dall'imperatore Ferdinando III delle abbazie di Vienna e di Praga, viene nominato direttore delle fortificazioni della Boemia grazie alle prove di valore dimostrato durante l'assedio della città di Praga nel 1648. In seguito, nel 1657, ottiene la nomina di vescovo di Campagna e nel 1673 quella di Vigevano: la facciata barocca del Duomo di questa cittadina pavese è dovuta alla sua volontà. Scrive la *Rationalis et realis philosophia* (Lovanio 1642); la *Theologia moralis ad prima aeque clarissima principia reducta* (Lovanio 1645); il *Trismegistus Theologicus latine ter maximus...* (Vigevano 1679). Lascia più di 260 opere, ed una non trascurabile attività di architetto, componendo anche un trattato, il *Templum Salomonis. Rectam et obliquam architecturam exhibens* (Vigevano 1678): cfr. A. DE FERRARI - W. OECHSLIN, voce "Caramuel Lobkowicz, Juan", in *Dizionario ... cit.*, vol. 19 (1976), pp. 621-626. Di lui esiste un ritratto inciso da G. Francesco Bugatti (cfr. P. BELLINI, *Le incisioni ... cit.*, p. 88, n. 33).
- (55) Cfr. G.G. SEMENZI, *Il Mondo ... cit.*, p. 11.
- (56) Cfr. Ivi, pp. 68, 92, 130, 168, 206, 244, 282, 322, 364, 386.
- (57) Cfr. C. ARNONE, *Ordini Cavallereschi e Cavalieri*, Milano 1954, parte II, cap. 20, pp. 53-54; cap. 22, p. 56.
- (58) Cfr. G.D. OLTRONA VISCONTI, *Gli Ottolini e una candidatura all'Ordine di Malta*, in "B.S.P.N.", a. LIII (1962), n. 1, p. 116.
- (59) Cfr. Ivi.
- (60) Cfr. C. ARNONE, *Ordini ... cit.*, p. 56.

- ⁽⁶¹⁾ Cfr. G.C. BASCAPÈ, *I sigilli degli ordini militari ed ospedalieri*, Firenze 1953, pp. 78, 86; G.C. BASCAPÈ, *Gli ordini cavallereschi in Italia. Storia e diritto*, Milano 1972. Le croci degli ordini militari dapprima vengono ricamate o cucite sui mantelli e sulle tuniche, oppure dipinte sugli scudi dei cavalieri; in seguito eseguite in metallo smaltato ed appese al collo, o applicate al lato sinistro del petto. Le insegne degli ordini cavallereschi si trovano accollate o pendenti dagli scudi nobiliari (cfr. G.C. BASCAPÈ – M. DEL PIAZZO, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medioevale e moderna*, Roma 1983, parte I, cap. XI, p. 37).

In memoria di mio padre.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

DUE GIOCHI DI SOCIETÀ DELL'INIZIO DELL'800

Alberto Milano

Il gioco russo o gioco cinese

Due figure, una maschile con lunghi baffi, che indossa un cappello di pelliccia, calza stivali e suona una balalaika, l'altra, femminile, in abito, berretto e calzari che fanno pensare ad una contadina dell'Europa orientale, sono rappresentate in piedi davanti ad una capanna di tronchi d'albero. Si tratta di una piccola incisione che orna l'astuccio in cartone e carta colorata di un gioco di società conservato presso la Raccolta Bertarelli (FOTO 1)⁽¹⁾. Il titolo scritto in alto sopra le figure è: "Nuovo GIUOCO RUSSO", in basso si legge il nome dell'editore: "Milano presso li Frat. Bettalli Cont. del Cappello". All'interno dell'astuccio sono contenute 16 carte numerate da 1 a 15 più 1 carta di "Exemple", stampate solo al recto e accompagnate da un foglietto di spiegazioni (FOTO 2, 3, 4, 5).

Sulla prima carta sono ripetuti in francese il titolo: "LE CASSE-TÊTE RUSSE" e l'indirizzo dell'editore, sulle altre carte sono rappresentati edifici medioevali ed esotici, monumenti, oggetti, volti e imbarcazioni di forme spigolose e marcatamente geometriche. All'astuccio delle carte doveva essere originariamente unito un altro astuccio contenente sette pezzi (5 triangoli di diverse grandezze, un quadrato e un parallelogramma) in legno o in avorio o cartone, oggi mancanti.

Il gioco consisteva nel ricostruire le figure illustrate sulle carte utilizzando tutti e sette i pezzi a disposizione. Per questo scopo bisognava tenere in considerazione solamente il contorno esterno delle figure senza farsi fuorviare dal disegno interno aggiunto unicamente per rendere più difficile e contemporaneamente più attraente il gioco stesso.

Confrontando la carta numero 3, una barca a vela, con la carta di Esempio, in cui sono stati aggiunti i contorni delle singole figure geometriche, risulta più chiaro come si dovevano combinare e accostare i pezzi in modo da risolvere di volta in volta il rompicapo.

Ma, chiarito il meccanismo e le regole del gioco, è ancora tutto da chiarire quel che riguarda la origine di un passatempo del genere, l'epoca della sua massima dif-

fusione, le varie forme e la evoluzione delle numerose versioni che furono stampate dagli editori in molte parti del mondo. Gli stessi editori Bettalli nel foglietto di introduzione unito al gioco ci forniscono una prima utile indicazione: "Il favore che ha ottenuto il Giuoco Chineso nelle principali Città d'Europa ha fatto immaginare all'Editore Parigino un altro Giuoco a cui ha dato il nome di Casse Tête Russe e che i Fratelli Bettalli si affrettano di riprodurre". Quindi il Gioco Russo altro non è che una variante del Gioco Chineso noto anche con il nome di TANGRAM prodotta con abile manovra commerciale per sfruttare la grande diffusione che questo gioco ebbe in Europa negli anni tra il 1810 e il 1820-1830.

Rinunciando a voler ricercare troppo lontano nel tempo possibili ma non meglio chiarite ascendenze e attenendosi a quanto è attualmente conosciuto attraverso le bibliografie, alcuni volumi cinesi stampati all'inizio del XIX secolo sarebbero alla base della improvvisa passione per il rompicapo cinese. Vengono citati due volumi datati 1813 e 1815⁽²⁾ che sono tuttavia con ogni probabilità ristampe di altre edizioni precedenti di circa 10 anni. I due volumetti cinesi intitolati CH'I Ch'iao t'u ho-pi, conservati uno presso la Biblioteca di Leida e l'altro al British Museum di Londra raggruppano già nelle loro pagine 323 figure ottenibili dalla combinazione dei fondamentali sette pezzi geometrici. È sorprendente constatare la rapidità con cui nel giro di pochissimi anni le stesse figure, solo successivamente modificate e aumentate, vennero riprodotte in volumetti editi in Inghilterra, Germania, Francia, Austria, Italia, Stati Uniti d'America e Giappone. In particolare negli anni 1817-1818 le originarie silografie cinesi vennero riprodotte in incisione e in litografia e riunite in tavole che si ritrovano uguali da una edizione all'altra. L'edizione stampata dai Fratelli Bettalli e citata nel foglio di spiegazione del Gioco Russo "Nuovo e dilettevole Giuoco Chineso"⁽³⁾ (FOTO 6 e 7), è databile appunto al 1818 e raggruppa in 28 tavole esattamente le già citate 323 figure numerate progressivamente. Nella prima tavola le figure da 1 a 12 mostrano le linee di contorno dei singoli pezzi fornendo così la chiave per risolvere il rompicapo.

L'edizione stampata in litografia a Bologna da Carlo Bertinazzi e Compagno⁽⁴⁾ (FOTO 8 e 9) differisce da quella dei Bettalli solo per la tecnica di stampa che ne fa addirittura uno dei primi esperimenti di applicazione della tecnica di stampa litografica ad un libro e non solo a Bologna. Ancora a Milano nel 1818 Pietro e Giuseppe Vallardi stamparono "Al Gioco Chineso chiamato il Rompicapo Appendice" con l'aggiunta delle lettere dell'alfabeto e dei numeri da 1 a 9 anch'essi ricostruibili per mezzo dei sette pezzi geometrici (FOTO 10). Le stesse lettere e gli stessi numeri si ritrovano nel "Supplemento al nuovo Giuoco Chineso" edito da Bettalli sempre nel 1818 in 6 tavole⁽⁵⁾. La data 1818 si trova anche nel frontespizio di una edizione fiorentina (FOTO 11 e 12) insieme alla piccola incisione che raffigura i sette pezzi del gioco. Le tavole di questo volume sono uguali a quelle dei Vallardi e come in quelle ogni figura ha un suo titolo descrittivo in linea con il carattere cineseggiante del gioco. Negli stessi anni tra il 1817 e il 1820 apparvero altre edi-

zioni a Firenze, Bologna e Roma, anche anonime⁽⁷⁾, ma è in particolare il volume edito a Firenze da Giuseppe Landi nel 1818 "Metamorfosi del gioco detto l'enimma cinese" che introduce una interessante novità nelle figure del rompicapo cinese⁽⁸⁾. Già nel frontespizio (FOTO 13) è raffigurato un angelo che intaglia una figura geometrica che ha la stessa forma dell'incisione stessa e che è costituita dai sette pezzi del gioco cinese. I sette pezzi sono presenti nell'incisione sia singolarmente sia riuniti nel quadrato dalla cui suddivisione hanno origine. La invenzione del frontespizio così come quella di tutte le figure del libro fu di Alessandro Gherardesca, un architetto pisano (1779-1852) noto per opere di riproduzione in incisione di edifici di gusto neoclassico, neogotico e esotico. In una "Idea della Metamorfosi imaginata dell'enimma Chineso" l'editore chiarisce brevemente le ragioni della introduzione di soggetti architettonici nelle figure del rompicapo: "Il giuoco detto l'Enimma Chineso consiste nella geometrica divisione del quadrato in cinque tagli rettilinei da quali risultano sette pezzi cioè cinque triangoli, un quadrato ed un parallelogramma. Dalla diversa disposizione di questi sette pezzi ne vengono infinite figure, e regolari, ed irregolari, i perimetri delle quali non determinando se non semplici superficie, hanno somministrato l'idea di un esercizio d'immaginazione appropriandovi dei soggetti architettonici di vario stile geometrici, e prospettici; e ciò per render in qualche maniera di maggior utilità, e di più dicevole interesse il giuoco medesimo di per se sterile, e di piccola entità. Alle cento figure architettoniche, ciascuna composta dei sette pezzi, precedono i semplici contorni ed infine la nomenclatura dei soggetti trattati". Le cento figure sono molto varie: fontane, padiglioni, portali, imbarcazioni, rovine, monumenti funebri, palazzi, porticati, chioschi, edicole, scalinate, mausolei, altari, chiese, ponti, capanne, templi, piramidi (FOTO 14 e 15). Spesso l'adattamento alla forma geometrica risulta ingegnoso e ben risolto, non è invece presente nelle figure alcun richiamo al gusto cineseggiante che abbiamo segnalato per altre edizioni del gioco cinese.

Accanto alla edizione di volumetti formati da tavole incise si sviluppò negli stessi anni tra il 1815 e il 1830 anche una produzione del gioco cinese sotto forma di fogli volanti, di scatole e di astucci contenenti carte e accompagnati da testi e istruzioni. Una produzione insomma più assimilabile a quella dei giochi di società ma alla quale parteciparono molti degli editori attivi anche nella stampa dei volumetti. Ci porta in questa direzione la seconda indicazione contenuta nel foglietto del Gioco Russo dei Fratelli Bettalli che faceva risalire ad un Editore Parigino il modello di partenza. E una incisione colorata conservata presso la Raccolta Bertarelli ci conferma che effettivamente in Francia era stato prodotto un "JEU DU CASSE TETE Russe"⁽⁹⁾ (FOTO 16). Le quattro carte che formano il foglio erano sicuramente parte di un gruppo più numeroso formato forse da 16-24 carte. Le tipiche figure del gioco cinese sono variamente suddivise o raggruppate ma non si limitano al contorno geometrico perché sono completate al loro interno con il disegno di personaggi, animali e oggetti spesso eseguiti secondo il gusto della cinese. Il titolo è ripetuto su ogni carta insieme a "les secrets des Chinois dévoilés"

e "casse tête russe". Il gioco è databile tra il 1815 e il 1818 ma se confrontato con il gioco russo dei Bettalli non esiste una grande somiglianza. Le figure assomigliano invece moltissimo a quelle di un altro gioco francese il "GRAND JEU DU CASSE TÊTE FRANÇAIS EN X PIECES" (FOTO 17, 18, 19). In ognuna delle dieci bellissime incisioni colorate sono rappresentate 3 figure, maschili o femminili, comiche o eleganti, tutte racchiuse entro i contorni geometrici imposti dal gioco. A questo gruppo di fogli parigini si rifece sicuramente l'editore Vallardi riprendendo con l'uso dell'acquatinta gli stessi personaggi (FOTO 20 e 21). A Milano quindi anche Vallardi attorno al 1818-1820, in concorrenza proprio con Bettalli, era in grado di soddisfare la richiesta generata dalla moda del gioco cinese con una produzione assortita e di bella qualità⁽¹⁰⁾. La produzione parigina era sicuramente più abbondante di quella italiana sia sotto forma di libretto, il cui più antico esempio sembra essere quello edito da Grossin nel 1817 (FOTO 22 e 23)⁽¹¹⁾, sia sotto forma di giochi di società in scatola⁽¹²⁾. Nel 1818 Allizeau, un editore parigino, già proponeva un rompicapo formato da un numero più alto di pezzi: 15 invece dei canonici 7 (FOTO 24 e 25)⁽¹³⁾. L'aumento del numero dei pezzi non doveva però rappresentare un effettivo sviluppo rispetto alla rigorosa semplicità del gioco originale. Semmai il maggior numero di pezzi doveva portare il gioco in una diversa direzione, quella dei passatempi di costruzione a mosaico. Questi altri giochi hanno però un più spiccato aspetto didattico ed i risultati sono unicamente di carattere architettonico-decorativo. Il passatempo di società per adulti si trasforma in questo modo in un gioco adatto ai bambini. Un esempio di questa tendenza è dato dal "Gioco Egiziano" edito a Milano da Giovanni Gnocchi attorno al 1860-70 (FOTO 26)⁽¹⁴⁾. Pur nell'elevato numero di combinazioni molto complicate il gioco non riesce ad offrire le stesse aperture e possibilità allusive dell'originale gioco cinese.

Se nella ricerca del modello del nostro Gioco Russo la pista dei giochi parigini non sembra offrire una soluzione totalmente soddisfacente bisogna allora rivolgersi all'altra grande fonte di immagini nella Milano della Restaurazione: a Vienna. Alcuni anni fa⁽¹⁵⁾ ho avuto modo di dimostrare che la produzione di biglietti d'autografi a Milano tra il 1815 e il 1825 era non solo fortemente ispirata ma anche molto spesso copiata dai modelli viennesi. Proprio i Fratelli Bettalli nella loro produzione di biglietti avevano introdotto le riproduzioni di esemplari viennesi. Alcuni editori della capitale asburgica, in particolare Jeremias Bermann, Anton Leitner, Anton Paterno e Heinrich Friedrich Mueller, avvalendosi di disegnatori e incisori di grande talento si erano specializzati nella produzione di tutta una gamma di piccole incisioni destinate alla media borghesia di tutta Europa. Nella produzione di H. F. Mueller non mancava una incredibile scelta di giochi di società tra cui alcune versioni del gioco cinese⁽¹⁶⁾. Nella scatola del "GROSSE CHINESISCHE RAETHSEL"⁽¹⁷⁾ ricoperta di carta colorata con bordure in carta dorata gofrata erano contenute 20 carte con figure colorate accompagnate da 20 carte che mostrano le stesse figure semplicemente delineate al contorno con evidenziati i

singoli pezzi geometrici. La grandezza delle carte corrisponde a quelle editate da Bettalli, ma anche alcuni dei soggetti se non sono uguali almeno sono trattati allo stesso modo o si assomigliano molto come ad esempio le teste dai grandi cappelli, i barconi, i chioschi ed alcuni edifici.

In definitiva il Gioco Russo dei Fratelli Bettalli sembra coniugare l'influenza di alcuni dei disegni di Alessandro Gherardesca pubblicati a Firenze nel 1818 con la voga dei giochi di società diffusa dagli editori parigini ma specialmente viennesi degli anni immediatamente successivi al 1815. Questi elementi fanno orientare la datazione agli anni 1818-1819 e portano comunque ad apprezzare una certa originalità in alcune delle incisioni editate dai Bettalli. Come ad esempio la singolare struttura che è ben più di una scatola cui un bambino accosta gli occhi, si tratta di un visore per lo spettacolo di vedute ottiche, molto comune nelle fiere anche in Italia ancora per tutta la prima metà dell'800.

Campana e martello o il cavallo bianco

Converrà a questo punto riportare alcune notizie d'archivio relative alla Ditta Bettalli⁽¹⁸⁾ che ce ne attestano la presenza sul mercato editoriale milanese durante la prima metà dell'800. Aveva iniziato il padre Gioachino Bettalli rilevando nel 1800 il negozio appartenuto ad Antonio Crivelli. Essendo morto Gioachino nel 1814 i due figli Giuseppe e Giovan Battista gli erano succeduti allargando sia la attività libraria che quella di negozianti di stampe in Contrada del Cappello 4031. Nel 1824 i Fratelli Bettalli chiedevano e ottenevano la Regia Patente per il commercio delle stampe e delle carte geografiche avendo il deposito della più importante casa viennese in questo settore: la Artaria e c.. Il periodo di maggior sviluppo della Ditta doveva finire con i primi anni '30 e la morte nel 1833 di Giovan Battista. Nel 1836 la Ditta era cessata per dissesto ma veniva riaperta da Antonio, figlio di Giuseppe Bettalli, per pochi anni, fino alla sua morte avvenuta nel 1846. La ricerca sul Gioco Russo ci permette in realtà di verificare in modo più ampio gli aspetti figurativi legati alla moda del gioco di società a Milano nel primo Ottocento. La produzione dei Fratelli Bettalli e quella di Pietro e Giuseppe Vallardi furono senza dubbio le più significative e importanti in questo campo ed anche le più aggiornate su quanto avveniva nelle grandi capitali europee. È ancora dei Fratelli Bettalli il "GIUOCO GROTTESCO" (FOTO 27 e 28)⁽¹⁹⁾ edito sempre negli anni 1815-1818. La scatola, il cui coperchio è decorato da una umoristica incisione, contiene le carte su cui sono illustrati 30 personaggi, ogni singola figura è suddivisa in tre parti. Mutando teste, corpi e gambe ai personaggi si dà vita a creature grottesche, mezzo uomini e mezzo animali, generali in gonnella, fanciulle in pantaloni in un numero elevatissimo di combinazioni.

Se questo gioco delle metamorfosi, in forme solo attualizzate, è ancora oggi ben conosciuto, non si può dire altrettanto per il gioco del Cavallo Bianco o Campa-

na e Martello. Il più antico esempio italiano conosciuto è costituito da un foglio conservato presso la Raccolta Bertarelli (FOTO 29)⁽²⁰⁾. Si tratta di una incisione ad acquatinta in cui sono raggruppate insieme le cinque carte che compongono il gioco più l'illustrazione che doveva decorare il coperchio della scatola e che ha come titolo "IL CAVALLO BIANCO". Le singole carte venivano ritagliate dal foglio e incollate su cartoncino. I soggetti delle carte per il gioco del Cavallo Bianco sono: il cavallo bianco, la campana e il martello, il martello, la campana, l'osteria, tutti i soggetti si ritrovano poi riuniti nella illustrazione che veniva applicata sul coperchio. All'interno della scatola insieme alle carte trovavano posto gli 8 dadi speciali, il foglio delle istruzioni del gioco e spesso un martelletto che veniva adoperato durante l'asta delle carte. Il più antico documento conosciuto in cui viene citato il gioco del Cavallo Bianco, o in questo caso "Hammer und Glocke" risale al 1811⁽²¹⁾, è un inventario redatto in occasione del passaggio della attività dalla ditta viennese Hochenleitter a H.F. Mueller. Mueller è in effetti considerato l'inventore di questo gioco e malgrado se ne siano ipotizzate versioni settecentesche le sue regole sembrano rientrare molto bene nella vasta gamma di giochi di società creati e messi in commercio negli anni attorno al 1811 (FOTO 30, 31, 32). A partire da questa data la diffusione del gioco, specialmente nell'area di lingua tedesca ma non solo, fu velocissima, godendo di buon successo per più di un secolo. Si conoscono numerosissime versioni stampate un pò da tutti gli editori in Austria e Germania, ma anche in Olanda (Schimmel-of Klok-en-Hamer-Spel) in Francia (le Cheval Blanc), in Spagna (Juego de la Aduana o el Caballo Blanco), Inghilterra, in Belgio e in Italia. L'iconografia delle cinque carte che costituiscono il gioco si prestò facilmente a tutte le possibili interpretazioni grafiche, specialmente per le carte del cavallo bianco e dell'osteria. In questo senso la maggiore variante fu la sostituzione dell'osteria con un casello o edificio della Dogana, ma senza cambiamenti dal punto di vista delle regole del gioco. Negli anni tra il 1810 e il 1940 vennero utilizzate un pò tutte le tecniche di stampa, dalle incisioni in rame finemente acquarellate alle litografie colorate a pennello (FOTO 33) o a maschera, alla cromolitografia e alla litografia a colori. Alcuni stampatori tedeschi e viennesi inclusero nel loro assortimento di fogli di immagini da ritagliare e di giochi anche il foglio contenente le 5 carte, le regole e le facce dei dadi speciali necessari per il gioco di campana e martello (FOTO 34 e 35). Per quanto riguarda l'Italia si conoscono alcune edizioni del gioco, non così numerose come in altri paesi, che non si discostano molto dalle edizioni straniere (FOTO 36 e 37). Anche le regole se confrontate fra loro hanno solo delle differenze di poco conto e marginali rispetto allo svolgimento del gioco. Il gioco di Campana e Martello si divide in due momenti distinti ma connessi tra loro. Il primo, quello dell'asta serve a distribuire tra i giocatori le cinque cartelle. I giocatori devono essere almeno cinque ma si fa notare nelle regole che il gioco riesce più divertente quanto più alto è il numero dei partecipanti. Il meccanismo delle vincite e delle perdite ruota attorno al possesso di determinate cartelle oltre

che al lancio dei dadi. Ne doveva risultare un'asta combattuta che permetteva di accumulare un discreto ricavato che veniva conservato nella cassa per la fase successiva del gioco. Gli otto dadi speciali avevano tutti cinque facce bianche e solo su una faccia erano indicati i punti da 1 a 6 o la campana o il martello. Dal lancio dei dadi potevano verificarsi le seguenti combinazioni:

- escono solo punti, in tal caso il giocatore riceve dalla cassa tanti gettoni quanti sono i punti.
- Oltre ai punti escono anche il martello o la campana o tutti e due insieme, allora i gettoni equivalenti ai punti vengono versati dalla cassa ai possessori delle rispettive cartelle.
- I dadi escono tutti con facce bianche, una combinazione probabile visto che cinque sono le facce bianche, il giocatore versa allora un gettone al possessore della cartella del cavallo bianco. Se i dadi bianchi vengono lanciati dal possessore del cavallo bianco questi ha diritto di ricevere un gettone da ciascun giocatore.
- Escono dadi bianchi ma con campana o martello o tutti e due, allora sono i possessori di queste cartelle a pagare un gettone al cavallo bianco.
- Se i punti dei dadi sono superiori al numero dei gettoni rimasti in cassa il giocatore paga all'osteria la differenza e non incassa nulla. A questo punto del gioco il possessore della cartella dell'osteria è molto favorito.

Il gioco termina quando il numero dei punti tirati è uguale al numero dei gettoni rimasti in cassa, oppure quando esce la massima combinazione di punti possibile: il 21.

Analizzando le regole del gioco si capisce perché la cartella del cavallo bianco, legata al lancio degli anomali dadi bianchi, sia quella più significativa. L'osteria entra invece in gioco tardi, anche se può accumulare vincite con il favore delle giocate. Le altre tre cartelle non hanno particolari prerogative, se non la fino ad oggi non spiegata singolare iconografia, che potrebbe avere la sua origine in qualche antico modo di dire proverbiale oggi non più riconoscibile. Il gioco è costituito da una valutazione personale del rischio di investire una determinata somma partecipando all'asta e poi successivamente dalla casualità legata al lancio dei dadi. Quindi una limitata dose di azzardo unita alle regole di un gioco di società adatto ad un numeroso gruppo di partecipanti furono le ragioni della sua grande diffusione. Solo i profondi cambiamenti di abitudini e di gusti seguiti alle due guerre mondiali del XX secolo l'hanno fatto totalmente scomparire.

Ritornando ora al foglio riprodotto nella foto 29 non sembra azzardato attribuirlo alla produzione dei Fratelli Bettalli. Poiché il foglio è databile al 1820 circa la prima alternativa possibile sarebbe quella degli editori Pietro e Giuseppe Vallardi che abbiamo visto essere i principali concorrenti dei Bettalli in questo particolarissimo mercato. Dei Vallardi però è conosciuto un catalogo del 1824 che elenca su due pagine tutti i giochi disponibili, tra i quali questo non figura⁽²²⁾. Ci porta a ipotizzare il nome dei Bettalli anche il confronto con il resto della loro produzio-

ne di quegli anni. Se negli anni '20 l'uso della acquatinta era abbastanza diffuso, sia nella produzione di stampe con soggetti romantici sia nella produzione di vedute di città (FOTO 38), è comunque la "Raccolta di 30 COSTUMI con altrettante Vedute le più interessanti della CITTA' DI MILANO dissegnati ed incisi da diversi Biasioli terminò all'acq. ta. Milano presso li Fratelli Bettalli nella Contrada del Cappello N. 4031" edita nel 1821⁽²³⁾ il termine di paragone più convincente. Non esistono ad oggi invece elementi oggettivi che ci permettano di dare anche un nome al disegnatore e probabilmente anche incisore di questo gioco e del "Gioco Grottesco". Quello di Angelo Biasioli (24) è in questo caso un riferimento che può essere preso come ipotesi di lavoro per ulteriori ricerche.

Ringrazio Silvio Berardi, Giuliano Crippa e Dario Uri per aver messo a mia disposizione le loro collezioni e per avermi fornito utili segnalazioni bibliografiche.

NOTE

- (1) Raccolta Bertarelli, segnatura Giochi, Mazzi, Carte da Gioco N. 56. Formato delle carte 115x70 mm.
- (2) RONALD C. READ, *Tangram, 330 puzzles*, New York 1965, edizione italiana, Torino, 1970. JOOST ELFFERS, *Tangram das alte Chinesische Formenspiel*, Koeln, 1976.
- (3) Raccolta Bertarelli, Vol. I.95.
- (4) Raccolta Bertarelli, Vol. I.170.
- (5) La datazione di questo libretto è molto controversa. In: Alessandro Gusmano, Due secoli di Litografia, Milano, 1993 pag. 61 viene avanzata la data al 1810. In base alla indicazione del nome dell'editore, mutato nel 1813, la data sarebbe comunque anteriore al 1813 (ringrazio Dario Uri per avermi fornito complete indicazioni tratte dall'Archivio della Camera di Commercio di Bologna). È però difficile ammettere che tra questa edizione e quelle fiorentine e milanesi del 1817-1818 in tutto identiche siano potuti passare 4-5 anni.
- (6) Vedi: Come Giocavamo, giochi e giocattoli 1750/1960, catalogo della Mostra, Milano, Primavera 1984, Firenze, 1984, scheda 69.
- (7) Tra queste: "Il Nuovo e Dilettevole Giuoco Chineso", Firenze, Bardi, 1817. Una edizione bolognese anonima ma che può essere attribuita allo stampatore "Alla Colomba" è riprodotto in: Come Giocavamo, 1984, op.cit. scheda 72. Una edizione stampata a Roma presso Agapito Franzetti alle Convertite senza indicazione di data ma con l'aggiunta manoscritta "1818", mi è stata segnalata da Dario Uri.
- (8) Raccolta Bertarelli, Vol. P.148.
- (9) Raccolta Bertarelli, Giochi Cassetta P.2.
- (10) Una grande incisione colorata intitolata "La Follia del Giorno o sia il Rompicapo dei Cinesi, giuoco enigmatico-geometrico" edita da Vallardi è illustrata in: Come Giocavamo, 1984, op.cit. scheda 71.
- (11) Il libretto di Grossin è citato come primo esempio francese alla voce Tangram in: Jean-Marie Lhote, Histoire des jeux de société, Paris, 1994.
- (12) Un "Nouveau casse-tete francais" non datato ma Parigi, 1815 circa, in 16 carte è riprodotto in: Elffers, 1976 op.cit. pag. 46-51.
- (13) Il gioco di Allizeau e il "Grand Jeu du Casse - Tête Français en x pieces" sono illustrati in: Henry René D'Allemagne, Récréations et Passe-Temps, Paris, 1904, pagg. 158-163. D'Allemagne riporta pure una divertente caricatura contemporanea (1820 circa) sulla mania del rompicapo cinese in cui due coniugi in piena notte sono ancora attorno al tavolo per cercare di risolvere alcune delle figure.
- (14) Raccolta Bertarelli, Giochi Cass. P. 2 aggiunte.
- (15) Vedi: ALBERTO MILANO, *Biglietti d'auguri milanesi del primo Ottocento*, in: Rassegna di Studi e di Notizie, Vol. XVI - Anno XVI, Castello Sforzesco, Milano 1991/1992, pagg. 195-220.
- (16) Vedi gli esemplari di questo gioco conservati presso l'Historisches Museum der Stadt Wien in: *Papierspiel & Bilderbogen aus Tokio und Wien 1780-1880*, Catalogo della Mostra, Vienna \$ Dic. 1997-15 Feb. 1998. La scheda N. 153 "Chinesische-Raethsel", edito da Daniel Sprenger su disegni di Matthaeus Loder nel 1818 circa e N. 154 "Chinesische Raethsel" edito da H.F. Mueller tra il 1815 e il 1820.
- (17) Illustrato in: Heiner Vogel, *Bilderbogen Papiersoldat Wuerfelspiel und Lebensrad*, Wuerzburg, 1981, N. 153 pag. 184.
- (18) Vedi per maggiori dettagli: P. ARRIGONI, *Milano nelle vecchie stampe*, Milano, 1969/1970, pag. 139; A. Milano, 1991/1992, op.cit. pag. 205 e nota 10.

(19) Come Giocavamo, 1984, op.cit. scheda N. 103.

(20) Raccolta Bertarelli, Giochi Cass. P. 1, varie. Il formato di ogni singola carta è 120x80 mm.

(21) Il documento è citato in: *Papierspiel & Bilderbogen*, 1997, op.cit. pag. 178, vengono poi illustrati alcuni esempi del gioco conservati nel Museo ed editi da Mueller, Eder, Bermann, Pater-
no e altri editori viennesi, pagg. 179-181.

(22) Raccolta Bertarelli, "Catalogo delle stampe tanto in nero che a colori componenti il fondo della
Calcografia di Giuseppe Vallardi sotto l'antica Ditta di Pietro e Giuseppe Vallardi, Editori e
Negozianti di Stampe e Libri. Contrada di S. Margherita n. 1101, Milano, 1824", pag. 61:
"Giochi diversi per l'istruzione dei fanciulli".

(23) Raccolta Bertarelli, Vol. O.102. Per una analisi critica dell'opera vedi la introduzione di Dante
Isella nella ristampa: *Arti e Mestieri per le vie di Milano nei costumi di Angelo Biasioli*, Mila-
no, 1987.

(24) Su Angelo Biasioli vedi: P. Arrigoni, 1969/1970, op.cit., pag. 140.



FOTO 1 - *Gioco Russo*, F.lli Bettalli, Milano, 1815-1820, astuccio.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

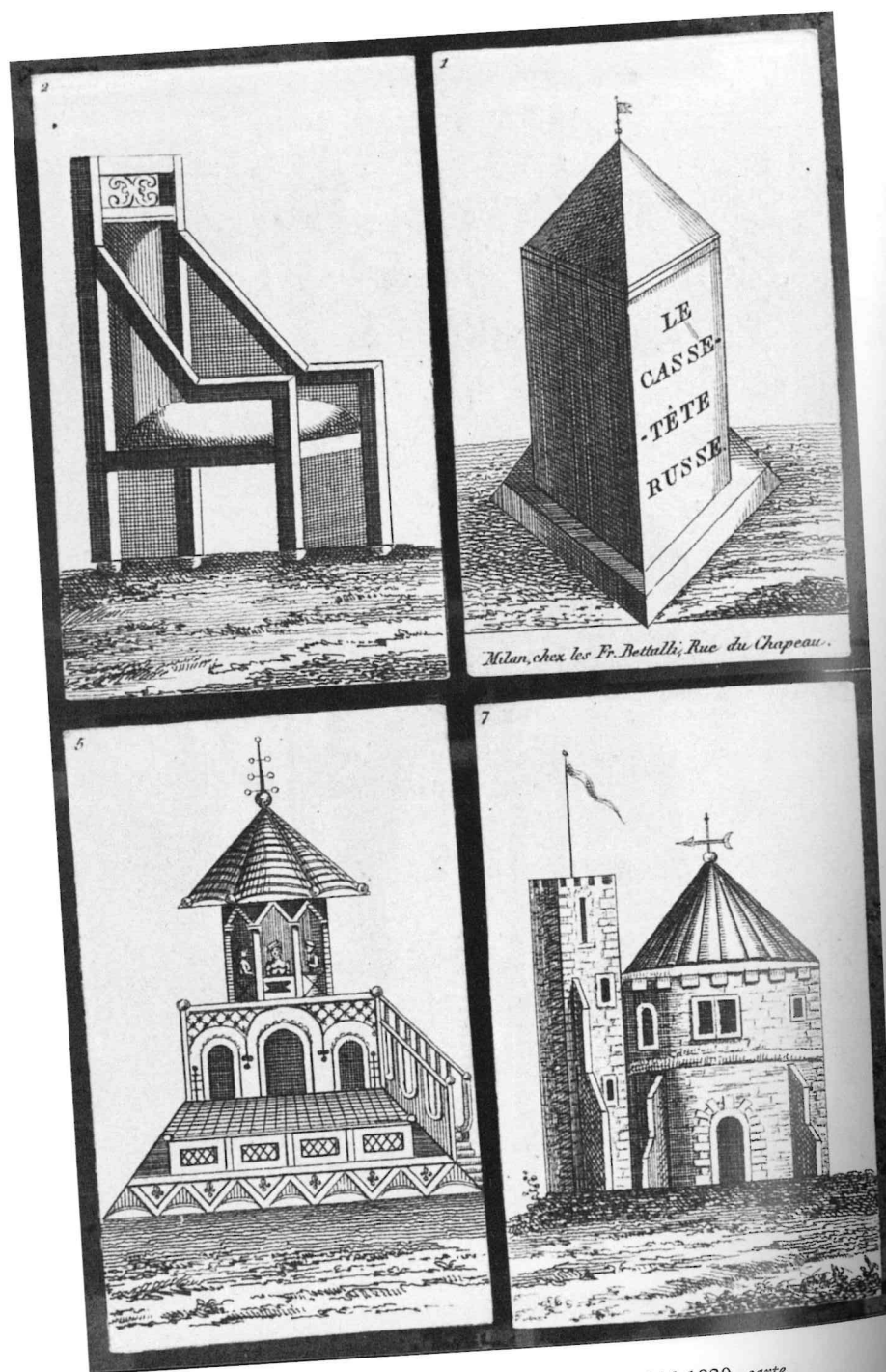


FOTO 2 - *Gioco Russo*, F.lli Bettalli, Milano, 1815-1820, carte.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

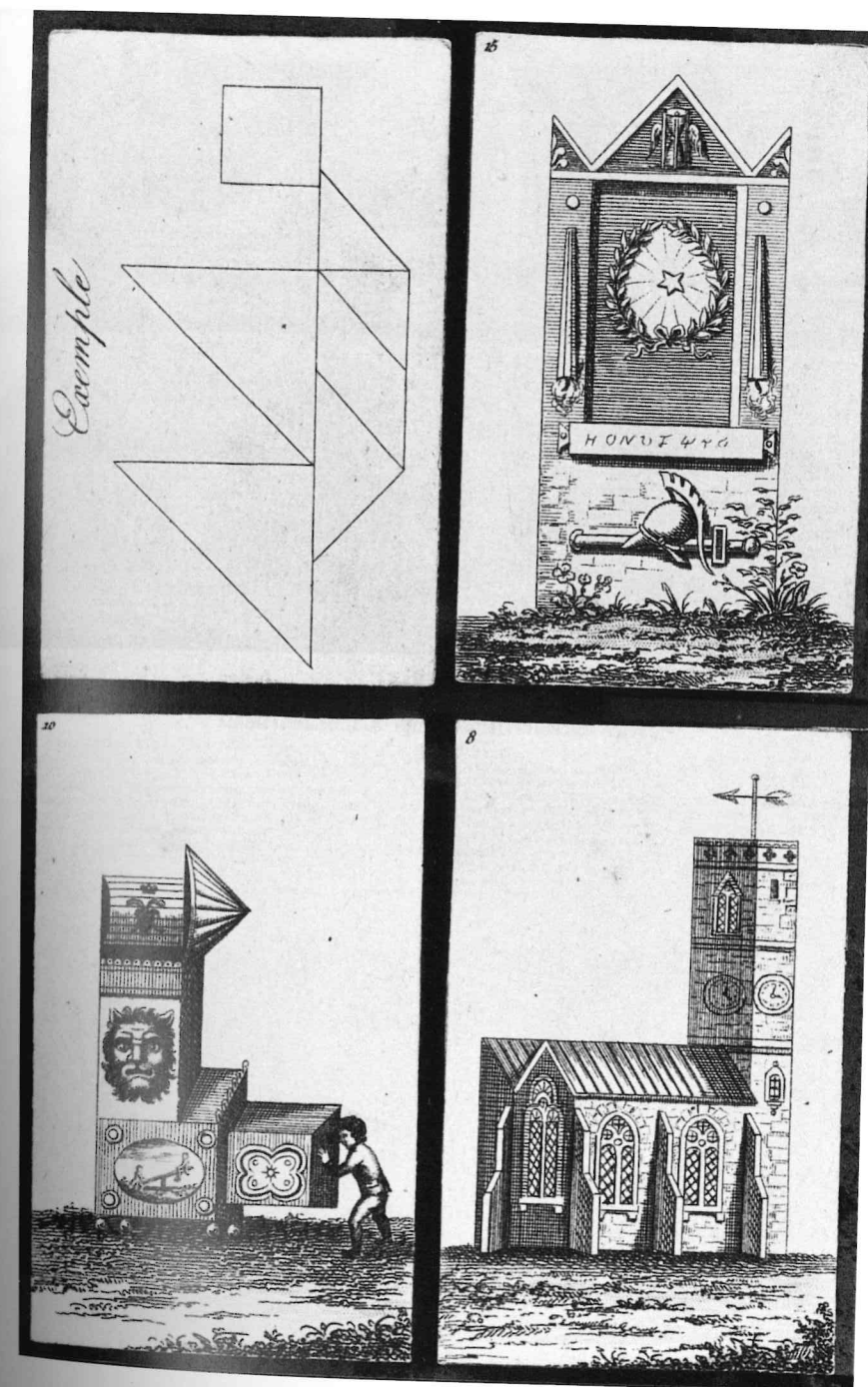


FOTO 3 - *Gioco Russo*, F.lli Bettalli, Milano, 1815-1820, carte.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

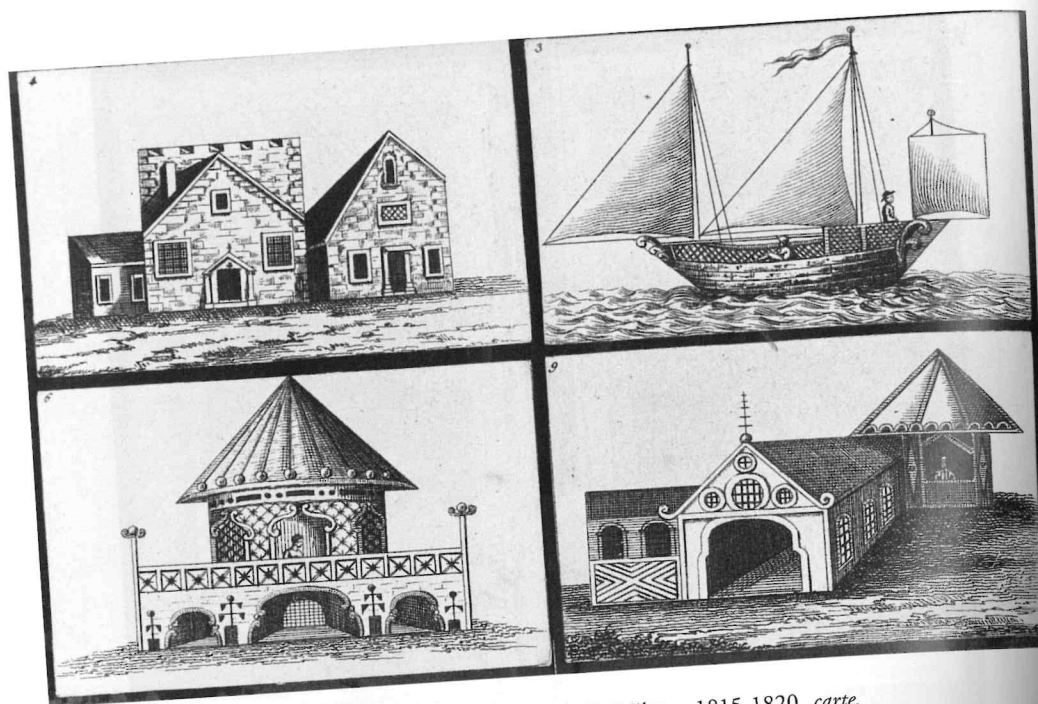


FOTO 4 - *Gioco Russo*, F.lli Bettalli, Milano, 1815-1820, *carte*.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

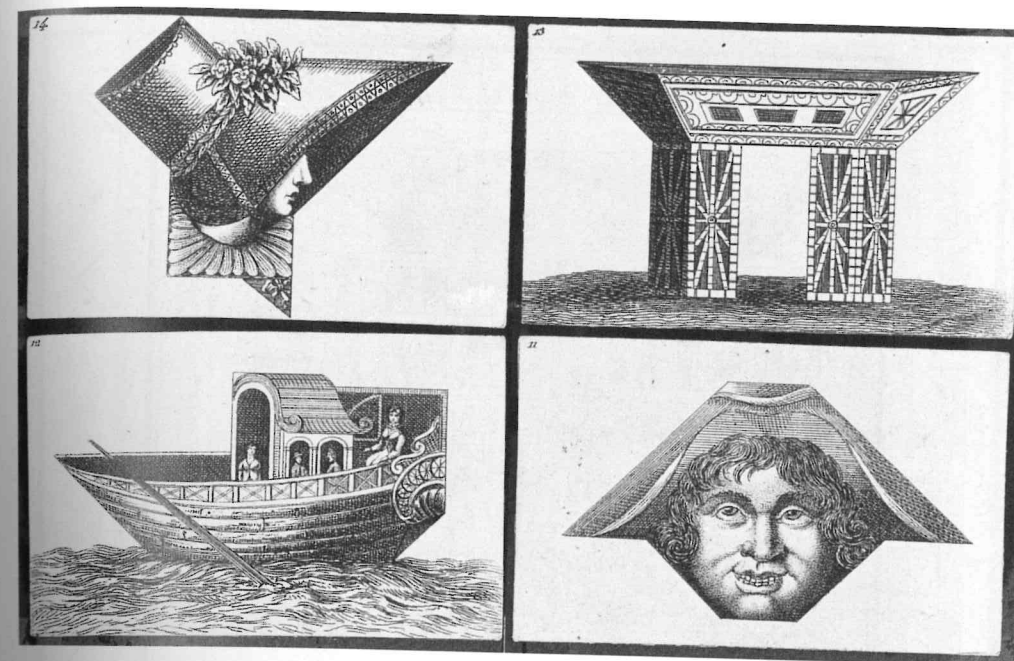


FOTO 5 - *Gioco Russo*, F.lli Bettalli, Milano, 1815-1820, *carte*.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FOTO 6 - Nuovo e dilettevole giuoco Chinese, F.lli Bettalli, Milano, 1818.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

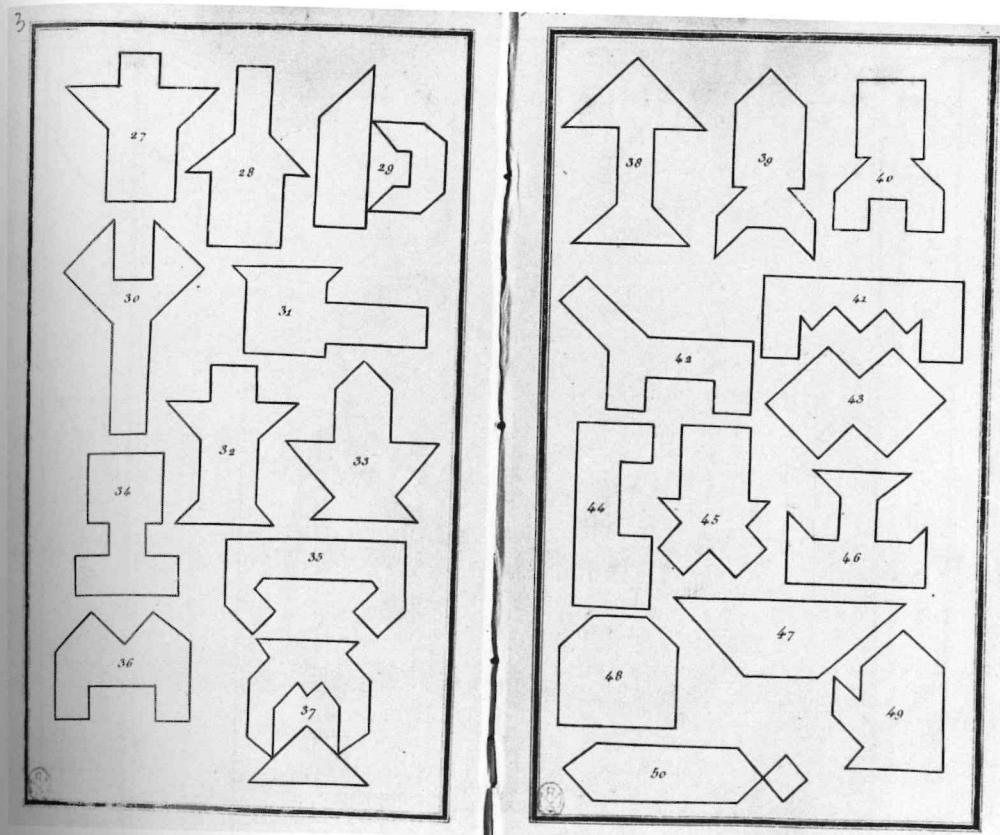


FOTO 7 - Nuovo e dilettevole giuoco Chinese, F.lli Bettalli, Milano, 1818.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FOTO 8 - Nuovo e dilettevole giuoco Chinesese, Bertinazzi e Comp., Bologna, 1813 (?).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

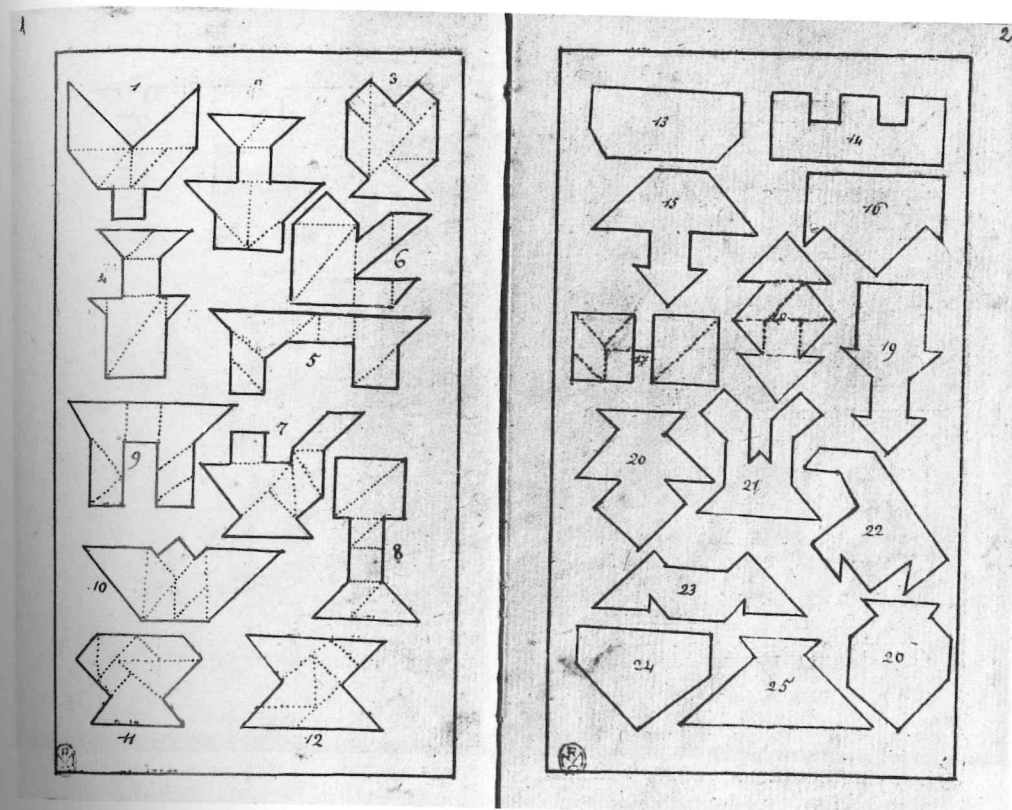


FOTO 9 - Nuovo e dilettevole giuoco Chinesese, Bertinazzi e Comp., Bologna, 1813 (?).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FOTO 10 - *Almanacco scritto dall'autore del Rompicapo intitolato Passatempo Preliminare*, P. e G. Vallardi, Milano, 1818. Coll. privata, Milano

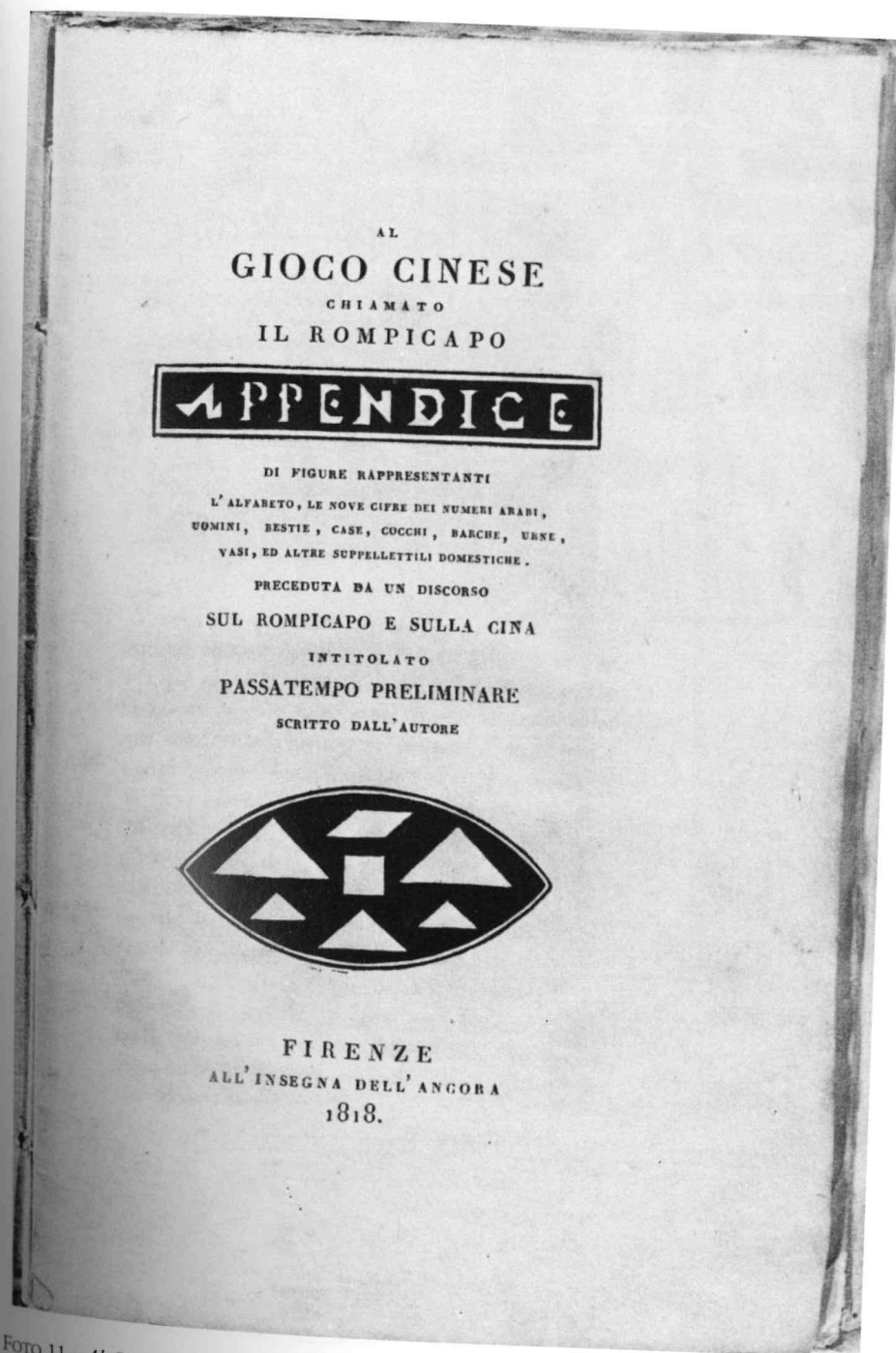


Foto 11 - *Al Gioco Cinese chiamato il Rompicapo Appendice*, All'Insegna dell'Ancora, Firenze, 1818.
Coll. Berardi, Bologna.

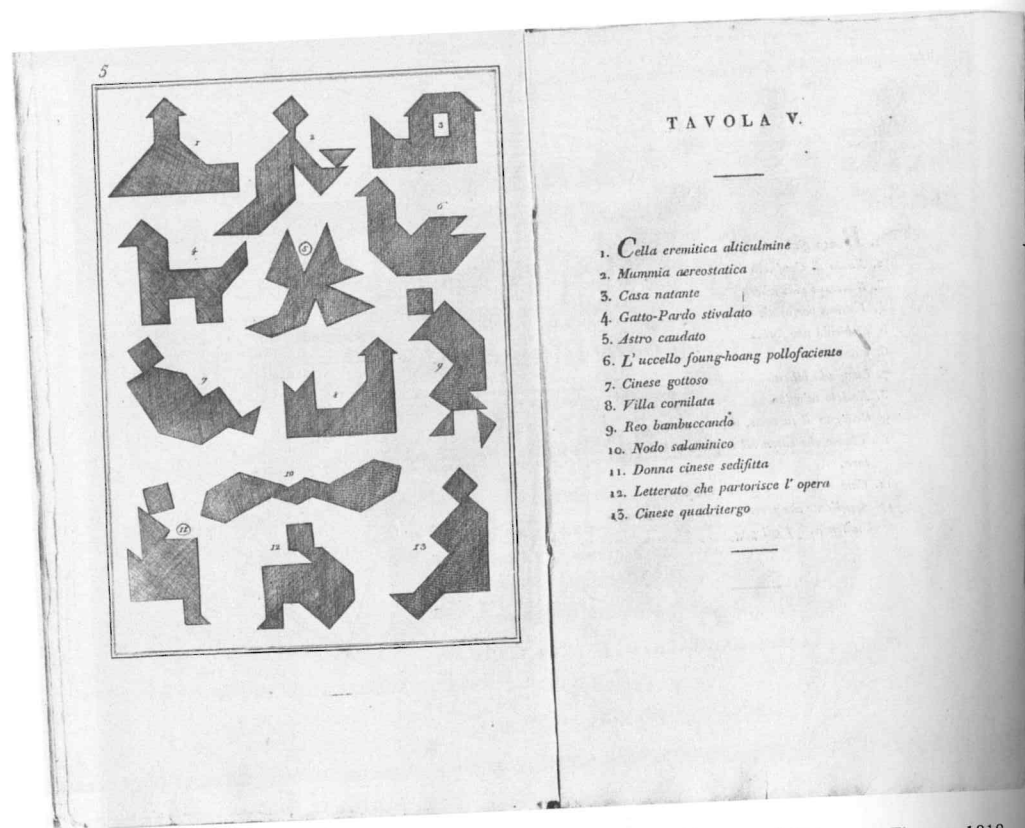


FOTO 12 - *Al Gioco Cinese chiamato il Rompicapo Appendice*, All'Insegna dell'Ancora, Firenze, 1818.
Coll. Berardi, Bologna.

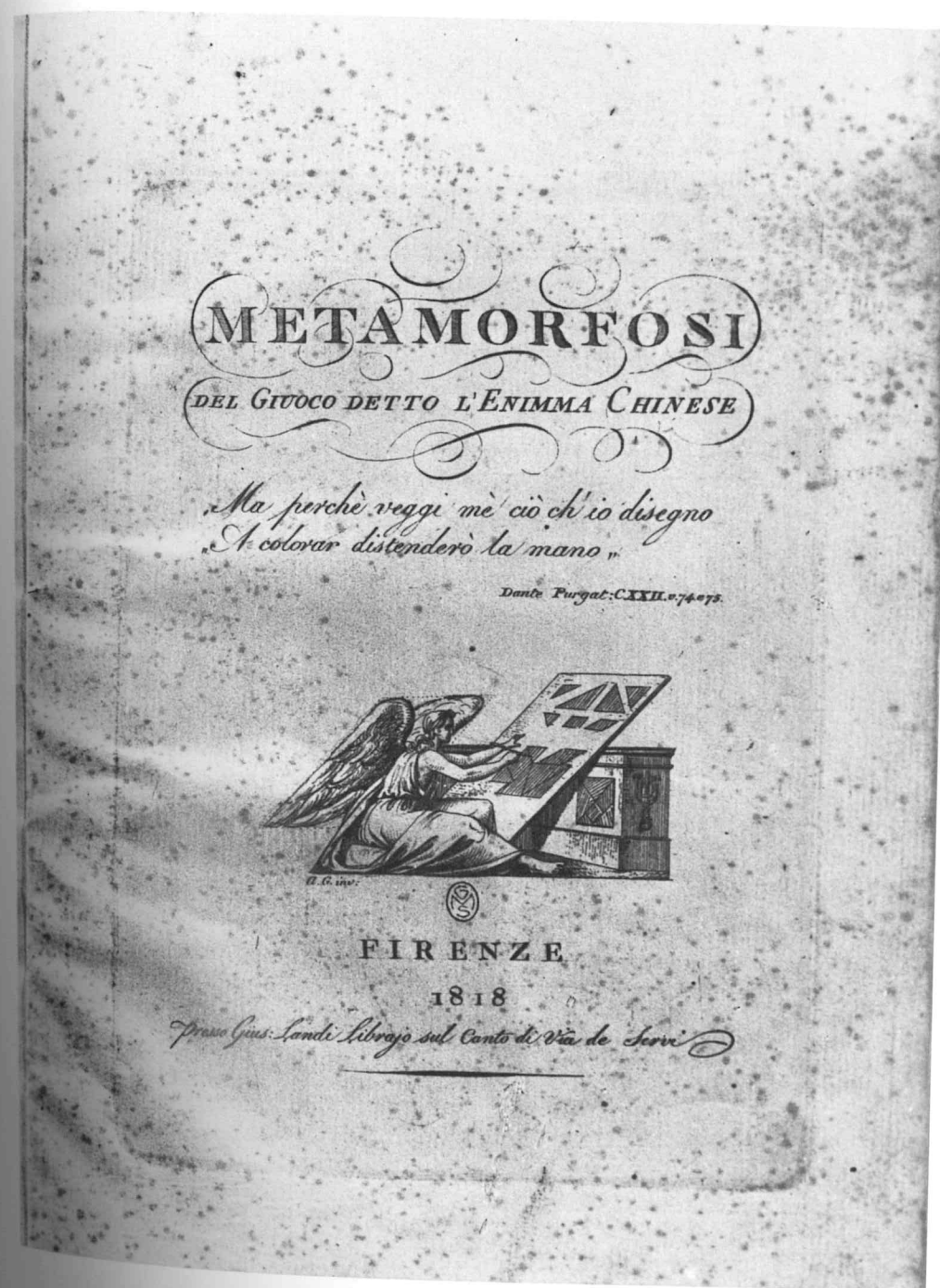


FOTO 13 - *Metamorfosi del Giuoco detto l'Enimma Chinese*, Landi, Firenze, 1818.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

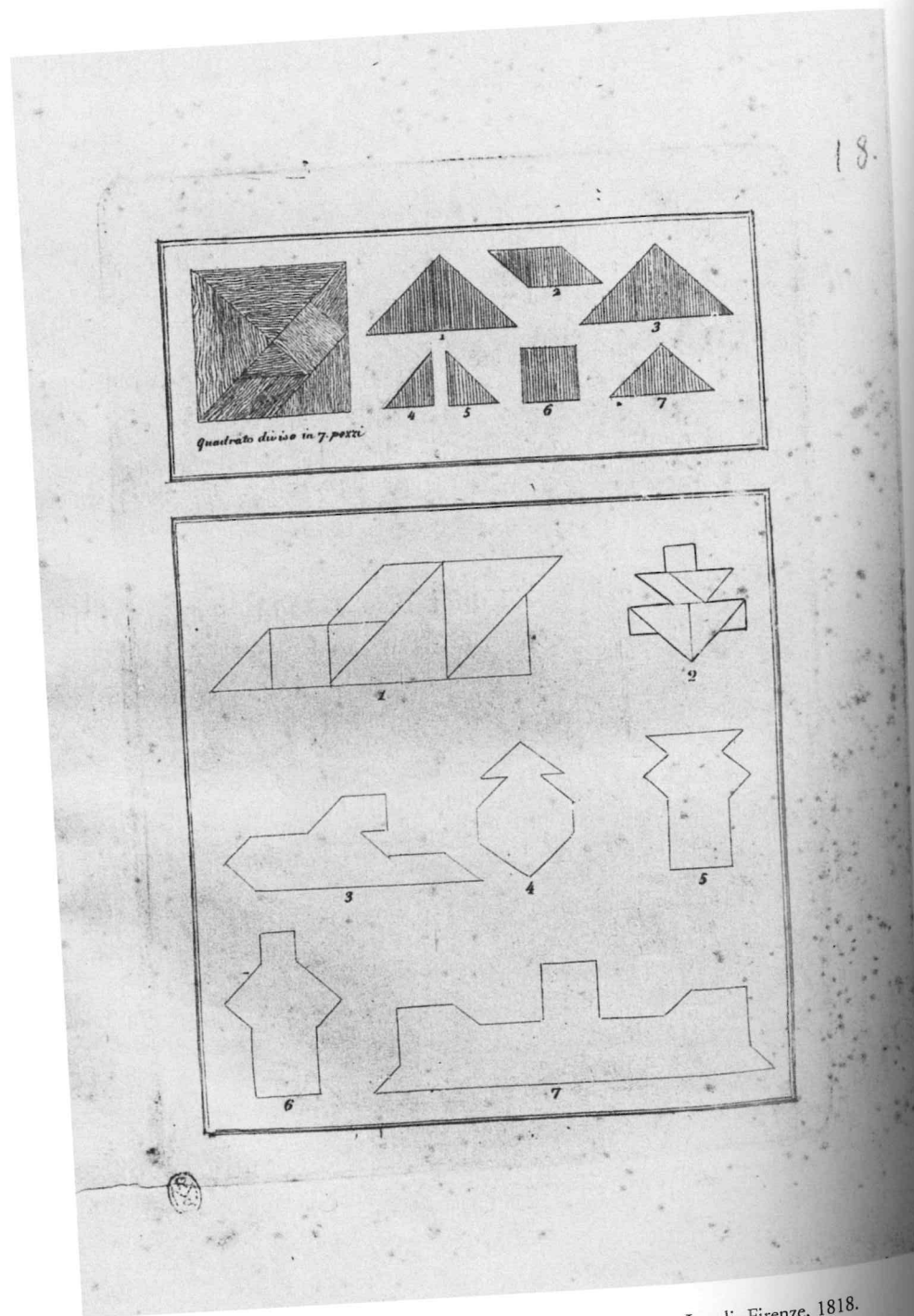


FOTO 14 - *Metamorfosi del Giuoco detto l'Enimma Chiese*, Landi, Firenze, 1818.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

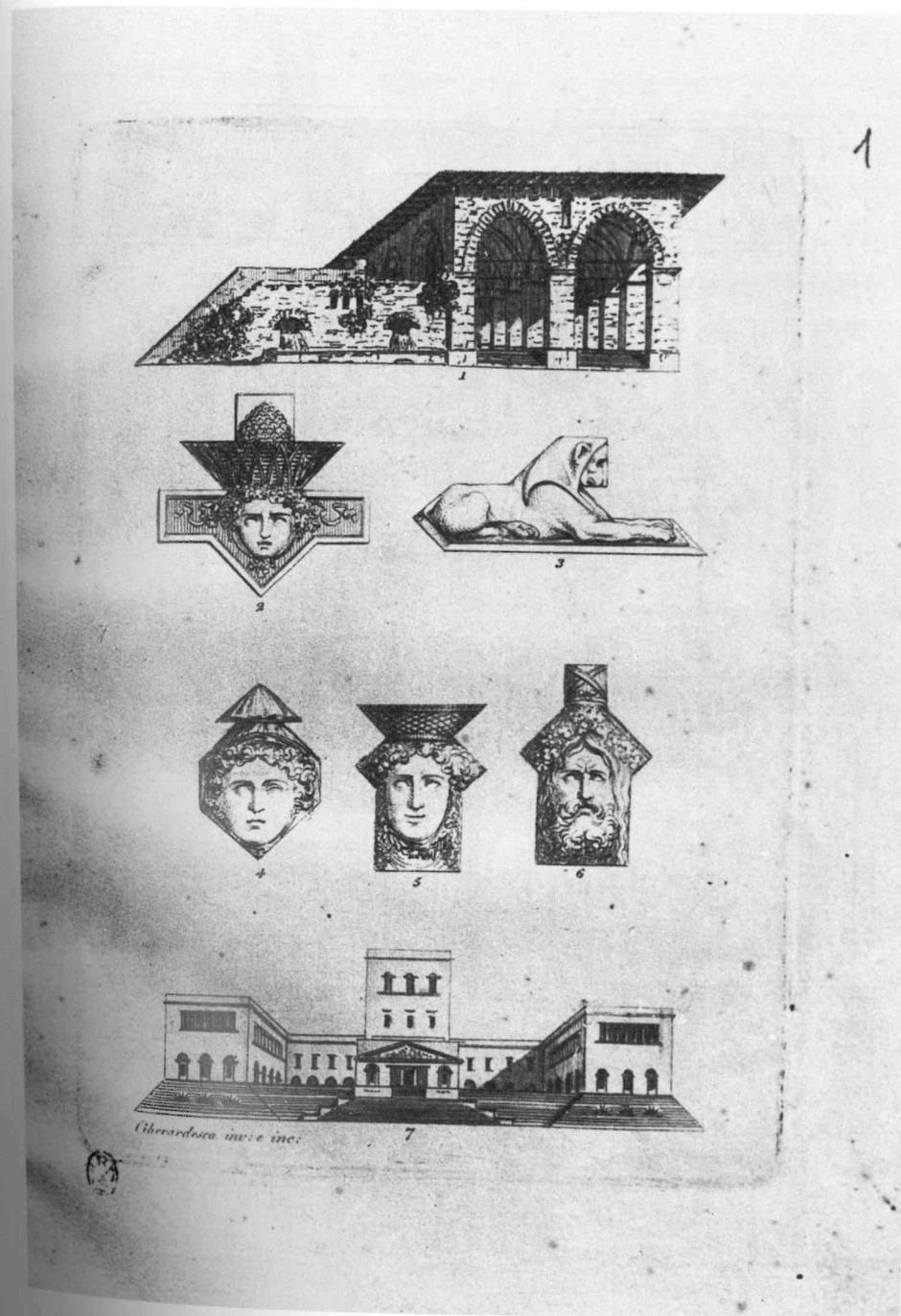


FOTO 15 - *Metamorfosi del Giuoco detto l'Enimma Chiese*, Landi, Firenze, 1818.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

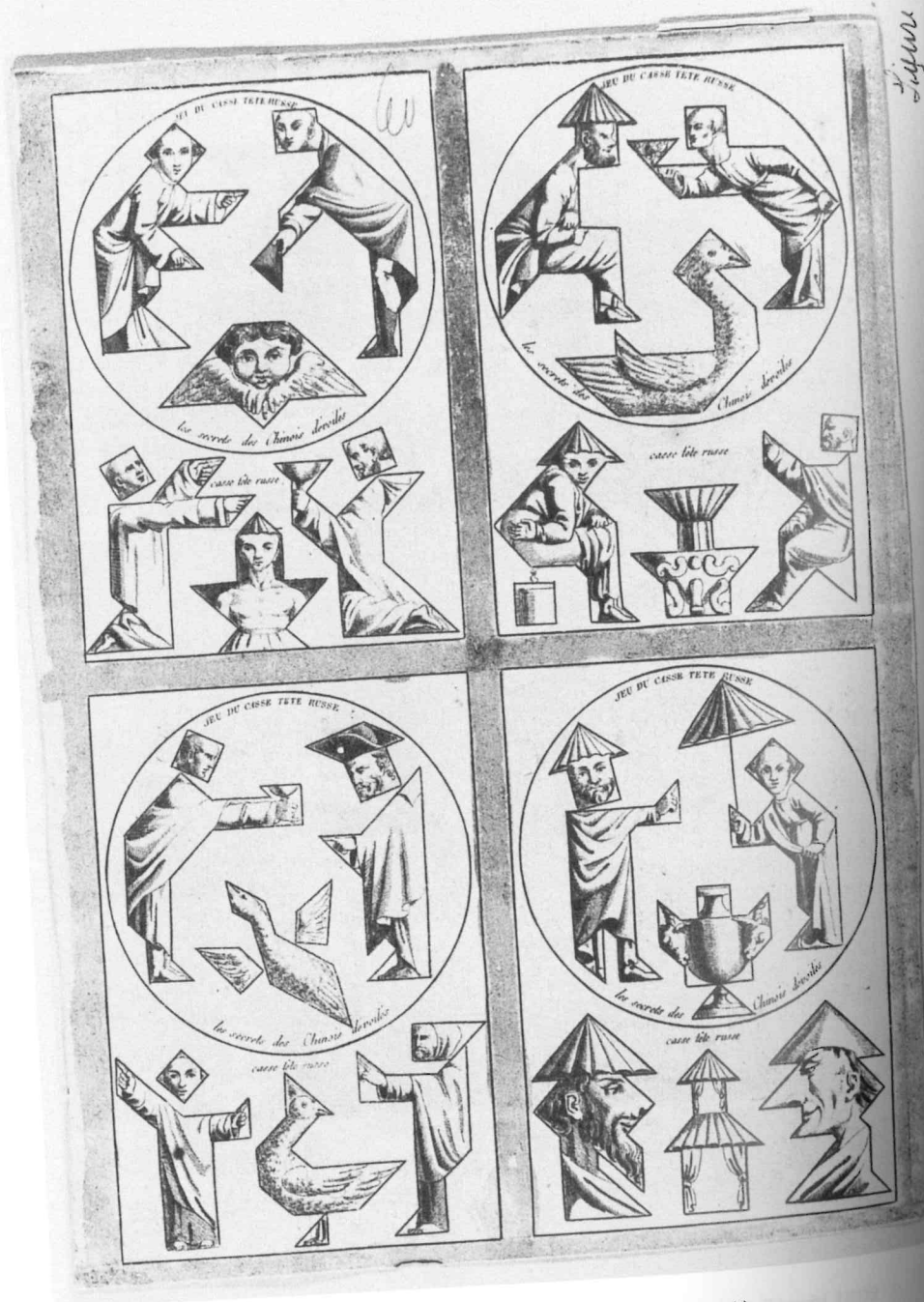
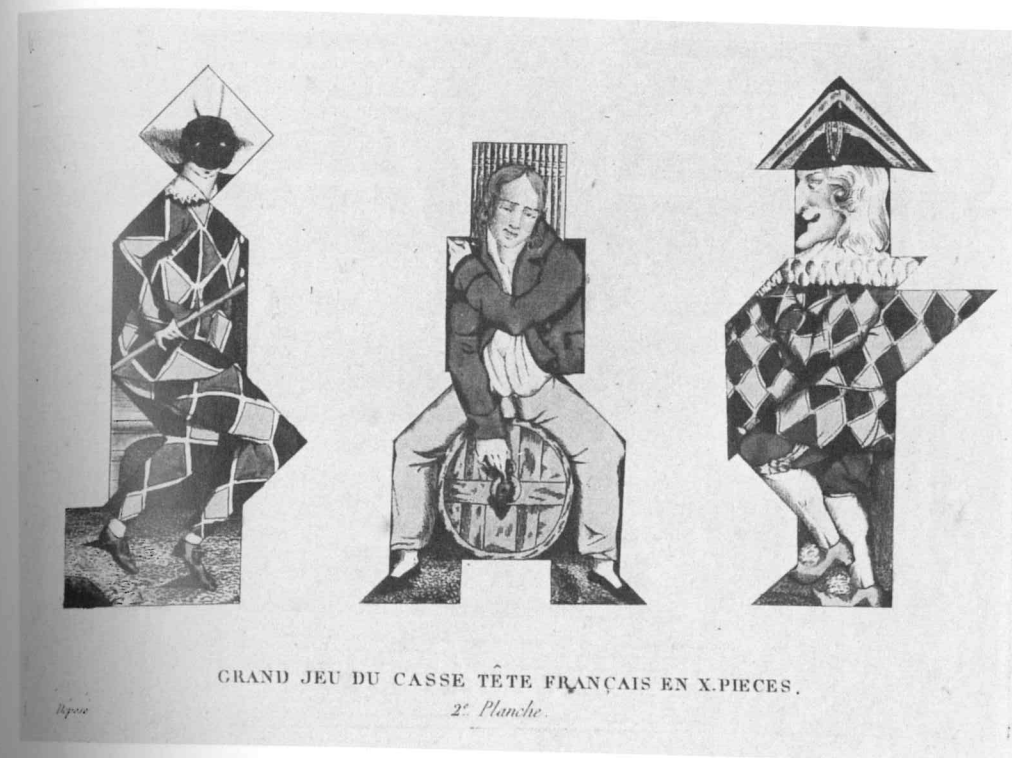


FOTO 16 - *Jeu du Casse Tête Russe*, Parigi, 1817(?).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



GRAND JEU DU CASSE TÊTE FRANÇAIS EN X.PIECES.
2^e Planche.

FOTO 17 - *Grand Jeu du Casse Tête Français en x pieces*, Parigi, 1818 (?).
Coll. privata, Milano.

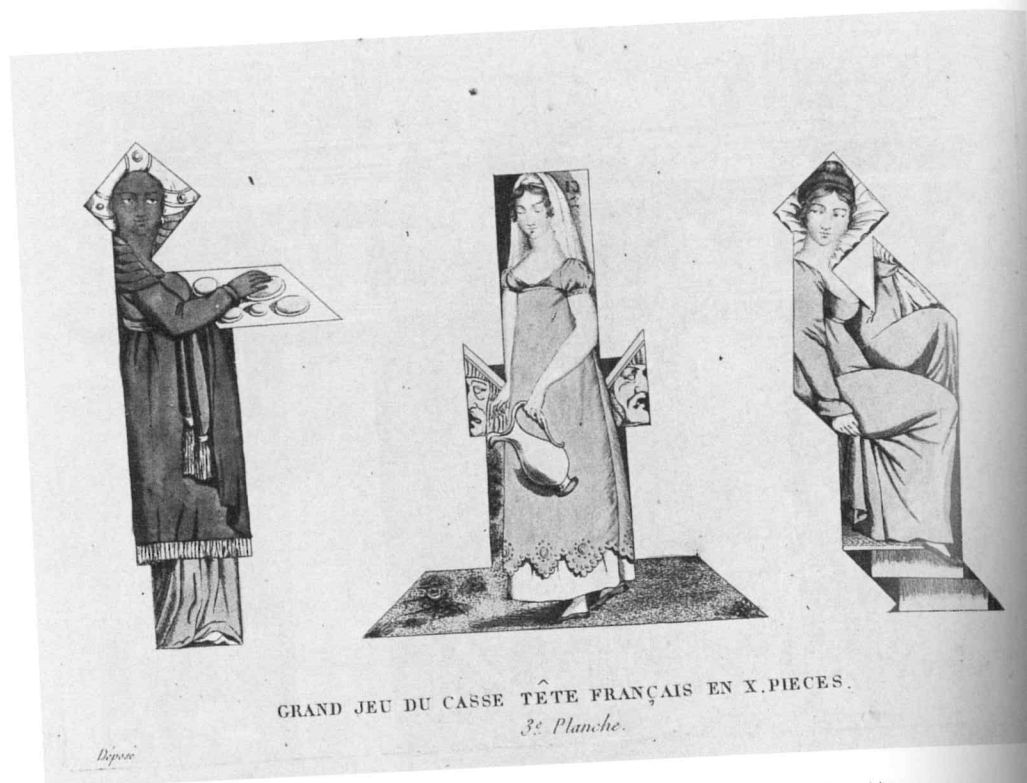


FOTO 18 - *Grand Jeu du Casse Tête Français en x pièces*, Parigi, 1818 (?).
Coll. privata, Milano.

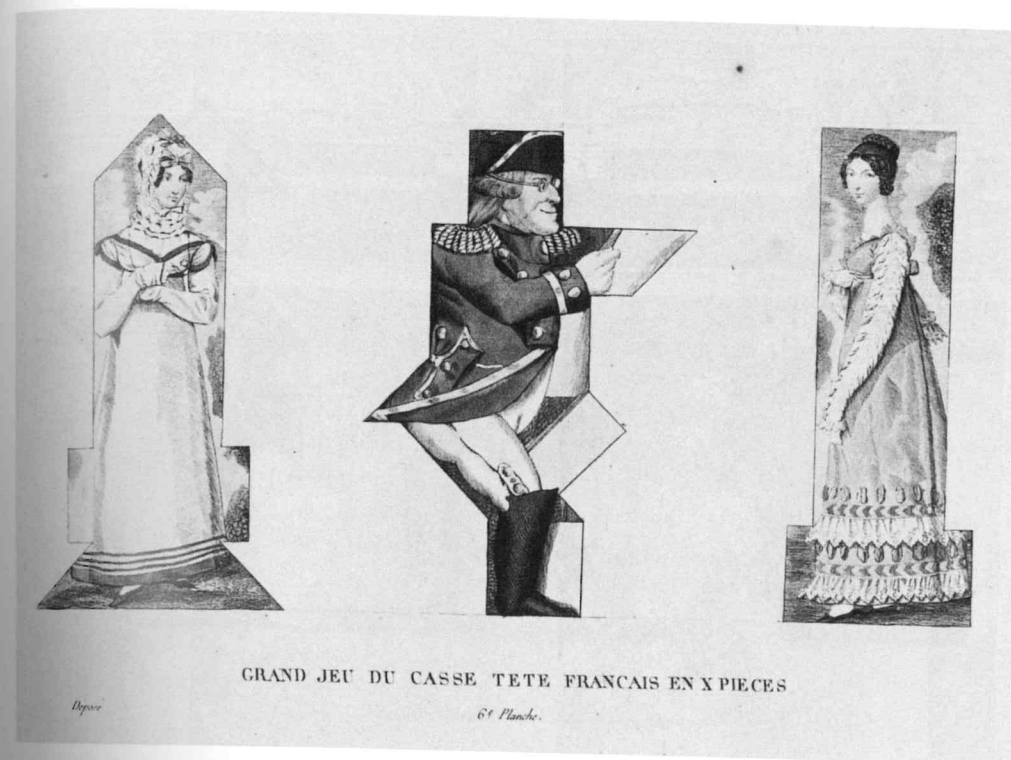


FOTO 19 - *Grand Jeu du Casse Tête Français en x pièces*, Parigi, 1818 (?).
Coll. privata, Milano.

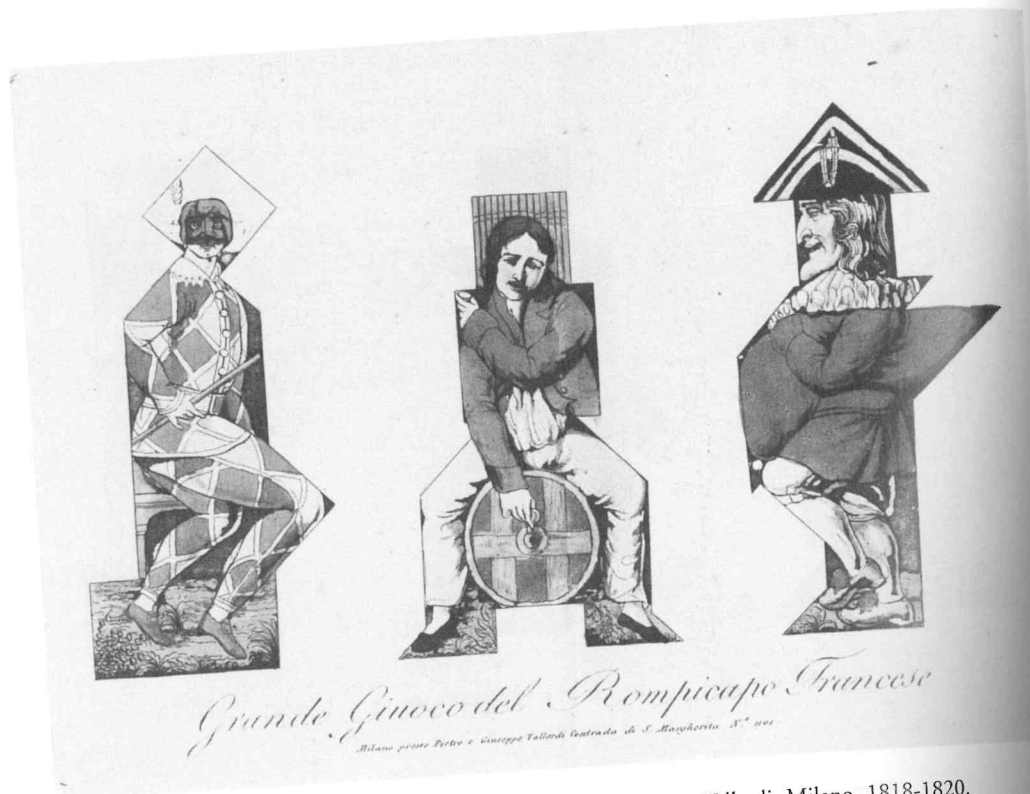


FOTO 20 - *Grande Giuoco del Rompicapo Francese*, P. e G. Vallardi, Milano, 1818-1820.
Coll. privata, Milano.



FOTO 21 - *Grande Giuoco del Rompicapo Francese*, P. e G. Vallardi, Milano, 1818-1820.
Coll. privata, Milano

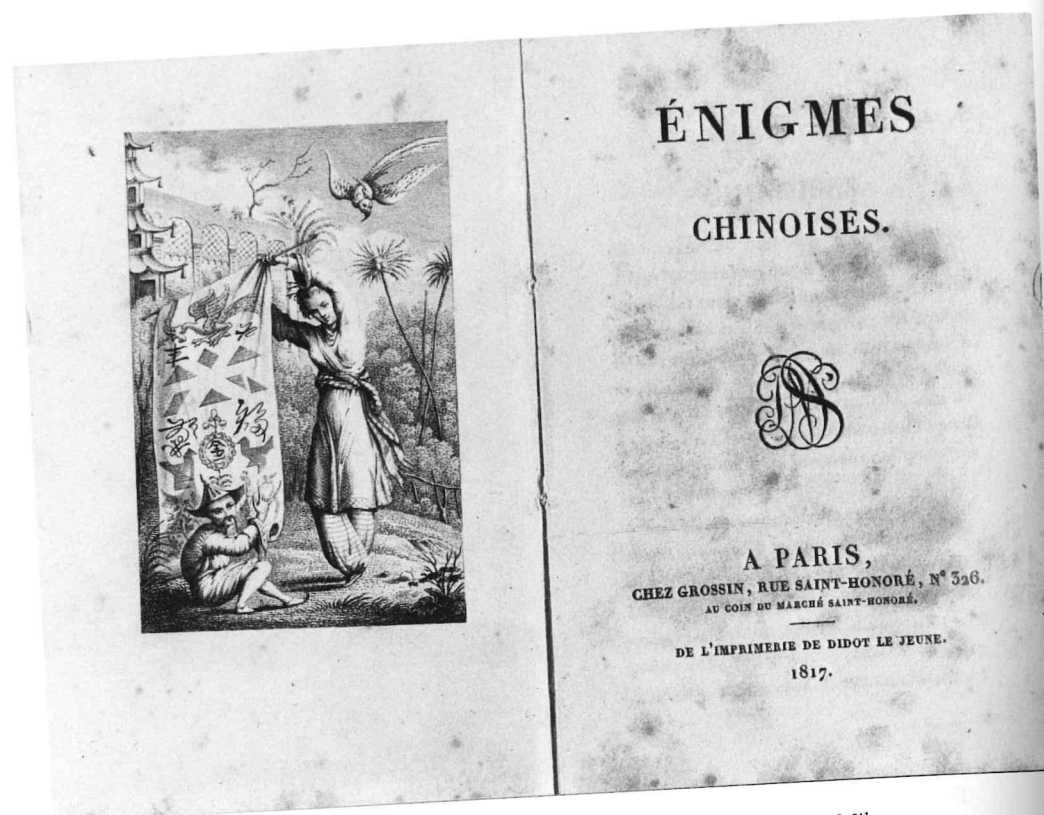


FOTO 22 - *Énigmes Chinoises*, Grossin, Paris, 1817. Coll. privata, Milano.

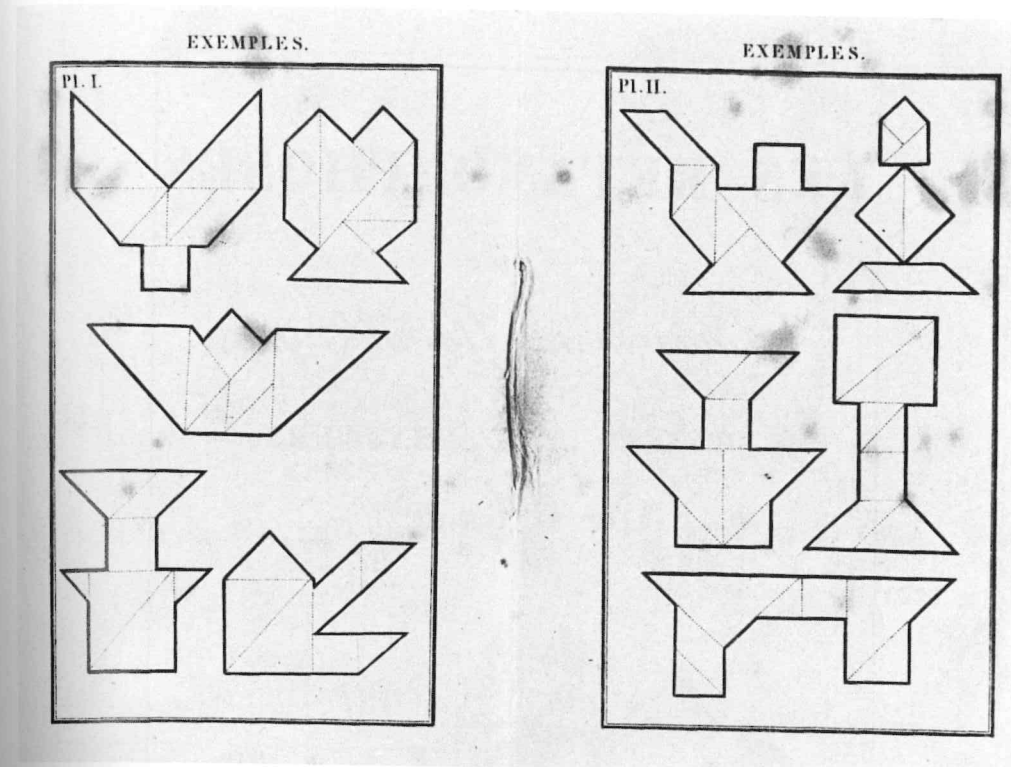


FOTO 23 - *Énigmes Chinoises*, Grossin, Paris, 1817. Coll. privata, Milano.



FOTO 24 - *Les Métamorphoses*, Allizeau, Paris, 1818. Coll. privata, Milano.

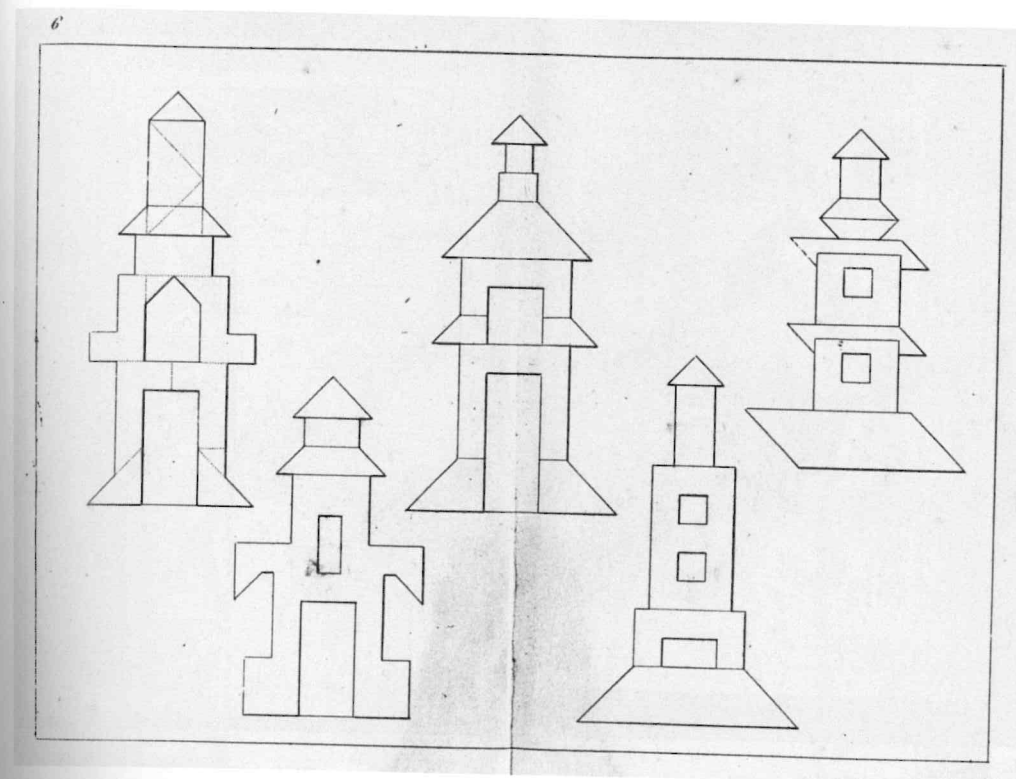


FOTO 25 - *Les Métamorphoses*, Allizeau, Paris, 1818. Coll. privata, Milano.

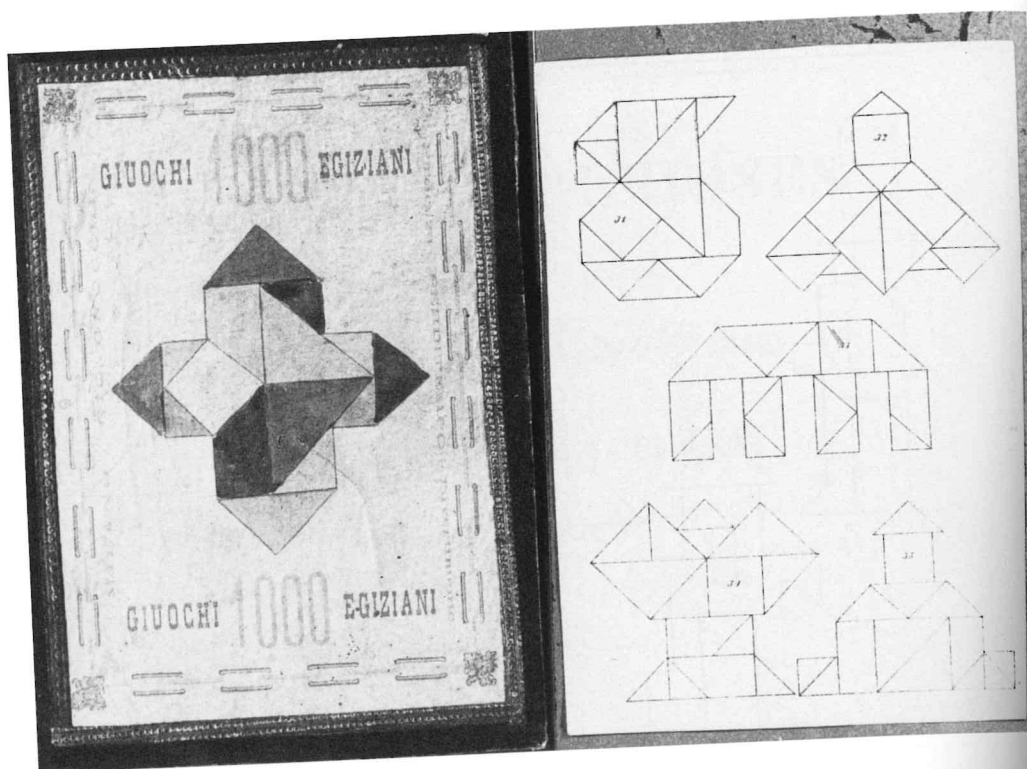


FOTO 26 - 1000 giochi egiziani, Gnocchi, Milano, 1860-1870.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



FOTO 27 - Giuoco grottesco, F.lli Bettalli, Milano, 1815-1820, scatola.
Coll. privata, Milano.

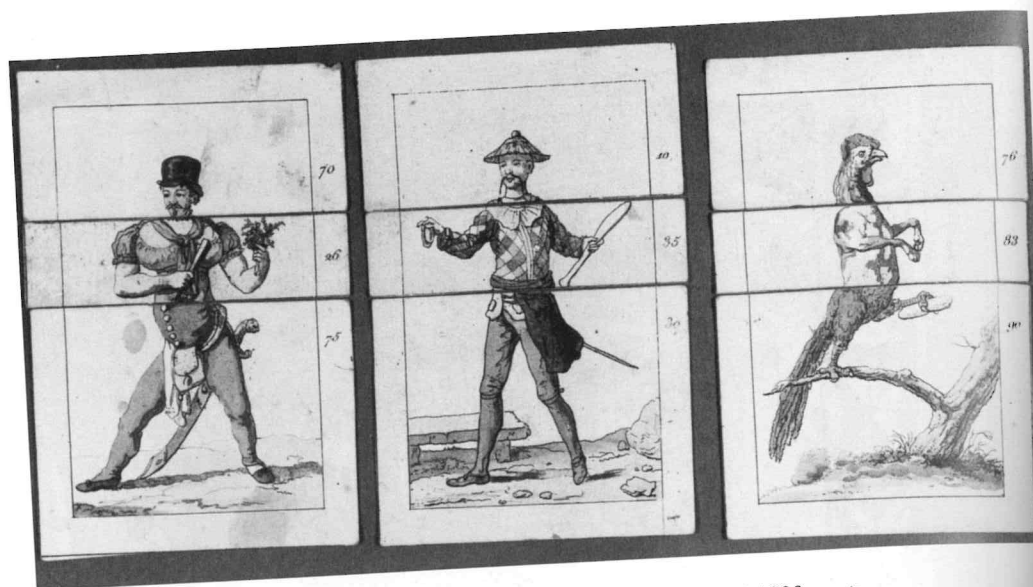


FOTO 28 - *Gioco grottesco*, F.lli Bettalli, Milano, 1815-1820, carte.
Coll. privata, Milano.

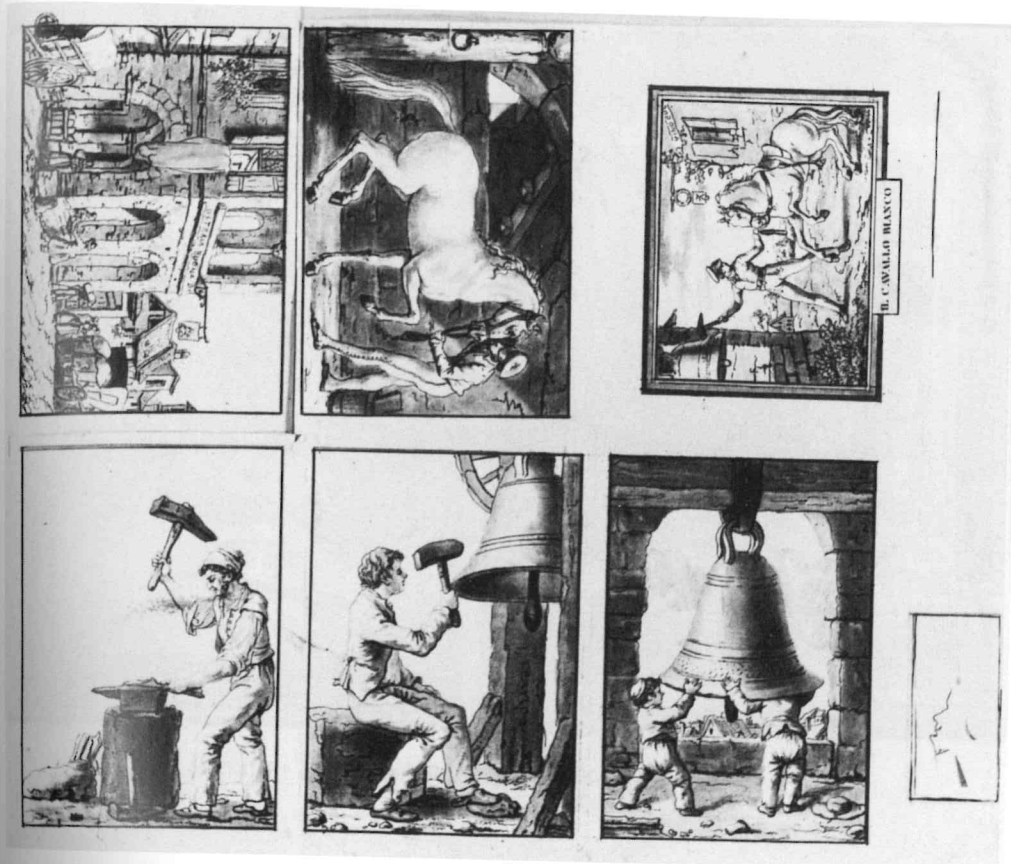


FOTO 29 - *Il Cavallo Bianco*, F.lli Bettalli (?), Milano, 1815-1820.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

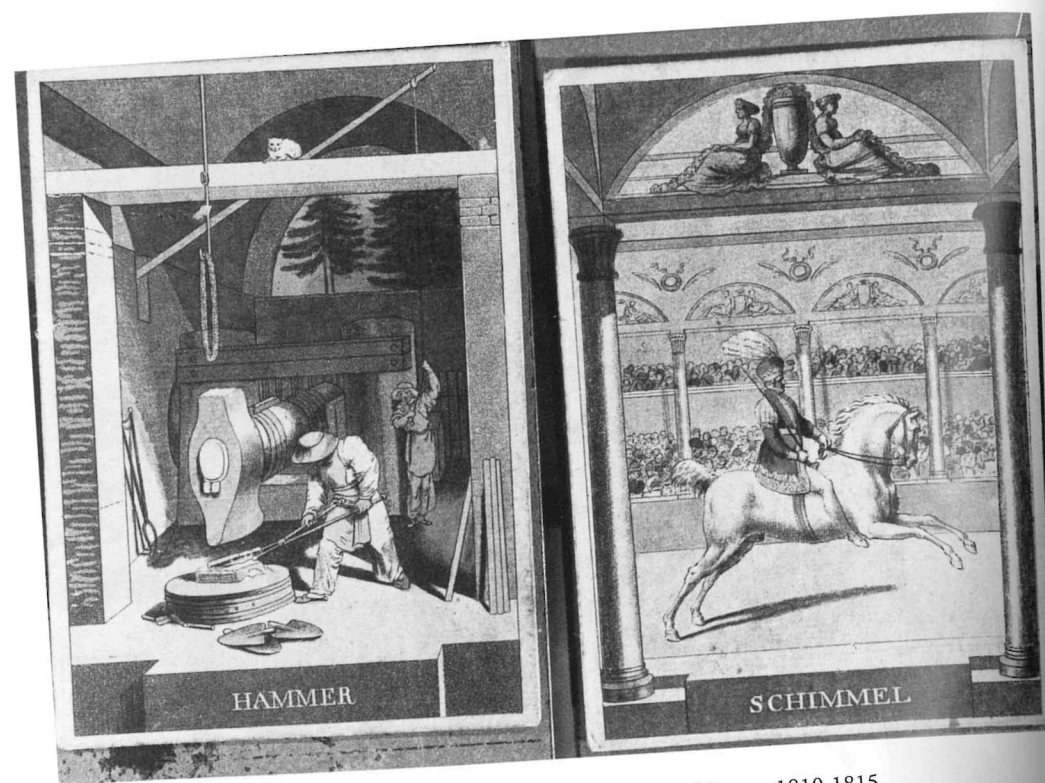


FOTO 30 - *Hammer und Glockenspiel*, Mueller, Vienna, 1810-1815.
Coll. privata, Milano.

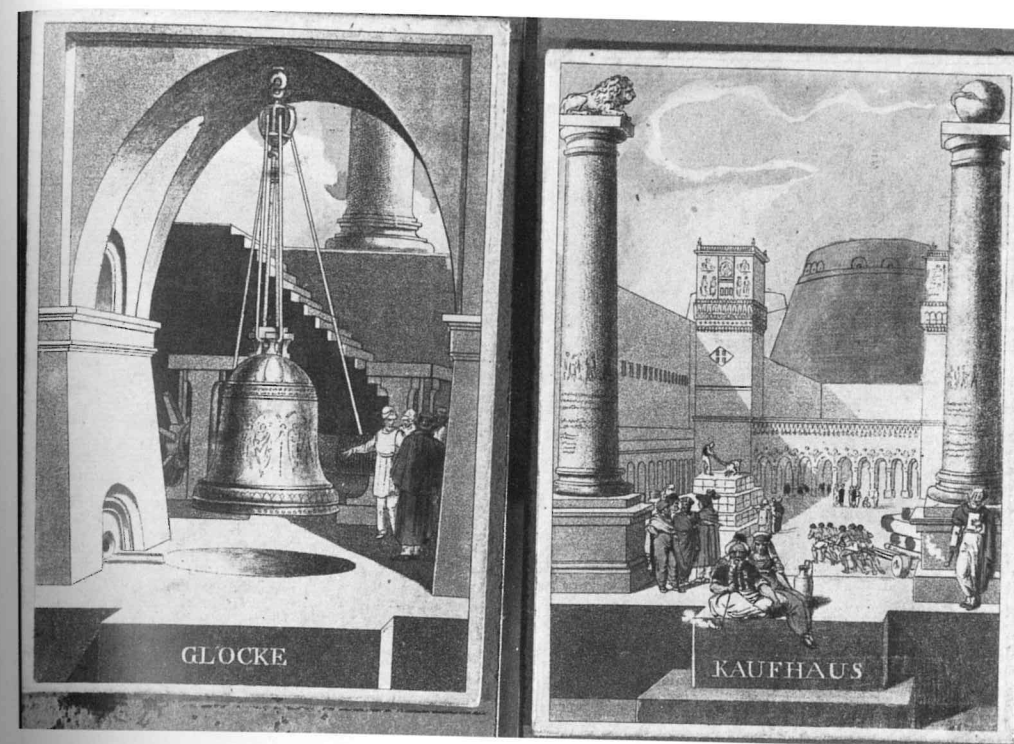


FOTO 31 - *Hammer und Glockenspiel*, Mueller, Vienna, 1810-1815.
Coll. privata, Milano.

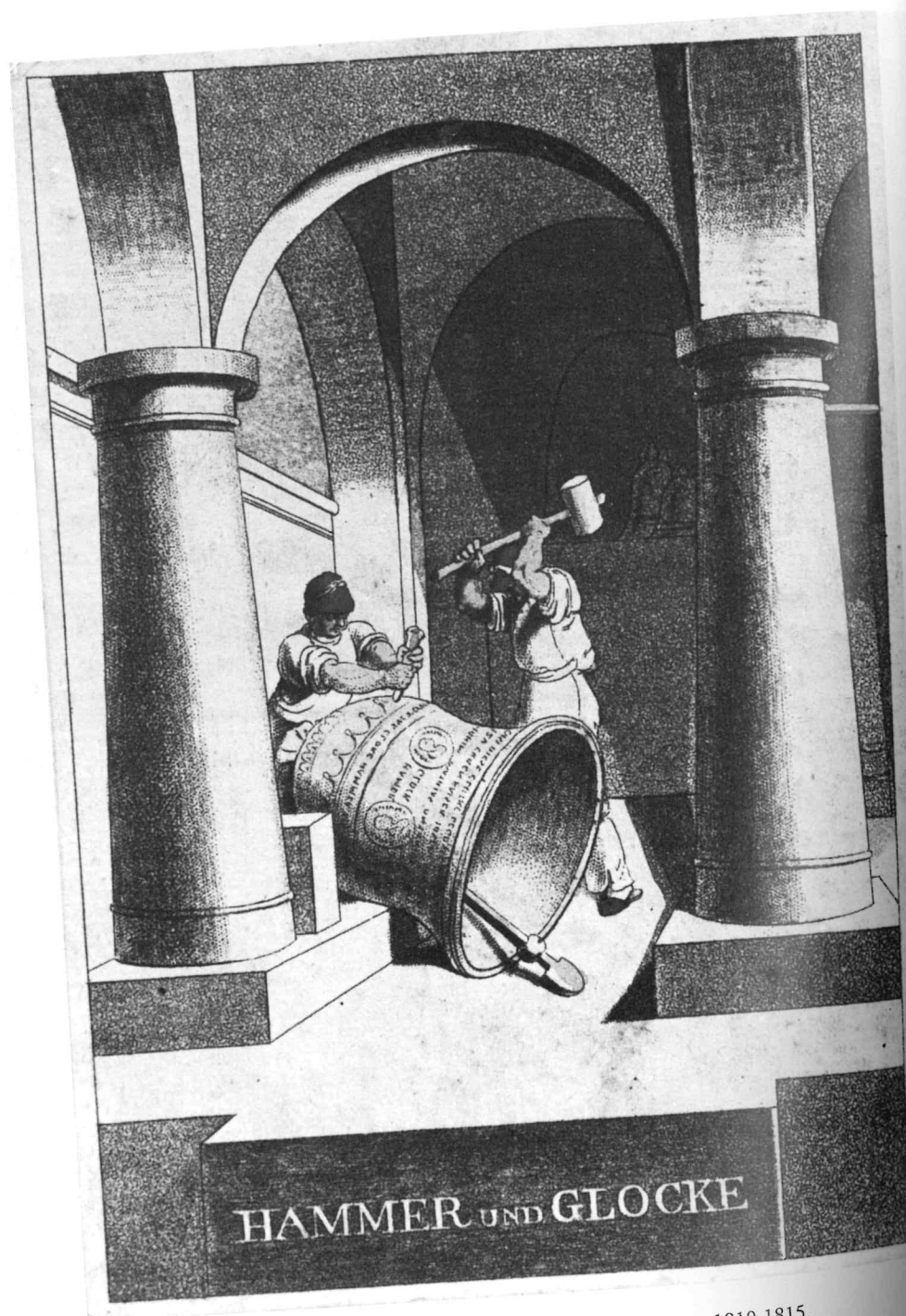


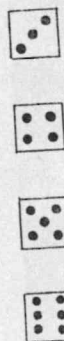
FOTO 32 - *Hammer und Glockenspiel*, Mueller, Vienna, 1810-1815.
Coll. privata, Milano.



FOTO 33 - *Glocke und Hammer-Spiel*, Germania, 1848 circa.
Coll. privata, Milano.



Regeln zu dem Glocke- und Hammer-Spiel.



1. Dieses Spiel besteht aus fünf Karten: Schmel, Glocke, Hammer, Glocke und Hammer, Mauthaus und aus acht Würfeln. Jeder Theilnehmer zahlt 10-20 Mark für die Karte. Die fünf Karten werden nun meistbietend verkauft und die Beträge zur Kasse gezahlt. Nach Beendigung der Auktion beginnt das Spiel. Der Inhaber der Karte zahlt den Betrag; ist keine Figur dabei, so bekommt derjenige, welcher geworfen hat, den Betrag der geworfenen Augen. Wenn keine Figuren geworfen, so zahlt der Inhaber der Karte mit beiden Figuren den Betrag. Wenn irgend eine Figur noch Augen, so zahlt er an den Inhaber der Karte eine Marke. Wenn keine Figuren geworfen, so zahlt der Inhaber der Karte eine Marke. Der Gewinn des Mauthauses beginnt erst, nachdem der Inhalt der Kasse auf die Höhe der 20 Mark gebracht ist, als er mehr Augen geworfen hat, als noch Karten in der Kasse sind. Ist er 20 Mark, so zahlt er 4 Mark an den Inhaber der Karte. Wenn er 20 Mark und 4 Mark geworfen hat, so hat der Inhaber der Karte die betreffende Zahlung an das Mauthaus zu leisten. Der Schmel zahlt sich nach wie vor bei jedem Wurf eine Marke. Das Spiel ist beendet, wenn irgend einer (21) Augen wirft und dadurch berechtigt ist, die Kasse einzuziehen, oder wenn irgend einer 21 Augen wirft, als sich noch Karten in der Kasse befinden. In letzterem Falle eine Marke, so bekommt der Inhaber derselben von dem Inhalt der Kasse 21 Mark, wenn noch Karten darin sind, andernfalls erhält derselbe nichts.

FOTO 34 - Glocke und Hammer-Spiel, Vienna, 1870 circa.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



Regeln zu dem Glocke- und Hammerspiel.

Dieses Spiel besteht aus fünf Karten: Schmel, Glocke, Hammer, Glocke und Hammer, Mauthaus und aus acht Würfeln. Jeder Theilnehmer zahlt 10-20 Mark für die Karte. Die fünf Karten werden nun meistbietend verkauft und die Beträge zur Kasse gezahlt. Nach Beendigung der Auktion beginnt das Spiel. Der Inhaber der Karte zahlt den Betrag; ist keine Figur dabei, so bekommt derjenige, welcher geworfen hat, den Betrag der geworfenen Augen. Wenn keine Figuren geworfen, so zahlt der Inhaber der Karte mit beiden Figuren den Betrag. Wenn irgend eine Figur noch Augen, so zahlt er an den Inhaber der Karte eine Marke. Wenn keine Figuren geworfen, so zahlt der Inhaber der Karte eine Marke. Der Gewinn des Mauthauses beginnt erst, nachdem der Inhalt der Kasse auf die Höhe der 20 Mark gebracht ist, als er mehr Augen geworfen hat, als noch Karten in der Kasse sind. Ist er 20 Mark, so zahlt er 4 Mark an den Inhaber der Karte. Wenn er 20 Mark und 4 Mark geworfen hat, so hat der Inhaber der Karte die betreffende Zahlung an das Mauthaus zu leisten. Der Schmel zahlt sich nach wie vor bei jedem Wurf eine Marke. Das Spiel ist beendet, wenn irgend einer (21) Augen wirft und dadurch berechtigt ist, die Kasse einzuziehen, oder wenn irgend einer 21 Augen wirft, als sich noch Karten in der Kasse befinden. In letzterem Falle eine Marke, so bekommt der Inhaber derselben von dem Inhalt der Kasse 21 Mark, wenn noch Karten darin sind, andernfalls erhält derselbe nichts.

FOTO 35 - Glocke und Hammer-Spiel, Germania, inizio XX secolo.
Coll. privata, Milano.

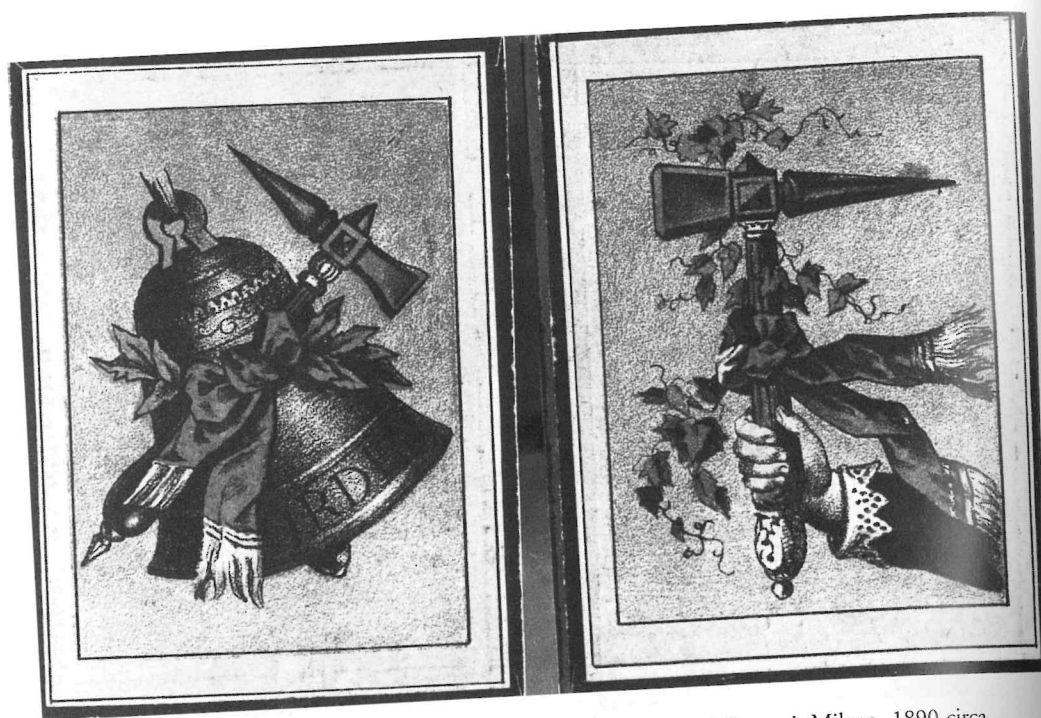


FOTO 36- *Campana e Martello* ossia *il Cavallo Bianco*, Giovanni Gussoni, Milano, 1890 circa, carte del martello e della campana e martello. Coll. privata, Milano.



FOTO 37 - *Campana e Martello* ossia *il Cavallo Bianco*, Giovanni Gussoni, Milano, 1890 circa, scatola e carta della Dogana. Coll. privata, Milano.



FOTO 38 - N. 18 vedute delle principali fabbriche del milanese, F.lli Bettalli, Milano, 1820 circa.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

LA SERIE DELLE AUSTRIACAE GENTIS IMAGINES DI GASPARE OSELLO (*seconda parte*)

Stefania Seccareccia

Nel precedente articolo dello scorso anno abbiamo già avuto modo di presentare la serie delle *Austriacae gentis imagines* eseguita da Gaspare Osello (Cittadella 1530 - Venezia [?] post 1590) probabilmente nel 1558⁽¹⁾. Si intende ora concludere la presentazione di questa serie di fogli conservata presso la Raccolta Bertarelli nella sua totalità⁽²⁾.

11. Ritratto dell'Arciduca Leopoldo il Probo (FOTO 1)

Bulino, mm 428x345 (*inciso, escluso il margine inferiore di cm 80*)

mm 514x347 (*lastra*)

Vol. CC 156, tav. 11

Nello scudo appeso alla trabeazione, in alto a sinistra del personaggio, si legge: «NON METVIT PALME / CVPIENS INVICTA / CVPRESSVM». Nello scudo in alto a destra, si leggono altri tre versi latini: «VIRTVS NEC MORTEM / GLORIA NOSTRA / TIMET». In basso al centro sul piedistallo il nome del protagonista: «LEOPOLDVS PROBVS ARCH», seguito da quattro versi latini: «Nunc heros [...] mortis honorem». Nel margine si legge: «Alberti sapientis [...] filia natis». Nell'angolo in basso a sinistra il numero della tavola: «11».

Leopoldo III nasce a Sembach nel 1349, dove muore nel 1386. Nel 1365 sposa Veride, figlia di Barnabò Visconti, duca di Milano, dalla quale ha sette figli: Elisabetta, Margherita, Caterina, Guglielmo l'ambizioso, Federico IV, Leopoldo IV il Superbo ed Ernesto Ferreo.

L'arciduca è raffigurato in armatura, con il bastone del comando nella sinistra, ed una spada, eccessivamente fuori misura, nella destra. La figura alata a destra, mostra un ramo di palma ed uno di cipresso, mentre quella di sinistra è intenta a scrivere su un cartiglio. Entrambe alludono al coraggio per il quale era noto Leopoldo III.

12. Ritratto dell'Arciduca Alberto il Sapiente (FOTO 2)

Bulino, mm 436x347 (*inciso, escluso il margine inferiore di cm 80*)

mm 517x352 (*lastra*)

Vol. CC 156, tav. 12

COMUNE DI MILANO

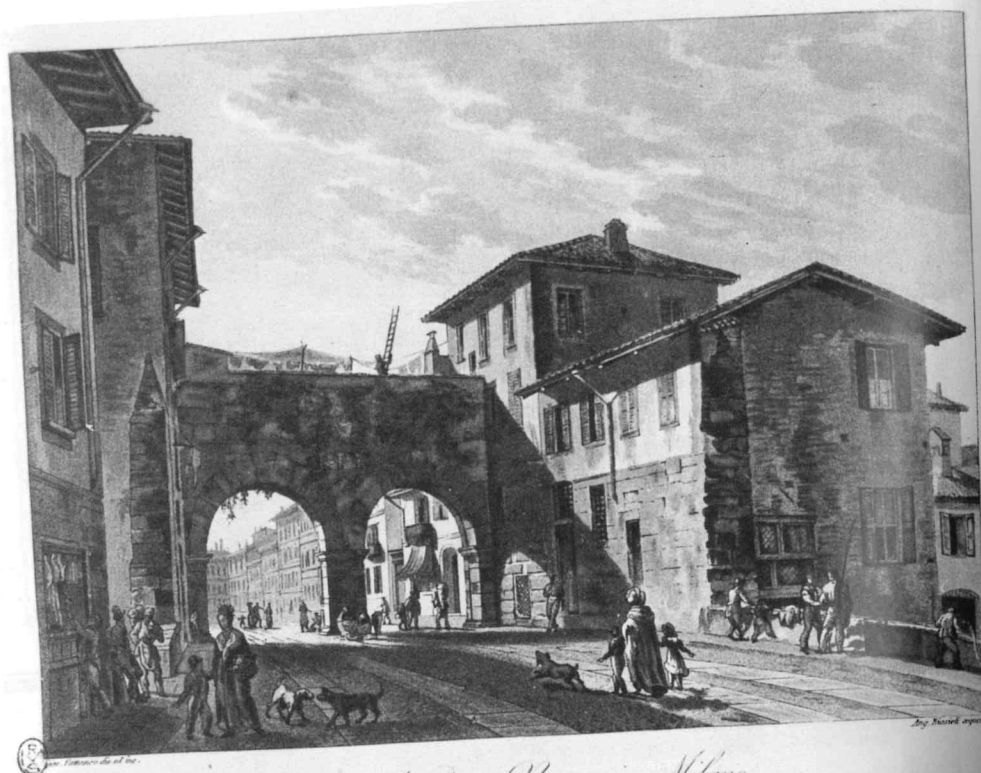
Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999



Corso di Porta Nuova in Milano

Disegno per il frontispizio della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

FOTO 38 - N. 18 vedute delle principali fabbriche del milanese, F.lli Bettalli, Milano, 1820 circa.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

LA SERIE DELLE AUSTRICAЕ GENTIS IMAGINES DI GASPARE OSELLO (seconda parte)

Stefania Seccareccia

Nel precedente articolo dello scorso anno abbiamo già avuto modo di presentare la serie delle *Austriacae gentis imagines* eseguita da Gaspare Osello (Cittadella 1530 - Venezia [?] post 1590) probabilmente nel 1558⁽¹⁾. Si intende ora concludere la presentazione di questa serie di fogli conservata presso la Raccolta Bertarelli nella sua totalità⁽²⁾.

11. Ritratto dell'Arciduca Leopoldo il Probo (FOTO 1)

Bulino, mm 428x345 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 514x347 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 11

Nello scudo appeso alla trabeazione, in alto a sinistra del personaggio, si legge: «NON METVIT PALME / CVPIENS INVICTA / CVPRESSVM». Nello scudo in alto a destra, si leggono altri tre versi latini: «VIRTVS NEC MORTEM / GLORIA NOSTRA / TIMET». In basso al centro sul piedistallo il nome del protagonista: «LEOPOLDVS PROBVS ARCH», seguito da quattro versi latini: «Nunc heros [...] mortis honorem». Nel margine si legge: «Alberti sapientis [...] filia natis». Nell'angolo in basso a sinistra il numero della tavola: «11».

Leopoldo III nasce a Sembach nel 1349, dove muore nel 1386. Nel 1365 sposa Veride, figlia di Barnabò Visconti, duca di Milano, dalla quale ha sette figli: Elisabetta, Margherita, Caterina, Guglielmo l'ambizioso, Federico IV, Leopoldo IV il Superbo ed Ernesto Ferreo.

L'arciduca è raffigurato in armatura, con il bastone del comando nella sinistra, ed una spada, eccessivamente fuori misura, nella destra. La figura alata a destra, mostra un ramo di palma ed uno di cipresso, mentre quella di sinistra è intenta a scrivere su un cartiglio. Entrambe alludono al coraggio per il quale era noto Leopoldo III.

12. Ritratto dell'Arciduca Alberto il Sapiente (FOTO 2)

Bulino, mm 436x347 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 517x352 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 12



Albertus sapiens filius Leopoldus in sortem Austriae principum hereditario iure collocatus laudem ex peritis militum, moribus ex animi auidia exportans Profundo formosus cunctis
ut gradus, quibus per iniquas vias ad gloriam properabat Hostium insidias, locum angustis Martium spiritum Leopoldi compressit, quoniam
potentes eius egregii viridum aspirantibus instauravit, Interim ille probi, ut pater sapiens agnomento gaudet
Obijt anno chr. M ccc lxxxv. Vilhelms, Fredericus, Ernestus, Leopoldus, Margarita, Maximilianus, Bonaventura, Duci, Elisabetha, Henrica, Geronima, comitissae matronae coniunctae et Catharina, sacrae
initio superstitibus, re. Verba Barnaboni Viscomitis
Mediolanensis filii nati



Albertus sapiens cognatus Austriae ducis muneris papae donatus ingentem principatus potestatem cum mira sapientia (quod ad salutem subditorum optatum est) mirandum in modum commisit.
Aequum tam subditis ut, qui se a mundanis curis abdicaverat, et totum se Deo adiecit, in magna necessitate fratribus numerum sui haec debuit exhibere, populo pro eorum
inculcanda a Deo resideret, et principis Austriae ducibus, de Imperatoribus non tam cognatum, et Imperii ampliatum, et religionis, et filii constantia in eam
plum, et deus perpetuum reliqueret, propterea nec bellis laude caruit Albertus, dum et sacris, et se ab iniquis studiis et religionis
officia pretermittit, dum templo condit, sacris interit, honoris auit, bene moritur.

Obijt anno chr. M ccc lxxxv. Rodolpho, Alberto, Leopoldo, Margarita, Maximilianus, Bonaventura, Duci, Elisabetha, Henrica, Geronima, comitissae matronae coniunctae et Catharina, sacrae
initio superstitibus, re. Verba Barnaboni Viscomitis
Mediolanensis filii nati

Nella cornice in alto a sinistra, sotto la trabeazione, si legge: «RELIGIO IN TERRIS / COELES-
TES INSTRVIT / ARAS», ed in alto a destra: «QVAM STATVIT / SAPIENS IANVSIN ORBE
/ PATER». In basso al centro sul piedistallo: «ALBERTVS SAPIENS ARCH / Tu [...] templa
colentum». Nel margine una scritta latina di sette versi: «Albertus sapientis [...] filia natis». Nel
l'angolo in basso a sinistra, sempre nel margine, il numero della tavola: «12».

L'Arciduca Alberto II, il Sapiente, sposato con Giovanna figlia del conte Ulrico, muore nel 1358.
Alberto II, in armatura, impugna la sua spada con la mano sinistra e sorregge il bastone del
comando con la destra.

A destra si riconosce Giano, antica divinità italica rappresentata con due facce, dio delle porte e dei
passaggi. Solitamente, in tempo di pace, le porte del suo tempio rimanevano chiuse a chiave.
La figura velata a sinistra con una lancia, potrebbe forse rappresentare la Pace, ma non si possie-
dono, al momento, elementi sufficienti per l'identificazione.

13. Ritratto dell'Imperatore Federico III il Bello (FOTO 3)

Bulino, mm 437x348 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 522x352 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 13

Nell'inciso in alto a sinistra sotto la trabeazione si legge: «FVNERE QVOD / VERTAT
MAGNOS FORTVNA / TRIVMPHOS»; a destra: «HEV TOTA IN / LACHRIMAS CANDI-
DA / VIRTVS ABIT». In basso al centro sul piedistallo: «FRIDERICVS III, PVLCHER IMP. /
Quo [...] discant». Nel margine è presente una lunga scritta latina: «Benigna quidem rerum [...] superstitibus».

Nell'angolo in basso a sinistra, sempre nel margine, il numero della tavola: «13».

Federico III, detto il Bello, imperatore dal 1314, muore molto giovane nel 1330, lasciando due
figlie Elisabetta ed Anna.

A destra si nota la presenza di una virtù in lacrime, mentre a sinistra potrebbe trattarsi della rap-
presentazione della Fortuna.

All'Albertina di Vienna si conserva un disegno tratto da quest'incisione di Osello e non, come più
volte si è erroneamente creduto, derivante dal disegno di Francesco Terzi.

14. Ritratto di Rodolfo re di Boemia (FOTO 4)

Bulino, mm 437x348 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 522x352 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 14

Nella cornice in alto a sinistra sotto la trabeazione, si legge: «QVOD CELERI ERIPIAR / FATO
NE FLETE PVELLAE», ed in alto a destra: «E COELO TERRIS / NVMINA AMICA /
FAVENT». In basso al centro sul piedistallo: «RODOLPHVS REX BOEMIAE [...] euerterit
urbes». Nel margine nove versi latini: «Ex numerosa prole [...] susceptis liberis». Nell'angolo in
basso a sinistra il numero della tavola: «14».

In questo foglio viene ritratto il Re Rodolfo di Boemia (1284-1369), figlio di Alberto I e fratello
di Federico il Bello.

Si sposa due volte: con Bianca, figlia di Filippo III re di Francia, prima e con Elisabetta, vedova di
Wenceslao IV, re di Boemia, poi. Ai lati di re Rodolfo sono rappresentate due figure allegoriche,
non facilmente identificabili.



FOTO 3 - Gaspare Osello - Ritratto dell'Imperatore Federico III il bello,
Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 13.



FOTO 4 - Gaspare Osello - *Ritratto di Rodolfo re di Boemia*,
Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 14.



Foto 5 - Gaspare Osello - *Ritratto dell'Imperatore Alberto I*,
Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 15.

15. Ritratto dell'Imperatore Alberto I (FOTO 5)

Bulino, mm 431x345 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 511x348 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 15

In alto sopra la trabeazione, a sinistra: «VINCULA NOXARVM VINDEXT / ASTREA SUPERBIS», a destra: «INIICIT POPVLI MVNERA / PACIS HABENT». In basso al centro sul piedistallo: «ALBERTVS.I.TRIVMPH.IMP. [...] certamina Martis». Nel margine in basso una scritta latina di undici versi: «Hac oris dignitate [...] alijs orbatus». Nell'angolo in basso a sinistra il numero della tavola: «15».

Alberto I, duca d'Austria nel 1282 ed imperatore nel 1298, muore ucciso nel 1308. Sposa Elisabetta, figlia ed erede di Massimiliano III di Carinzia, che muore nel 1313, dopo aver partorito ben 26 figli.

Le due figure femminili, raffigurate con i polsi legati, sotto le armature appese ai lati dell'Imperatore molto probabilmente rappresentano i popoli assoggettati dallo stesso durante le sue numerose campagne militari.

16. Ritratto dell'Imperatore Rodolfo I (FOTO 6)

Bulino, mm 436x345 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 518x347 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 16

In alto, sopra la trabeazione, a sinistra: «AVDACES COHIBET VIRTVS / GENEROSA TIRANNOS», a destra: «IVSTITIAE PEDIBVS HORRIDA / MONSTRA TERENS». In basso al centro sul piedistallo: «RODOLPHVS I IMP [...] sparsi diademata mundo». Nel margine una scritta in latino su undici righe: «Rodolphum uel [...] comite natis». In basso a sinistra il numero della tavola «16».

Rodolfo I, conte di Asburgo, nasce nel 1223, nominato imperatore nel 1273, muore nel 1291. Sposa in prime nozze Anna, sorella di Alberto Conte di Hochberg dal 1245 al 1281 e, in seguito, Agnese, figlia di Ottone IV, conte di Borgogna.

Rodolfo in armatura è uno dei rari personaggi ritratti della raccolta ad essere raffigurato con gli speroni agli stivali. La figura femminile alla sua sinistra potrebbe raffigurare la Giustizia che trionfa sul male.

17. Frontespizio per la seconda parte (FOTO 7)

Bulino, mm 510x380 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 513x384 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 17

Nella cornice in alto a sinistra, sotto la trabeazione si legge: «VIRTVS DANS [...] LAVDI», ed in alto a destra «REGIBVS AETERNVM [...] IMPERIVM». All'interno della cornice architettonica si trova una dedica del Terzi, inventore dell'opera, all'Arciduca d'Austria Ferdinando: «FRANCISCI TERTII, BERGOMATIS [...] PARS SECVNDA». Più in basso è leggibile un "avviso" al lettore in otto righe: «LECTORI, [...] uersatur ne aspnate». Ancora più sotto compare un elogio alla



FOTO 6 - Gaspare Osello - Ritratto dell'Imperatore Rodolfo I, Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 16.

storia su due colonne: «CL. CORONELII FRANGIPANIS [...] magnae / uirtutis honores». In basso al centro, sulla base della struttura architettonica, si trova una scritta in latino su due colonne: «ADSUNT MAGNANIMI [...] offerret amatos». La figura allegorica a sinistra mostra un cartiglio sul quale si legge: «DEFEN / DIT AB / ANNIS». Sul cartiglio di destra, invece, compare la scritta: «TOLLIT AD ASTRA». In basso a sinistra, si vede il privilegio: «Cum priuilegijs per annos. XV». Ancora più in basso nell'angolo a sinistra si legge il numero della tavola: «17».

Questo foglio introduce alla seconda sezione delle cinque in cui è suddivisa la serie dei Ritratti incisa da Gaspare Osello. All'interno di una ricca cornice architettonica vi si può leggere la dedica all'Arciduca Ferdinando d'Austria di Francesco Terzi, seguita da un elogio alla storia scritto da Cornelio Frangipane.

La figura allegorica a sinistra, con il cartiglio «DEFENDIT AB ANNIS» e con i tipici attributi della penna d'oca e dell'edera, dovrebbe rappresentare la Storia. Quella di destra è probabilmente la rappresentazione della Gloria, come dimostrano la scritta «TOLLIT AD ASTRA» e il ramo di alloro che la donna impugna nella mano destra.

Di questa incisione esiste un disegno di anonimo, di poco posteriore al lavoro di Osello, più volte erroneamente attribuito al Terzi⁽³⁾.

18. Ritratto dell'Arciduca d'Austria Ferdinando (FOTO 8)

Bulino, mm 432x347 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 515x353 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 18

In alto, a sinistra del personaggio ritratto, si leggono alcuni versi latini scritti su una pelle di cervo appesa alla trabeazione: «DVM SVMMAE [...] PECTORA LAVDI»; a destra su una pelle di capra similmente appesa: «ASPERA NON [...] LABORQ INVANT». In basso al centro, sul basamento, si legge il nome del personaggio: «FERDINANDVS ARCHDVX AVSTRIAE». Più sotto si trova una scritta latina in quattro versi: «FULMINEUM ferrum, [...] perupit equestres». Nel margine al centro compare la dedica all'arciduca in quindici righe: «SERENISSIMO FERDINANDO [...] Deum pietate summa confidimus», sempre nel margine, nell'angolo in basso a sinistra si trova il numero del foglio: «18». Nell'angolo in basso a destra, un'altra dedica: «T. Serenitati semper addictimus. / Franciscu Tertius».

L'arciduca d'Austria Ferdinando (Linz 1529 - Innsbruck 1595), è il secondogenito dell'Imperatore Ferdinando I e reggente sia del Tirolo sia dell'Austria.

Francesco Terzi, che ha dedicato all'arciduca non solo questo intaglio, ma anche la prima e la seconda parte dell'intera raccolta, è stato a lungo tempo a servizio di Ferdinando.

A sinistra del ritratto si riconosce Diana cacciatrice e, alle sue spalle, il Giudizio che porta con sé una piccola bilancia. A destra probabilmente è rappresentata la Dominazione che guida un cavallo per le briglie. Probabilmente, come suggerisce la scritta sul piedistallo, entrambe le figure sono da collegare alle qualità di Ferdinando. All'Albertina di Vienna si conserva un disegno, tratto da quest'incisione realizzato da un anonimo artista.

A questo punto troviamo nove fogli che ritraggono una serie di personaggi minori sempre appartenenti alla nobiltà austriaca di cui si riporteranno solo i dati essenziali e che non saranno completamente illustrati.



FOTO 7 - Gaspare Osello - Frontespizio per la seconda parte, Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 17.

19. Ritratto di Alberto e Bernero (FOTO 9)

Bulino, mm 432x381 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 515x386 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 19

In basso a sinistra sul piedistallo, si legge: «ALBERTVS COMES HABSPVR [...] et magnis DIJS», a destra, sempre all'interno del piedistallo: «BERNHERVS COMES HABSPVR [...] Reges simulachra superbi». Nel margine a sinistra una scritta in latino di dieci righe: «Albertus, Habspurgenlachra superbi». Nel margine a destra ancora cinque versi: «Bernherus othonis filius [...] Gregori VII Pont. Max.». Nell'angolo a sinistra il numero della tavola: «19».

Bernero, cavaliere asburgico, figlio di Ottone, procede verso sinistra, abbigliato in un armatura molto decorata, a cominciare dall'elmo sul quale le piume vengono sostituite dalla sagoma di un pavone. Alberto, in posizione frontale, presenta un'armatura più sobria, con la mano destra impugnare il bastone del comando, mentre la sinistra è appoggiata sull'elsa della spada.

20. Ritratto di Alberto e Otto

Bulino, mm 434x383 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 521x386 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 20

In basso, sul piedistallo a sinistra: «ALBERTVS COMES HABSPVR [...] reposcunt». In basso a destra, sempre sul basamento su cui poggia Otto: «OTTO COMES HABSPVR [...] spectat Olympo». Più in basso nel margine a sinistra: «Albertus cognomine Diues [...] ad astra tollimus»; a destra: «Otho, Prudens Berengarij filius [...] ad astra euolauit». Più in basso a sinistra il numero della tavola: «20».

21. Ritratto di Bernero e Rapoto

Bulino, mm 431x382 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 519x388 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 21

In basso a sinistra sul piedistallo: «BERNHERVS COMES [...] Iberum»; a destra, invece: «RAPOTO COMES [...] pectore signis». Più in basso nel margine, a sinistra: «Bernherus Rapotonis filius [...] admiraretur»; a destra: «Rapoto Betzonis filius [...] id dictus». Più in basso a sinistra, il numero della tavola: «21».

22. Ritratto di Betzo e Guntram

Bulino, mm 430x380 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 517x385 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 22

In basso a sinistra, sotto il personaggio ritratto: «BETZO COMES [...] trophea»; a destra: «GVNTRHRAMVS COMES [...] pectore famam». In basso nel margine altre due scritte sempre riferite ai personaggi ritratti: a sinistra «Betzo, summa animi [...] Vutrengarium»; a destra: «Gunthramus, omni [...] possit». In basso a sinistra il numero del foglio: «22».

23. Ritratto di Unifrido e Liutfrido

Bulino, mm 434x381 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 518x388 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 23

In basso a sinistra sul piedistallo: «HVNIFRIDVS COMES HABSPVR [...] manebunt»; a destra: «LVITFRIDVS COMES HABSPVR [...] sidera fama». Nel margine in basso a sinistra si legge: «Hunfridus [...] mansi»; a destra: «Luitfridus Laudatissimus [...] tribuerent». Nell'angolo in basso a sinistra il numero «23».

24. Ritratto di Luitardo e Guntramo

Bulino, mm 435x382 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 523x390 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 24

A sinistra, in basso sul piedistallo: «LVITHARDVS COMES [...] redderet urbes»; a destra: «GVNTRAMVS COMES [...] Gallica regna». Nel margine in basso a sinistra si legge: «Luithardus [...] moenibus essent»; a destra, sotto il ritratto di Guntramo si leggono quattro versi che iniziano con: «Guntramus gortissimus...» e terminano con: «...assiduus defensor». Nell'angolo in basso a sinistra il numero «24».

25. Ritratto di Ramperto e di Etoperto

Bulino, mm 432x380 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 520x385 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 25

Sul piedistallo in basso a sinistra: «RAMPRECHTVS COMES [...] decoratus honore»; in basso a destra, invece si legge: «HETOPRECHTVS COMES [...] tenaci». Nel margine in basso si legge a sinistra: «Ramprechtus, Guntrami filius [...] decoratus est»; a destra: «Hetoprechtus [...] ismuatus est». Nell'angolo in basso a sinistra il numero «25».

26. Ritratto di Babo e Roterio

Bulino, mm 432x380 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 516x388 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 26

In basso a sinistra sul piedistallo: «BABO COMES [...] sidere clarum»; in basso a destra: «ROTHERIVS COMES [...] dona nepotes». Nel margine in basso a sinistra: «Babo Ottoperti filius [...] populis desiderari»; a destra: «Rotherius, Babonis filius [...] posset». Nell'angolo in basso a sinistra il numero «26».

27. Ritratto di Ottoperto e Sigoperto

Bulino, mm 435x380 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 524x387 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 27

In basso a sinistra sul piedistallo: «OTTOPERTVS COMES [...] funera uite»; in basso a destra, si legge: «SIGOPERTVS COMES [...] clarior aeuo». Nel margine a sinistra: «Ottopertus, Sigoperti filius [...] occisus est»; a destra: «Sigopertus, Sigiberti filius [...] postea dictus». Presumibilmente in basso a sinistra dovrebbe esserci il numero «27», è però impossibile leggerlo a causa di un timbro di collezione apposto proprio in corrispondenza del numero.

28. Ritratto di Sigiberto (FOTO 10)

Bulino, mm 434x349 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 522x355 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 28

Nel cartiglio in alto a sinistra si legge: «CHARA DEVM SOBOLES / MAGNVM IOVIS / INCREMENTVM», a destra: «IMPERIVM TERRIS / ANIMO AEQVABIT / OLYMPO». In basso sul piedistallo il nome del personaggio ritratto «SIGIBERTVS EXVL», seguito da quattro versi latini: «Felix prole [...] Hydra». Nel margine in basso: «Sigibertus [...] Heroes tradidit». Nell'angolo in basso a sinistra il numero «28».

Sigiberto, figlio di Teodoberto II re di Metz, diviene duca di Germania nel 630 e muore nel 657. Il personaggio è ritratto nella classica postura ieratica e tipica dei «comes», tanto cara al Terzi, in armatura con il bastone del potere nella destra e la mano sinistra poggiata sull'elsa della spada. Sigiberto è affiancato da due figure allegoriche che potrebbero essere individuate nell'Abbondanza o la Fecondità a sinistra e la Fama a destra, ma non ci sono elementi sufficienti per stabilirne l'esatto significato.

29. Frontespizio per la terza parte

Bulino, mm 515x374 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 520x379 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 29

Nella cornice in alto a sinistra, sopra la trabeazione si legge: «PENDEAT [...] MENS», ed in alto a destra «MOX [...] DABUNT». All'interno della cornice architettonica si trova una dedica del Terzi, inventore dell'opera, all'Arciduca d'Austria Carlo: «FRANCISCI TERTII, BERGOMATIS [...] PARS TERZIA». Più in basso compaiono nove versi latini: «Reddit [...] artis ope». Ancora più in basso: «Dum me [...] minori». Sempre nell'inciso, in basso a sinistra il numero della tavola: «29».



FOTO 10 - Gaspare Osello - *Ritratto di Sigiberto*,
 Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 28.

Questo foglio introduce alla terza parte delle cinque in cui è suddivisa la serie dei Ritratti incisa da Gaspare Osello. All'interno di una ricca cornice architettonica vi si può leggere la dedica questa volta, dopo le prime due per il duca Ferdinando, rivolta, sempre da Francesco Terzi, all'Arciduca d'Austria Carlo.

30. Ritratto dell'Arciduca d'Austria Carlo

Bulino, mm 431x347 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 513x350 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 30

Nell'inciso in alto a sinistra in una cornice appesa alla trabeazione vi sono tre versi latini: «CVRA SAGAX / SOMNIQ BREVES / LONGIQ LABORES» e similmente in una cornice in alto a destra: «ANCIPITEM SISTVNT [...] DEAM». In basso al centro sul piedistallo, si legge il nome del personaggio: «CAROLVX ARCHIDVX AVSTRIAE» e più in basso compaiono altri quattro versi latini: «Huic atai Haeroes [...] superbum infringier hostem». Nel margine in alto al centro, si legge nuovamente il nome dell'arciduca ritratto: «SERENISSIMO CAROLO [...] CARNIO-LAE ETC.» e più sotto si nota una scritta in latino di dieci righe: «Cogitanti mihi, quidnam [...] atq obsecro». Nell'angolo in basso a sinistra vi è il numero della tavola: «30»; in basso a destra la dedica del Terzi: «Perpetua deuotione addictus Franciscus Tertius».

L'incisione mostra il ritratto dell'Arciduca d'Austria Carlo, morto nel 1596, figlio dell'Imperatore Ferdinando I. Francesco Terzi non gli ha dedicato esclusivamente questo ritratto, ma anche l'intera terza parte della serie, come si può ben notare leggendo il frontespizio per la terza parte⁽⁴⁾.

Esistono due disegni derivati da questa incisione: uno, di anonimo, in passato considerato preparatorio per l'incisione (Vienna, Albertina); l'altro è assegnato a Ludovico Cardi detto il Cigoli (Cigoli 1559 - Roma 1613), preparatorio per una statua o un dipinto, molto probabilmente mai eseguiti, progettati per le nozze a Firenze di Cosimo de Medici e Maria Maddalena d'Austria nel 1608⁽⁵⁾. Quest'ultimo disegno risulta essere nello stesso verso dell'incisione con alcune lievi differenze, come la spada che non è al fianco del personaggio o la decorazione della corazza.

31. Ritratto di Teodoberto re

Bulino, mm 435x348 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 518x352 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 31

In un cartiglio in alto a sinistra: «VICTRICES [...] CATENAS», similmente a destra: «VT ROSA [...] CADVNT». In basso sul piedistallo: «THEODOBERTVS I REX AVSTRASIA [...] Iuppiter hostis». Nel margine in basso: «Theodobertus [...] lituit». Nell'angolo in basso a sinistra quasi illegibile il numero: «31».

Non si conoscono molte notizie su Teodoberto I Re d'Austria; si sa però che muore circa nel 553. Ai lati del personaggio due figure allegoriche: a sinistra una donna con il piede su una sfera, una lancia ed una catena nella mano destra; a sinistra, invece una figura femminile regge una tavola e una penna con la mano sinistra e uno specchio ed una rosa con la destra. Il loro significato rimane ancora oscuro.



FOTO 11 - Gaspare Osello - Ritratto di Ghildeberto, Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 32.

32. Ritratto di Ghildeberto (FOTO 11)
Bulino, mm 435x349 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 518x354 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 32

Nel cartiglio in alto a sinistra: «TYTIDEM [...] PACIS», in quello di destra: «ILLVSTRAT [...] SVAS». Sul piedistallo il nome del personaggio ritratto: «GHILDEBERTVS:I. [...] Martem». Più sotto nel margine: «Childebertus [...] postumo». In basso a sinistra nell'angolo: «32». Ghildeberto, re d'Austria, è affiancato da due figure allegoriche non identificate. Il monarca austriaco è rappresentato in armatura con un ampio mantello decorato.

33. Ritratto di Sigiberto I (FOTO 12)
Bulino, mm 437x349 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 520x355 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 33

Nel cartiglio in alto a sinistra: «VINDICTAE GRAVIDAS / PHARETRAS ARCVSQUE / SONANTES»; similmente a destra: «ET FRAENO, / ET PEDIBVS MENS / MODERATA PREMIT». Sul piedistallo, sotto il nome del personaggio, «SIGIBERTVS I METENSIS REX», si leggono quattro versi: «Iste [...] per arma». Nel margine, in basso: «Sigibertus [...] Childeberto filio». Nell'angolo in basso a sinistra: «33».

Sigiberto, re di Metz, morto nel 579, è affiancato da due figure femminili: quella di sinistra regge un arco con frecce, quella di destra poggia un piede su un armatura e con la mano destra sembra reggere una briglia, forse a simboleggiare la Vittoria.

34. Ritratto di Clotario I (FOTO 13)
Bulino, mm 435x350 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 520x352 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 34

Nel cartiglio in alto a sinistra si legge: «CONSILIIS [...] PALMAS», similmente a destra: «VIRIBVS [...] DVCI». Sul piedistallo: «CLOTARIO I FRANCORVM REX» e più in basso: «Clotarius [...] diuiserunt». In basso a sinistra, nell'angolo: «34».

Clotario è chiamato re dei Franchi poiché è stato il primo a conquistare l'intera Francia. Alle sue vittorie alludono anche le due figure femminili, ai suoi lati, che sorreggono alcune bandiere.

35. Ritratto di Clodoveo I (FOTO 14)
Bulino, mm 429x347 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 518x352 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 35



FOTO 12 - Gaspare Osello - *Ritratto di Sigiberto I*,
 Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 33.



Clotario, ex Clotilde Clodovei filius, Childerico succedens, Regnum Francorum cocepit, Saxonas rebelles debellavit, plurimasque uictorias adeptus est contra
Alamanos, Burgundos, Thuringos, et Hispanos, ut ne sanguinem quidem suo pepererit, si quidem Chramm filium suum, Aquitaniam grauidime uicibusque, neque
de quo offrande opprimunt, captiuum fecit, circumstantibusque uisit unde Galliarum Monarcha effectus est
Obijt anno sal. D. L. XIV. Regni v. superstitibus quatuor liberis, qui Gallias in quatuor partes diuiserunt.

FOTO 13 - Gaspare Osello - Ritratto di Clotario,
Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 34.



Clodoveo, genu a Francorum regibus originem ducit, propterea iure factum, ut inter Augustas effigies primi omnium subirentur sculis Reges, sed, quia Augustus maxime, huius autem a primo Rege
Clodoveo summe, Franci, Germani, genti, collapsis iam subactis, finitimusque subactis Imperio, Gallo occupata, finitimusque subactis, Regnum ibi condiderunt, finitimusque quoniam uirtute pollebant,
nes, ingens pugna superata, uicibusque fuit, Burgundiones, et Aquitanos perdidit, Gothos Alarico interfecit, grauiusque effudit preclis. Quod morer in singulis, totos annos
regna, quibus Regnum obtinuit, perpetua uictoriarum cursu res, agere immortalis memoria dignitas, magnas tunc bello Rex, nec domi tamen pacis arduus minor, qui
ut hoc uno, si abijt cetera, que ferunt in eo amplissima, sapientia, et maxime memorabili, quod primo Francorum Regum Christo fidem suscepit, et a subactis gentibus
prode, et reuerentia, et postea Christianissimi Reges ad nostrum Religionem conuerterunt, id omne, sanctissime, in sanctissimo Principi uis, opusque acceptum esse, referendus
quoque regis Christianissimum moris uirtuti potius laude, quam conspectu.

Obijt Anno Sal. D. XIV. cum regnasset XXX.

FOTO 14 - Gaspare Osello - Ritratto di Clodoveo,
Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 35.

Nel cartiglio appeso alla trabeazione, a sinistra si legge: «BELLIGEROS NE DVCES / DELECTAT / ADOREA LAETA»; similmente a destra: «MECVM INEANT ACIES / ET MEA / SIGNA FERANT». Sul piedistallo si legge il nome del personaggio raffigurato: «CLODOVEVS I GALLORVM REX V»; più in basso: «Non tamilli [...] ferebant». Nel margine una scritta latina in dieci righe: «Austriaca gens [...] cum regnasset XXX». Nell'angolo in basso a sinistra, quasi illeggibile il numero «35».

Clodoveo I, re dei Franchi nel 484, viene battezzato nel 499. Regna per ben 30 anni; dalla moglie Clotilde, figlia di Chliperico, re di Borgogna nel 492, ha sei figli. Muore nel 514.

A destra una donna con in mano un crocefisso, sembra procedere verso Clodoveo contrastando un'altra figura femminile in catene, forse a voler significare la vittoria della fede cristiana, alla quale si era convertito il re, sul paganesimo.

36. Frontespizio per la quarta parte (FOTO 15)

Bulino, mm 518x374 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 521x379 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 36

Nel cartiglio sopra la trabeazione, in alto a sinistra si legge: «PRINCIPIS AETERNAM / MOLITVR GLORIA / FAMAM», a destra: «NON MAIORAQ OPTANS / SED MELIORA / SEQVENS».

Al centro della cornice architettonica si legge la dedica di Gian Francesco Terzi all'arciduca Ferdinando e al re Filippo il Cattolico: «FRANCISCI TERTII [...] PARS QVARTA». Più sotto compare un testo scritto da Cornelio Frangipane, autore anche dell'elogio alla storia riprodotto sul «Frontespizio per la seconda parte»⁽⁶⁾: «CL. CORNELII FRANGIPANIS [...] furente Deos». Nel margine in basso: «Ausriadum [...] supebos». In basso a sinistra: «Cum priuilegijs XV» e in basso a destra la firma dell'incisore: «Gaspar Patauinus incisor».

La struttura del frontespizio è simile ai precedenti. Le due figure femminili ai lati potrebbero essere identificate con la Pace, quella di sinistra con il ramoscello d'ulivo in mano, e con l'Abbondanza quella di destra con un ramo con alcune ghiande.

Questo risulta essere l'unico foglio di questa serie con la «firma» di Gaspare Osello.

37. Ritratto di Filippo il Cattolico (FOTO 16)

Bulino, mm 435x348 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 522x354 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 37

Nei due medaglioni appesi alla trabeazione si legge: «CEDITE SEMIDEI / VETERES ET SANTIOR / HIC EST»; a destra: «ET PECTORA DOMAT / VINDICE MONSTRA / MANV». La prima scritta sul piedistallo a sinistra identifica il personaggio raffigurato: «PHILIPPVS CATHOL REX HISP», più sotto: «suspicit [...] clarus coo». Nel margine si legge una dedica al re Filippo il Cattolico in 13 righe: «AD POTENTISSIMVM [...] consacrare possimus». Nell'angolo in basso a destra è presente il nome del pittore: «perpetua deuotione addictus Franciscus Tertius». Filippo il Cattolico (Valladolid 1527 - Escorial 1598), è il figlio dell'imperatore Carlo V al quale dopo aver abdicato, nel 1556, affida il governo della Spagna.



FOTO 15 - Gaspare Osello - Frontespizio per la quarta parte, Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 36.

Il Terzi ha dedicato al re di Spagna questo intaglio e anche l'intera quarta parte della serie, come si legge sul frontespizio di apertura a questa sezione⁽⁷⁾. Il pittore bergamasco ha raffigurato il re con accanto alle due allegorie di Ercole vincitore sul male, forse a voler sottolineare le qualità morali del sovrano. Proprio a queste raffigurazioni laterali vanno riferite le scritte presenti alla sinistra e alla destra dell'effigie, appese alla trabeazione della cornice architettonica: A sinistra di Filippo il Cattolico è raffigurato l'episodio in cui Ercole uccide l'Idra; a destra Ercole vincitore su Caco. Per la figura di Filippo l'incisione deriva da un dipinto di Antonis Mor (Utrecht 1519-Anversa 1575), della fine del 1557 circa, attualmente conservato all'Escorial⁽⁸⁾. Il dipinto e il ritratto qui descritto sono nello stesso verso e non presentano rilevanti differenze. Dal bulino di Gaspare Osello è stato tratto un disegno conservato all'Albertina di Vienna⁽⁹⁾.

38. Ritratto di Ferdinando V (FOTO 17)

Bulino, mm 437x348 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 524x355 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 38

Nel medaglione appeso alla trabeazione a sinistra si legge: «CVLTA MIHI / IMMITIS SORORATO / AVRIGA QVERINI»; a destra: «HOC DEDIT / VT DOMITO TVTA / SIT NOSTE QVIES». Sul piedistallo: «FERDINANDVS. V. ARAG. [...] COEGIT ARENAS». Nel margine in basso una scritta in 12 righe: «Qui fortunam [...] susceptis». In basso a sinistra il numero del foglio: «38».

39. Ritratto di Carlo Dux Burgundiae (FOTO 18)

Bulino, mm 433x347 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 521x352 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 39

Nei cartigli appesi alla trabeazione si legge, a sinistra: «AEQVIPARANT ANIMOS [...] VIRE», a destra: «TRISTIBVS [...] REGO». Sul piedistallo il nome del personaggio ritratto: «CAROLVS DVX BVRGVNDIAE» seguito da 4 righe in latino: «Carolus Burgundis [...] Austriaco nupsit». Nell'angolo a sinistra il numero «39».

Entrambe le allegorie ai lati di Carlo raffigurano la potenza dell'uomo e la forza necessaria al dominio, forse alludendo alle qualità del soggetto ritratto. Al collo di Carlo si riconosce il simbolo del Toson d'oro⁽¹⁰⁾.

40. Ritratto di Filippo Dux Burgundiae (FOTO 19)

Bulino, mm 433x347 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 521x352 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 40

Nei medaglioni in alto a sinistra: «TVNDARIAE ECCE / MEAE PRAEPANDVT / LVMINA STIRPI»; e a destra: «DESINAT VT / NVNQVA LVCE / NITEREE NOVA». Sul piedistallo:



FOTO 16 - Gaspare Osello - Ritratto di Filippo il Cattolico, Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 37.

«PHILIPPVS [...] in arma coegi». In basso nel margine: «Quis ad Philippum [...] Regis Lusitaniae». Nell'angolo in basso a sinistra: «40».

Anche questo ritratto, come molti altri della serie, deve le sue fattezze alle enormi similitudini con una delle statue che ornano il cenotafio di Massimiliano I nella Hofkirche di Innsbruck⁽¹¹⁾.

41. Ritratto di Godefrido (FOTO 20)

Bulino, mm 436x347 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 518x352 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 41

Nei cartigli appesi alla trabeazione si legge, a sinistra: «NON PLACVERE PIO / DIADEMATA / GEMMEA REGI», similmente a destra: «NVNC GERIT IN / MAGNO / LVCIDIORA POLO». Sul piedistallo il nome del personaggio ritratto: «GODEFRIDVS BILLIONEVS [...] numina talem». In basso nel margine: «Hoc ipso [...] relicto successore». Nell'angolo a sinistra manca il numero della tavola, che del resto dovrebbe proprio essere la n. 41.

Ai lati di Godefrido, come in quasi tutti i ritratti, si trovano due raffigurazioni allegoriche probabilmente in relazioni alle innumerevoli vittorie riportate dal condottiero.

Anche per questo ritratto esiste il corrispettivo in bronzo presso il Cenotafio di Massimiliano I a Innsbruck.

42. Ritratto di Giovanni (FOTO 21)

Bulino, mm 438x348 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 520x355 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 42

Nei cartigli appesi alla trabeazione si legge, a sinistra: «DVM CVPIT / INVICTAM PALLAS / ATTOLLERE PALMAM», similmente a destra: «THVRE TRAHIT / GRATOS / IN SVA / VOTA DEOS». Sul piedistallo: «IOANNES AVSTRIACVS [...] reunites». In basso nel margine: «Ioannes Avstriacvs [...] posse putant». Nell'angolo a sinistra il numero della tavola: «42».

L'allegoria a destra di Giovanni potrebbe rappresentare i trionfi dello stesso; mentre quella a sinistra potrebbe rappresentare la Gratitude e la devozione alla divinità.

43. Frontespizio per la quinta parte⁽¹²⁾ (FOTO 22)

Bulino, mm 515x383 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 43

Nel cartiglio sopra la trabeazione, in alto a sinistra si leggono 4 versi latini: «SIDERAM QVAM [...] MICAT», a destra: «CVM MAGNAS [...] VOLVT». Al centro della cornice architettonica si legge la dedica di Gian Francesco Terzi all'imperatrice Maria: «FRANCISCI, [...] PARS QVINTA». Più sotto come un testo in latino scritto in corsivo, composto da due colonne di otto righe: «Austriacae quisquis [...] saecula prisca dies». Sulla base della struttura architettonica si trovano altri tre versi in latino: «AEQVO ET PERENNI [...] SIMVL». In basso a sinistra c'è il privilegio e più sotto, nell'angolo in basso, il numero di tavola: «43».



FOTO 19 - Gaspare Osello - Ritratto di Filippo dux Burgundiae, Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 40.



FOTO 20 - Gaspare Osello - Ritratto di Godefrido,
Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 41.



FOTO 21 - Gaspare Osello - Ritratto di Giovanni,
Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 42.

Francesco Terzi, ideatore dell'opera, nelle scritte si autodefinisce pittore dell'arciduca d'Austria Ferdinando II, dedica questo quinto ed ultimo frontespizio all'imperatrice Maria, figlia di Carlo V e moglie di Massimiliano II. Quest'ultima parte della raccolta è riservata alle donne della casa d'Asburgo.

In basso l'autore rappresenta un'allegoria del concetto dell'amore reciproco, secondo gli scritti del Cartari⁽¹³⁾, secondo cui bisogna rappresentare la reciprocità d'amore con la lotta tra Eros (a destra) e Anteros (a sinistra), quando quest'ultimo cerca di strappare un ramo di palma all'avversario. Sempre secondo Cartari i due figli di Venere non possono essere divisi, l'uno indipendente dall'altro e la loro lotta vorrebbe indicare che chi è amato non deve amare meno dell'amante. Da questa incisione è stato tratto un disegno oggi conservato all'Albertina di Vienna⁽¹⁴⁾.

44. Ritratto dell'Imperatrice Maria (FOTO 23)

Bulino, mm 429x371 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 513x374 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 44

Sopra la trabeazione della struttura architettonica, nel riquadro in alto a sinistra: «IVDICE FVLVIA [...] EIICIT ALES»; nell'ovale al centro: «HIC PIETATIS HONOS» e nel riquadro in alto a destra si leggono altri tre versi latini: «ME PROLE [...] BEAT». In basso, al centro, sul piedistallo: «MARIA ROMANORVM IMPERATRIX» e più sotto alcuni versi latini: «Imperiosa igitur [...] pietate Deorum». Nel margine in alto al centro: «SERENISSIMAE IMPERATRICI MARIAE CAROLI V F: MAXIMILIANI II VX»; seguita da una scritta latina in 10 versi: «Cum pro summo [...] sim expertus». Nell'angolo in basso a sinistra si legge il numero della tavola: «43» e in basso a destra la dedica del Terzi all'imperatrice: «Perpetua deuotione addictus Franciscus Tertius».

L'imperatrice Maria (1528-1603) è figlia di Carlo V e moglie di Massimiliano II, re di Boemia. A sinistra dell'imperatrice si nota un'aquila sopra un albero, con le ali spiegate, come a difesa dei suoi piccoli dal sole; a destra invece c'è un pavone tra i rami di un altro albero attraversato da un arcobaleno. Secondo Giovanni Palazzi⁽¹⁵⁾ simboleggiano le imprese di Maria di Borgogna a sinistra e di Bianca Maria Sforza a destra, entrambe mogli di Massimiliano I.

L'incisione è stato copiata in un disegno di anonimo oggi conservato all'Albertina di Vienna⁽¹⁶⁾.

45. Ritratto delle Imperatrici Anna e Isabella (FOTO 24)

Bulino, mm 434x382 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 522x390 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 45

Nell'inciso sopra la trabeazione della struttura architettonica, nel cartiglio in alto a sinistra, verso il centro: «TESTANTVR / CHARITIES / INTERNAE SEMINA / MENTIS» ed in alto a destra, altri versi latini: «INNVMERIS / VENIAT POTIVS / PAX VNA / TRIVMPHIS». In basso a sinistra sul piedistallo di Anna compaiono il suo nome: «ANNA REGIS HISP PHILIPPI VX III» e una scritta in quattro versi: «Qui videat [...] ferre». Sono simili le scritte sul piedistallo a destra su cui poggia Isabella: «ISABELLA REGIS HISP PHILIPPI VX III [...] misit». Nel margine a sinistra, verso il centro, sotto la figura di Anna, si trova nuovamente il suo nome: «ANNA MAXIMILIANI II ROM. IMP. F.» e più sotto altri quattro versi in latino: «Ea pulchritudine [...] respondeat». Sempre nel margine a destra, sotto la figura di Isabella: «ISABELLA HENRICI GALLIAE REGIS F [...] dolore decessit». In basso a sinistra il numero di pagina non è leggibile.



FOTO 22 - Gaspare Osello - Frontespizio per la quinta parte, Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 43.

46. Ritratto delle regine Maria e Maria

Bulino, mm 433x377 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 520x380 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 46

In alto sopra la trabeazione a sinistra: «IMPERRIIS / ACRI POTIOR PRVDENTIA / DEXTRA / EST»; a destra: «ISTA DECENS FACIES / NVLLVS / VITIABITVR / ANNIS». Sul piedistallo a sinistra si legge: «MARIA REGIS HISP. PHILIPPI VX II [...] nostra relapsa», similmente a destra: «MARIA REGIS HISP. PHILIPPI VX [...] locarunt». Nel margine a sinistra sotto il primo ritratto: «MARIA HENRICI VIII ANGLIAE REGIS F [...] conseruauit», a destra, invece: «MARIA IOANIS REGIS PORTVG. [...] euolauit».

47. Ritratto di Isabella e Giovanna (FOTO 25)

Bulino, mm 434x384 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 513x374 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 47

Nei riquadri sotto la trabeazione, si leggono alcune scritte latine, a sinistra: «MOBILIS ADVERSUS / SIC EST FORTVNA / SECVNDIS»; a destra: «CAEDAMVS PHAEBO / ET MONITI MELIORA / SEQVAMVR». Sul piedistallo sotto il ritratto di Isabella si legge: «ISABELLA CAROLI IX GALLIA REGIS VX» seguito da quattro versi latini: «Cquamquam te exagitet [...] tuis placido ore quite». Similmente a destra si legge il nome di Giovanna: «IOANNA IOANNIS LVSTITANIAE REGIS VX», seguito da altri quattro versi: «Diua decus [...] ordine gentes». Nel margine a sinistra verso il centro si legge: «ISABELLA MAXIMILIANI II IMP: F: [...] domuit addidit»; a destra, nella medesima posizione: «IOANNA CAROLI V IMP: FF: [...] uxorem dicit». Nell'angolo in basso a sinistra si legge il numero «47».

48. Ritratto delle Imperatrici Isabella e Anna

Bulino, mm 434x384 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)
mm 513x374 (lastra)
Vol. CC 156, tav. 48

Nell'inciso sopra la trabeazione nel cartiglio in alto a sinistra, verso il centro: «PRAETERITVM NOSCIT / QVAE / MOX VENTVRA TRAHANTVR» ed in alto a destra, verso il centro, altri versi latini: «ILLVSTRIS PROBITAS / CONSTAT / PRIMA HOSTIA DIVIS». In basso a sinistra sul piedistallo di Isabella compaiono il suo nome: «ISABELLA CAROLI. V. XV» e una scritta in quattro versi: «Ccarolus Imperij [...] et coniuge felix». Molto simili risultano essere le scritte sul piedistallo a destra, su cui poggia Anna: «ANNA FERDINANDI. I. VX / Pannonis Austriacae [...] ulla Deorum?». Nel margine a sinistra, verso il centro, sotto la figura di Isabella, si legge nuovamente il suo nome: «ISABELLA EMANVELIS LVSTITANIAE REGIS. F.» e più sotto: «Grauissime fuit [...] agnoscere possimus». Sempre nel margine a destra, verso il centro, sotto la figura di Anna: «ANNA VLADISLAI PANNONIAE ET BOHEMIAE REGIS. F.» e più sotto quattro versi in latino: «Populos multis beneficijs [...] nobis lumen paebeant». Nell'angolo in basso a sinistra si legge chiaramente il numero della tavola: «48».



FOTO 23 - Gaspare Osello - Ritratto dell'Imperatrice Maria, Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 44.



FOTO 24 - Gaspare Osello - Ritratto delle regine Anna e Isabella,
Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 45.



FOTO 25 - Gaspare Osello - Ritratto delle regine Isabella e Giovanna,
Milano, Raccolta Bertarelli Vol. CC 156, tav. 47.

In questa tavola sono state effigiate le Imperatrici Isabella (1503-1539), moglie di Carlo V, e Anna Jagellone (1503-1546), consorte di Ferdinando I. Per il ritratto di Isabella Francesco Terzi, ideatore dei soggetti, ha ripetuto molto fedelmente l'esempio di una scultura bronzea eseguita da Leone Leoni nel 1553 (oggi a Madrid, Museo del Prado)⁽¹⁷⁾

L'incisione si differenzia dal modello scultoreo in quanto nel bulino l'Imperatrice indossa una corona, non presente nell'opera del Leoni.

Dal bulino è stato tratto un disegno, in passato erroneamente attribuito allo stesso Terzi (Vienna Albertina)⁽¹⁸⁾.

49. Ritratto delle regine Giovanna ed Elisabetta

Bulino, mm 431x382 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 517x389 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 49

Nel riquadro sopra la trabeazione, a sinistra, si legge: «MIRVS AMOR / POTVIT / TANTOS GENERASSE / NEPOTES»; a destra: «MARTE VALENS / PACIS / GAVDEBIT MVNERE / MILES». Sul piedistallo a sinistra si legge: «IOANNA PHILIPPI REG. HISP. ARCHI. AVST. VX [...] Iberis», a destra: «ELISABETHA REGIS HISP. FERDINANDI VX [...] uincere terras». In basso nel margine a sinistra sotto il ritratto della regina Giovanna: «IOANNA FERDI CASTEL. F. ET HAERES [...] uirtute referto», a destra, sotto quello della regina Elisabetta: «ELISABETHA IOHANIS REGIS CASTEL. F. HAERESQ. [...] omnibus atecelluit». Nell'angolo in basso a sinistra è presente il numero di tavola: «49».

50. Ritratto di Bianca Maria Sforza e di Maria Bianca di Borgogna

Bulino, mm 434x389 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 513x374 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 50

Sopra la trabeazione della struttura architettonica che incornicia le due figure si trovano due cartigli: in quello di sinistra, verso il centro, si legge: «VERVS HONOS / AMINVM / ASPECTAT / NON MVNERA SORTIS»; ed in quello di destra, sempre verso il centro: «TVM PVDOR / INCENDIT / VIRES / ET CONSCIA VIRTVS». Sul piedistallo a sinistra, su cui poggia Bianca Maria Sforza, compaiono il suo nome accompagnato da quattro versi latini: «BLANCA MARIA MAXIMILIANI. I. VX. ALTERA [...] foedere iunxit.», a destra, sul piedistallo su cui è poggiata Maria Bianca di Borgogna si legge: «MARIA MAXIMILIANI. I. VX. PRIOR [...] Austria proles». Altre scritte in latino si trovano nel margine: a sinistra: «BLANCA MARIA IOHAN GALEATII SFORTIA INSE DVCIS. F. [...] potiendorum fuit», a destra: «MARIA CAROLI BVRGVNDIAE DVCIS. F. VNICA ET HERES [...] se tulit». Nell'angolo in basso a sinistra è presente il numero di tavola: «50».

Le due donne ritratte in questa incisione sono la prima e la seconda moglie dell'Imperatore Massimiliano I. A destra è rappresentata Maria Bianca di Borgogna (Bruxelles 1457 - Bruges 1482), figlia di Carlo il Temerario duca di Borgogna. Dal suo matrimonio con l'Imperatore è nato, nel 1477 Filippo il Bello.

Al suo fianco a sinistra si trova Bianca Maria Sforza (Milano 1472 - Innsbruck 1581), figlia di Gian Galeazzo Sforza e sposata in seconde nozze dall'Imperatore, grazie alla mediazione di Ludovico il Moro.

Francesco Terzi ha avuto come modelli le statue bronzee delle due imperatrici, conservate nella Hofkirche di Innsbruck. La figura di Maria Bianca di Borgogna non mostra particolari diversità rispetto al ritratto bronzeo⁽¹⁹⁾. Bianca Maria Sforza, invece, si differenzia dalla scultura⁽²⁰⁾, poiché nell'incisione la regina tiene in mano un garofano, non presente nella statua.

Dal doppio ritratto inciso da Osello, è stato tratto un disegno, attualmente conservato all'Albertina di Vienna.

51. Ritratto delle regine Margherita Giovanna e Cunegonda

Bulino, mm 435x383 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 522x390 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 51

Nei riquadri sopra la trabeazione, si leggono alcuni versi in latino: a sinistra «PVRVS AMOR / PLVRES / ABOLET TENTARE / HYMENAEOS»; a destra «ADVOLAT / IN SVMMAS / SAPIENS IOVIS ARMIGER / AVRAS». Sul piedistallo a sinistra, sotto il ritratto di Margherita Giovanna, si legge: «MARG. IOANN. ARAG. ET PHILIB. SABAVD.», seguito da alcuni versi latini: «Quod potuit [...] nobilitare p ora»; similmente a destra: «KVNIGVNDIS ALBERTI BOIORVM DUCHI VX [...] fertilitate perentem». In basso nel margine a sinistra: «MARGARITA MAXIMILIANIROM. IMP. F. [...] omnes renuit», a destra: «KVNIGVNDIS FRIDRICI IIII ROM. IMP. F. [...] uita crepta». Nell'angolo in basso a sinistra è presente il numero di tavola: «51».

Anche la figura della regina Cunegonda si rifà ad una delle statue che attorniano il monumento funebre di Massimiliano I nella Hofkirche a Innsbruck.

52. Ritratto delle regine Leonora e Cimburge

Bulino, mm 434x383 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 520x388 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 52

Nel riquadro sopra la trabeazione, a sinistra si legge: «AMPLIAT / AETATIS SPATIVM / TVTIS-SIMA / VIRTVS»; e in quello di destra: «OMNE SOLVM / FORTI / PATRIA EST / VT PISCIBVS AEQVOR». Sotto i due ritratti, sui piedistalli si leggono i nomi delle due regine raffigurate: «LEONORA FRIDERICI IIII VX», a sinistra e: «CYMBURGIS ERNESTI ARCHI AVST» a destra; seguiti poi da quattro versi latini per parte: «Magna Cybelos [...] coronis» e «Roboris [...] Pallada pectus». Nel margine a sinistra: «LEONORA EDVARDI LVSITANIAE REGIS [...] ferret»; a destra: «CYMBVRGIS SEMONTI DVCIS MASOVIAE [...] assecuta». Nell'angolo in basso a sinistra è presente il numero di tavola: «52».

La figura di Cimburge non mostra particolari differenze rispetto al ritratto in bronzo⁽²¹⁾ che adorna la tomba di Massimiliano I nella Hofkirche a Innsbruck.

53. Ritratto delle regine Giovanna ed Elisabetta

Bulino, mm 432x381 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 520x381 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 53

Nei riquadri sopra la trabeazione si legge a sinistra: «LAVS IMMORTALIS / MORISVNDAE / CONSVLIT / AVRAE»; e a destra: «HAVD FORMAM INSIGNEM / MENTEM / SED SERVAT / IMAGO». In basso, sui piedistalli si legge: «IOANNA. ALBERTI II ARCH. [...] Ioannam» a sinistra e: «ELISABETHA ALBERTI. II. ROM. IMP. VX [...] Elisae». Nel margine a sinistra verso il centro: «IOANNA VDALRICI COMITIS [...] admirarentur»; e similmente a destra: «ELISABETHA SIGISMVNDI ROM [...] floruit». Nell'angolo in basso a sinistra è presente il numero di tavola: «53».

54. Ritratto delle regine Virida ed Elisabetta

Bulino, mm 433x379 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 519x382 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 54

Nel riquadro in alto a sinistra si legge: «FOELIX QVI / POTVIT / PRAECEPTA FACESSERE / DIVVM» così come a destra: «FAMA OPERVM / SEMPER / VIVIT POST FATA / SVPERSTES». Sotto il ritratto di Virida si legge: «VIRIDA LEOPOLDI [...] redire», mentre sotto quello di Elisabetta: «ELISABETHA ALBERTI. I [...] natis». Nel margine si legge a sinistra: «VIRIDA BARNABAE VICE [...] se est passa», e a destra: «ELISABETHA MERARDI DVCIS [...] commendant». Nell'angolo in basso a sinistra è presente il numero di tavola: «54».

55. Ritratto delle regine Isabella e Isabella

Bulino, mm 436x379 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 518x384 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 55

Nell'inciso sopra la trabeazione della struttura architettonica che incornicia le due figure, si trovano due cartigli. In quello di sinistra si legge: «SOLA INTER / MISERAS SORTES PRVDENTIA / REGNAT», e in quello di destra: «PVLCHER MONOS / CVRAS / RIDENTI FRONTE / SERENAT». Sul piedistallo a sinistra, su cui poggia Isabella, compaiono il nome del personaggio raffigurato e quattro versi latini: «ISABELLA FEDERICI III [...] fugauit». A destra sul piedistallo, sotto il ritratto della seconda Isabella, si leggono il suo nome ed altri versi latini: «ISABELLA FEDERICI III [...] complet». Altre scritte si trovano nel margine: a sinistra: «ISABELLA RINOLDI [...] licet» e a destra «ISABELLA IACOBI [...] excellit». Nell'angolo in basso a sinistra è presente il numero di tavola: «55».

56. Ritratto delle regine Bianca ed Elisabetta

Bulino, mm 432x385 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 524x390 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 56

Nell'inciso sopra la trabeazione nel cartiglio in alto a sinistra si trovano quattro versi latini: «DIVINITIIS RESIDENS / LATIS / MVNDO IMPERAT / AVRVM», e in altro a destra ve ne sono altri quattro: «SEMPER MONOS / FACTIS / CLARVS SVPER ASTRA / FERETVR». In basso

a sinistra sul piedistallo sotto al ritratto della regina Bianca si legge: «BLANCA RVDOLPHI BOEMIAE REGIS VXI [...] Austros». Sono simili le scritte sul piedistallo di destra, sotto il ritratto di Elisabetta: «ELISABETHA RVDOLPHI BOEMIAE REGIS [...] ad aras». Nel margine a sinistra: «BLANCA PHILIPPI [...] coniunguntur» e similmente a destra «ELISABETHA OTHOCARI [...] edidit». Nell'angolo in basso a sinistra è presente il numero di tavola: «56».

57. Ritratto di Agnese e Anna

Bulino, mm 433x375 (inciso, escluso il margine inferiore di cm 80)

mm 520x377 (lastra)

Vol. CC 156, tav. 57

Nei riquadri sopra la trabeazione si legge a sinistra: «PVLCHRO VENIENS / DE CORATVR CORPORE / VIRTVS», e similmente a destra: «QVICQVID ERIT / SVPERANDA / OMNIS FORTVNA FERENDO». In basso a sinistra sul piedistallo si legge: «AGNES RVDOLPHI I [...] nume amicu». Sono simili le scritte sul piedistallo di destra: «ANNA RVDOLPHI I [...] tela leonis». Nel margine a sinistra: «AGNES OTHONIS BVRGVNDIAE DVCIS [...] peperere» e similmente a destra «ANNA ALBERTI COMITIS HMBVRG [...] passa est». Nell'angolo in basso a sinistra è presente il numero di tavola: «57».

BIBLIOGRAFIA

- BRUNET J.C., *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris 1860-1864.
- CARTARI V., *Le imaginin de i Dei de gli antichi*, Venezia 1571.
- ILG A., *Francesco Terzio, der Hofmal Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", IX (1889), pp. 250-260.
- OBERHAMMER V., *Die Bronzenstatuen am Grabmal Maximilians I*, Innsbruck 1939.
- PALAZZI G., *Aquila Austriaca, seu Imperatores Austriaci ab Alberto II ad coronationem Leopoldi I*, Venezia 1679.
- VON BARGHAHN B., *Age of gold, age of iron. Renaissance Spain and symbols of monarchy. The imperial Legacy of Charles V and Philip II Royal Castles*, London 1985.
- VENTURI A., *La scultura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Milano 1937.

NOTE

- (1) SECCARECCIA STEFANIA, *La serie delle Austriacae gentis imagines di Gaspare Osello*, in "Rassegna di Studi e Notizie", vol. XXII, anno XXV, 1998, pp. 403-420.
- (2) Non sempre si è potuto identificare le raffigurazioni allegoriche che accompagnano i ritratti, inoltre a volte si è ritenuto opportuno, qualora i personaggi ritratti non fossero di particolare rilievo storico, fornire solo una breve selezione di dati prettamente tecnici.
- (3) ILG 1889, p. 263 seg.
- (4) Cfr. scheda n. 29.
- (5) Cfr. BYAM SHAW J., *Drawing by old master at Christ Church Oxford*, Oxford, 1976, I, p. 96.
- (6) Cfr. scheda n. 17.
- (7) Cfr. scheda n. 36.
- (8) VAN BARGHAHN 1985, II, fig. 523.
- (9) ILG 1889, p. 263.
- (10) L'ordine cavalleresco del Toson d'oro venne istituito a Brouges nel gennaio 1431 da Filippo il Buono, duca di Borgogna in occasione delle sue nozze con l'Infanta Isabella di Portogallo. Sulle origini dell'ordine esistono differenti ipotesi, la più nota è quella che ricollega la creazione dell'ordine alla passione del duca per Maria di Rumbrugge, dama di Bruges, dalla meravigliosa capigliatura dai toni d'oro.
- (11) OBERHAMMER 1939, pp. 21-27.
- (12) In questa quinta parte, dopo il primo ritratto dell'Imperatrice Maria, si susseguono una serie di doppi ritratti di regine, imperatrici e nobildonne senza particolari rappresentazioni allegoriche, ma caratterizzati da un'estrema accuratezza e precisione degli abiti resi con dovizia di particolari. Molti di questi ritratti trovano il loro corrispettivo in una delle staupe che ornano il cenotafio dell'Imperatore Massimiliano I a Innsbruck.
- (13) CARTARI 1556, pp. 499-501.
- (14) ILG 1889, p. 263.
- (15) PALAZZI 1679, tav. 159, pp. 157-158.
- (16) ILG, 1889, p. 263 e seg.
- (17) VENTURI 1937, X, III, p. 421, fig. 337.
- (18) ILG 1889, p. 263 e segg.
- (19) OBERHAMMER 1939, p. 34 e segg., tavv. 26-29.
- (20) OBERHAMMER 1939, p. 81 e segg., tavv. 72-76.
- (21) OBERHAMMER 1939, p. 34.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

BIBLIOGRAFIA

- BRUNET J.C., *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris 1860-1864.
- CARTARI V., *Le imaginin de i Dei de gli antichi*, Venezia 1571.
- ILG A., *Francesco Terzio, der Hofmal Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", IX (1889), pp. 250-260.
- OBBERHAMMER V., *Die Bronzenstatuen am Grabmal Maximilians I*, Innsbruck 1939.
- PALAZZI G., *Aquila Austriaca, seu Imperatores Austriaci ab Alberto II ad coronationem Leopoldi I*, Venezia 1679.
- VON BARGHAHN B., *Age of gold, age of iron. Renaissance Spain and symbols of monarchy. The imperial legacy of Charles V and Philip II Royal Castles*, London 1985.
- VENTURI A., *La scultura del Cinquecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Milano 1937.

NOTE

- (1) SECCARECCIA STEFANIA, *La serie delle Austriacae gentis imagines di Gaspare Osello*, in "Rassegna di Studi e Notizie", vol. XXII, anno XXV, 1998, pp. 403-420.
- (2) Non sempre si è potuto identificare le raffigurazioni allegoriche che accompagnano i ritratti, inoltre a volte si è ritenuto opportuno, qualora i personaggi ritratti non fossero di particolare rilievo storico, fornire solo una breve selezione di dati prettamente tecnici.
- (3) ILG 1889, p. 263 seg.
- (4) Cfr. scheda n. 29.
- (5) Cfr. BYAM SHAW J., *Drawing by old master at Christ Church Oxford*, Oxford, 1976, I, p. 96.
- (6) Cfr. scheda n. 17.
- (7) Cfr. scheda n. 36.
- (8) VAN BARGHAHN 1985, II, fig. 523.
- (9) ILG 1889, p. 263.
- (10) L'ordine cavalleresco del Toson d'oro venne istituito a Brouges nel gennaio 1431 da Filippo il Buono, duca di Borgogna in occasione delle sue nozze con l'Infanta Isabella di Portogallo. Sulle origini dell'ordine esistono differenti ipotesi, la più nota è quella che ricollega la creazione dell'ordine alla passione del duca per Maria di Rumbrugge, dama di Bruges, dalla meravigliosa capigliatura dai toni d'oro.
- (11) OBBERHAMMER 1939, pp. 21-27.
- (12) In questa quinta parte, dopo il primo ritratto dell'Imperatrice Maria, si susseguono una serie di doppi ritratti di regine, imperatrici e nobildonne senza particolari rappresentazioni allegoriche, ma caratterizzati da un'estrema accuratezza e precisione degli abiti resi con dovizia di particolari. Molti di questi ritratti trovano il loro corrispettivo in una delle statue che ornano il cenotafio dell'Imperatore Massimiliano I a Innsbruck.
- (13) CARTARI 1556, pp. 499-501.
- (14) ILG 1889, p. 263.
- (15) PALAZZI 1679, tav. 159, pp. 157-158.
- (16) ILG, 1889, p. 263 e seg.
- (17) VENTURI 1937, X, III, p. 421, fig. 337.
- (18) ILG 1889, p. 263 e segg.
- (19) OBBERHAMMER 1939, p. 34 e segg., tavv. 26-29.
- (20) OBBERHAMMER 1939, p. 81 e segg., tavv. 72-76.
- (21) OBBERHAMMER 1939, p. 34.

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

IL CIVICO ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI MILANO

Appunti per una storia dei Fondi e delle Collezioni

Giovanna Ginex

La storia

Con questo primo studio si intendono riassumere i risultati fino ad oggi raggiunti nel lavoro di ricerca e riordino avviato da chi scrive con la collaborazione di Daniela Scala sul Civico Archivio Fotografico di Milano. La ricerca sulle origini dell'Archivio, condotta su fonti storiche e documentarie di prima mano, e il progetto di riordino, sono stati intrapresi su incarico della Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni del Castello Sforzesco nel novembre 1998. Il lavoro fa parte di un più ampio progetto d'intervento sull'Archivio, a seguito del suo accorpamento alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni dove, presso la Civica Raccolta Stampe "A. Bertarelli" è pure conservato un cospicuo patrimonio fotografico. Va rilevato inoltre che ampie porzioni di materiale fotografico ottocentesco e del primo decennio del Novecento sono ora conservate presso la Biblioteca Trivulziana, la Raccolta Vinciana e la Biblioteca d'Arte.

Il nucleo costitutivo del Civico Archivio Fotografico ha origine, al pari della Raccolta Vinciana (1905) e della Civica Biblioteca d'Arte (1929), dall'illuminata e generosa attività dell'architetto e dal 1900 senatore Luca Beltrami (1854-1933), che dalla fine dell'Ottocento agli anni Venti del nostro secolo, con diversi incarichi e competenze, operò all'interno del Castello Sforzesco e per conto del Comune di Milano, legatario delle sue raccolte documentarie, librerie e fotografiche. Beltrami, artefice come è noto anche del restauro storico del Castello riconsegnato alla città per usi civili nel 1894, con il generoso dono della sua Raccolta fotografica intese ribadire la prioritaria funzione pubblica e museale del complesso monumentale milanese e delle sue raccolte.

Tra gli anni Venti e il decennio successivo, l'originario "Gabinetto Fotografico" attivo per usi interni almeno dal 1901, divenne "Civico Archivio Fotografico" con sede nel Cortile della Rocchetta; un passaggio non solo formale del quale si stanno ora ricostruendo le varie fasi, intricate anche da vicende amministrative scandite dalla più ampia riorganizzazione delle Raccolte d'Arte dei Civici Musei

(1933). Nel 1919 il "Gabinetto" diviene ufficialmente struttura tecnica 'di servizio' alla quale era delegato il compito di fornire riproduzioni fotografiche dei materiali storici e delle opere d'arte delle collezioni civiche ai Musei e al pubblico; nel 1922 i Civici Musei allargarono l'attività del Gabinetto impiantando nel Castello un laboratorio fotografico. In tal modo, se fin dalle origini il Gabinetto era stato un luogo di raccolta, conservazione e fruizione di un vasto patrimonio fotografico relativo al Castello e ai materiali conservati nelle sue raccolte d'arte, esso si potrà d'ora in poi arricchire – potremmo dire quasi ogni giorno – con la rappresentazione iconografica delle opere d'arte e delle architetture di tutta la città di Milano e non solo, riducendo la spesa dell'acquisto delle riproduzioni d'arte presso studi fotografici privati e dunque allargando la documentazione dei beni artistici destinata anche agli studiosi.

«In questi ultimi anni sono state fatte molte fotografie di opere d'arte e di cimeli di Musei per conto di privati e per conto del Comune. (...) Si sta redigendo un elenco preciso di tutto il materiale fotografico a disposizione dei Musei, ciò che consentirà di deliberare se non convenga trarne riproduzioni nei formati più rispondenti alle normali richieste, da vendere in Castello (...). Convien notare che il materiale fotografico nostro va crescendo e migliorando continuamente, perché tanto i Musei d'Arte quanto la Galleria d'Arte Moderna, di tutti i doni, i legati o gli acquisti fanno eseguire fotografie, a scopo inventariale (...)» (*Oggetto: Nuovo regolamento per il Castello Sforzesco. 1923-1924, in Atto del Comune di Milano, prot. n. 4853. Ordinamento*). Questo brano della relazione dattiloscritta presentata nel 1925 da Alessandro Schiavi, consigliere delegato dei Musei d'Arte, in vista della compilazione di un nuovo regolamento dei musei del Castello, racchiude molte informazioni sul funzionamento e le finalità 'civili' del nuovo laboratorio fotografico e sulla parallela attività di schedatura dei materiali fotografici, appena avviata. Nell'analoga relazione biennale presentata nel 1928 da Ettore Verga, soprintendente dei Musei d'Arte, si annuncia che il trasferimento del laboratorio di restauro della Galleria d'Arte Moderna ha finalmente permesso di "risolvere il problema del Gabinetto Fotografico, almeno dal punto di vista del locale"; il Gabinetto era infatti stato trasferito nei primi giorni del dicembre 1927 "dall'angusta ed infelice sua sede nei locali della Direzione, nell'ampia camera lasciata libera dal laboratorio di restauro", nella quale vengono trasferiti e dunque uniti anche i materiali fotografici prima divisi tra un locale del magazzino della Rocchetta e gli uffici dei Musei d'Arte (*Oggetto: Relazione per gli anni 1926-1927, in Atto del Comune di Milano, prot. n. 5441. Musei d'Arte, 14 maggio 1928*). Dalla stessa data e specialmente dal decennio successivo, il "Gabinetto fotografico" incrementerà l'ingresso per donazione o acquisto di migliaia di lastre 'storiche' e dal 1933 le carte d'archivio documentano l'avvio non solo sui beni culturali,

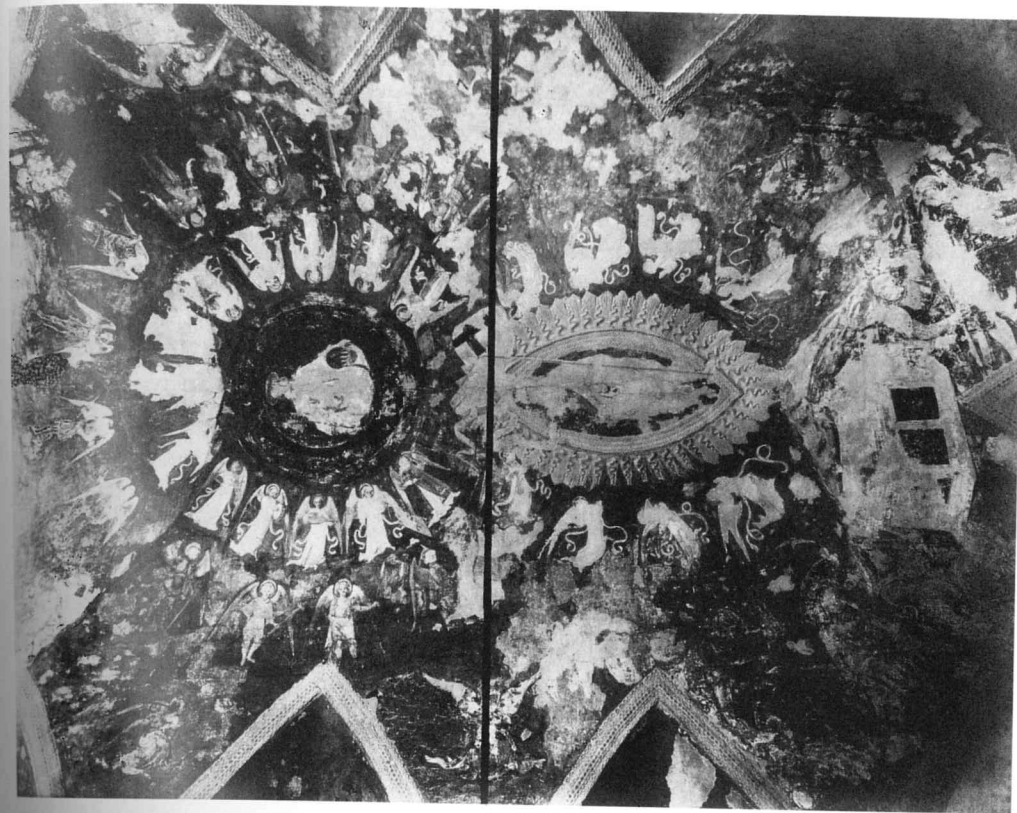


FOTO 1 - Castello Sforzesco - Volta della Cappella Ducale.
Stato degli affreschi prima dell'intervento di restauro - Gelatina bromuro, 1890 circa.
Civico Archivio Fotografico.

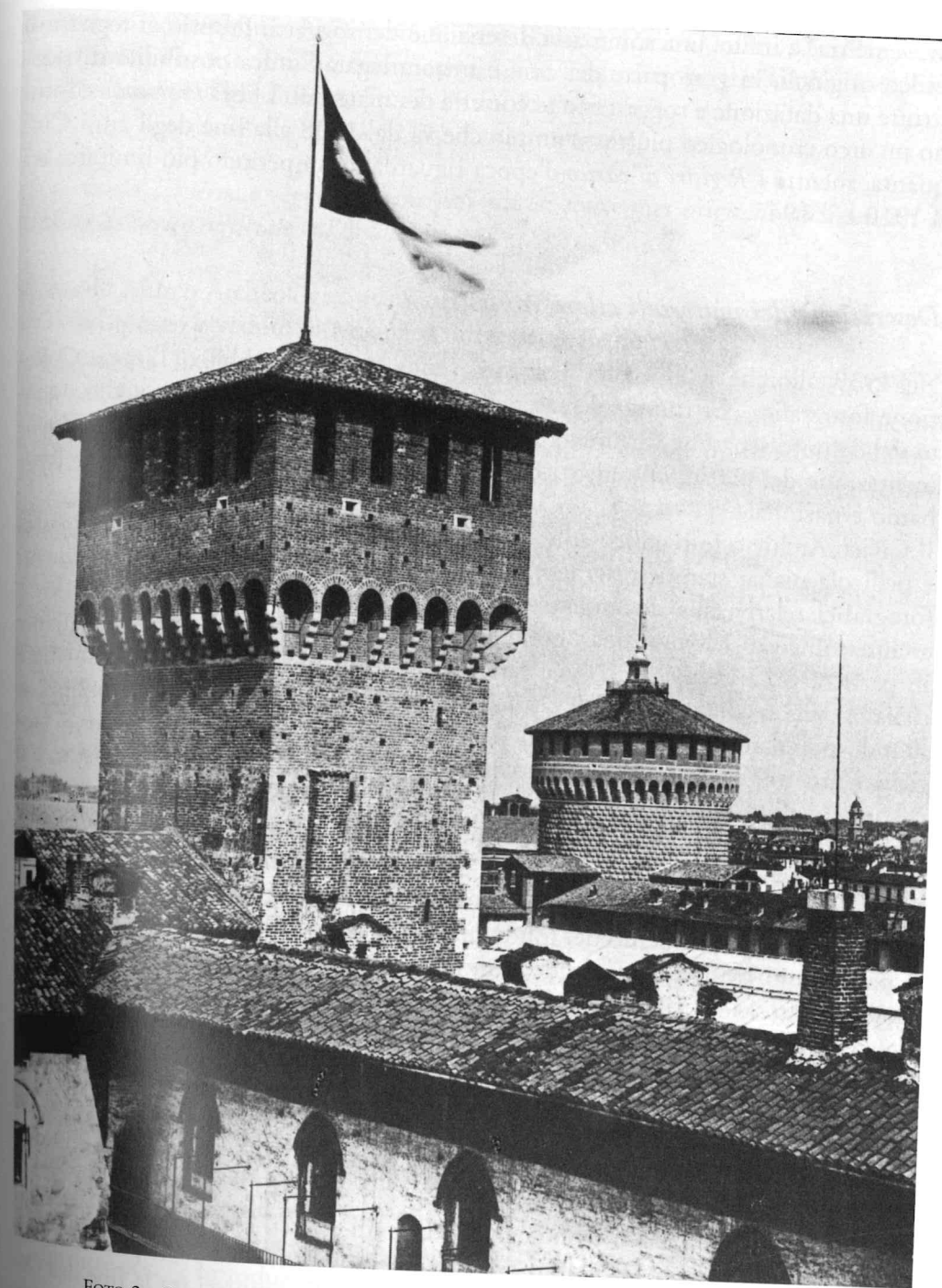
fotografici del tempo. Questo nuovo ruolo e funzione di "Archivio" – dopo vari stimoli forniti soprattutto da Carlo Vicenzi, direttore dei musei d'arte fino alla morte avvenuta nel giugno del 1928 e in seguito da Giorgio Nicodemi, soprintendente e responsabile unico dei Musei Civici nel periodo tra le due guerre, cui corrisposero concreti atti amministrativi (1932) – venne ufficialmente riconosciuto al 'Gabinetto' nel 1933, l'anno in cui muore Luca Beltrami.

La ristrutturazione amministrativa degli anni Trenta e la conseguente, ufficialissima, apertura al pubblico della "Raccolta Beltrami" nel 1939, trovava corrispondenza soprattutto nei criteri accentratori della politica pubblica dell'epoca, nonché nelle necessità di propaganda di regime e al contempo di rassicurazione dell'opinione pubblica tipiche di quei mesi carichi di tensione bellica. In realtà, i civici musei d'arte unificati nella direzione all'interno dello stesso Castello, e ai quali l'Archivio Fotografico venne fin dall'origine affiancato, si erano attivati e aperti al pubblico ben prima, tra la fine dell'Ottocento e il 1903.

Oggi l'Archivio Fotografico costituisce un patrimonio prezioso all'interno delle Raccolte Civiche, nonché un tassello fondamentale per la storia della città, delle arti e della fotografia italiana e lombarda. Attraverso i suoi materiali si può ripercorrere il lungo e fruttuoso cammino della nuova "arte fotografica", attraverso tutti i soggetti, affrontati da fotografi professionisti e fotografi dilettanti tra la fine del secolo scorso e gli anni Sessanta, in un intreccio che vede snodarsi e delinearsi con chiarezza le ragioni dell'arte, quelle dell' "impresa fotografica" e della tecnologia.

Le fonti documentarie

Accanto agli scarni interventi sulla stampa e la pubblicistica dell'epoca, nella completa vacanza di studi scientifici, acquistano il peso speciale di fonti primarie per la ricostruzione della storia e della consistenza dei fondi del Civico Archivio Fotografico, i libri *Protocollo* del Comune di Milano, documenti manoscritti di tipo amministrativo relativi ai singoli uffici che rimandano agli *Atti*; attraverso il loro spoglio sono stati rintracciati gli ingressi dei fondi, i movimenti del personale, il tipo e la quantità dei materiali d'uso della camera oscura, il rapporto con gli studi e i laboratori fotografici esterni, ovvero la struttura di funzionamento del "Gabinetto Fotografico". L'analisi di queste fonti documentarie permette infine di rileggere le originarie funzioni del Gabinetto in rapporto ai Musei e alle altre istituzioni allora raccolte nel Castello. Ulteriori, fondamentali strumenti per lo studio delle raccolte fotografiche sono i *Registri di carico* dell'Archivio Fotografico, per la maggior parte immediatamente successivi al 1933, anno nel quale si diede avvio ufficiale all'ordinamento sia dei materiali fotografici raccolti o pervenuti negli anni precedenti, sia di quelli via via commissionati con il preciso e dichiarato scopo di garantirne la reperibilità. Anch'essi manoscritti, nei *Registri* è indicato il numero delle lastre in entrata, la data d'ingresso (per il materiale coevo), a volte la



FORO 2 - G. Beltrame - Il Castello Sforzesco durante i lavori di restauro la Torre di Bona
Gelatina bromuro d'argento, 1893. Raccolta Beltrami.

provenienza, e infine una sommaria descrizione dei soggetti. Proprio ai registri di carico originali, in gran parte dei casi, è tuttora legata l'unica possibilità di ricostruire una datazione e soggettazione corretta dei materiali. I libri *Protocollo* coprono un arco cronologico piuttosto ampio che va dal 1908 alla fine degli anni Cinquanta, mentre i *Registri di carico* d'epoca riguardano un periodo più limitato, tra il 1910 e il 1947.

Descrizione dei materiali e loro consistenza

Nel 1939, allorché la "Raccolta Beltrami" venne aperta al pubblico, l'intera Collezione fotografica che riuniva il materiale dell'Archivio Fotografico e quello donato dal defunto senatore, fu stimata in 70.000 "fotografie d'arte", relative alla documentazione del patrimonio artistico, storico e contemporaneo del territorio lombardo e nazionale.

Il Civico Archivio fotografico conserva attualmente in originale (negativi su lastra e pellicola piana; stampe originali; fotocolor; diapositive) o in copia, documenti fotografici relativi alla documentazione del patrimonio archeologico, artistico e architettonico di Milano, della Lombardia e in quantità meno cospicua italiano; in particolare, l'Archivio raccoglie rare immagini relative alla pittura lombarda e italiana della seconda metà dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento, al mondo popolare in Lombardia e in Italia, con una speciale attenzione per la storia dell'architettura e del restauro architettonico, la storia sociale, l'urbanistica e il costume della città di Milano.

In continuo accrescimento fino ad oggi, l'Archivio è da collocarsi tra le massime raccolte fotografiche italiane, sia per la quantità dei materiali, sia per la loro qualità fotografica, sia ancora per la specificità dei soggetti e la rarità e preziosità di alcuni Fondi. Il censimento dei fondi, appena ultimato, permette di quantificarne il patrimonio storico (escludendo dunque le decine di migliaia di riproduzioni moderne) attorno a 175.000 immagini.

I materiali si possono suddividere idealmente in due grandi ambiti: le riproduzioni del patrimonio artistico in generale, e i soggetti fotografici autonomi. Entrambi gli ambiti sono caratterizzati dalla variabilità nei formati, che nei registri di carico originali successivi al 1933 vengono indicati con le lettere A (13x18), B (18x24), C (21x27), D (24x30), E (30x40), P (diapositive per proiezioni), oltre alla serie 'Leica' (pellicola mm 24x36).

Per quanto riguarda l'arco cronologico dei Fondi storici, esso si estende dal 1860 circa alla seconda metà degli anni Sessanta del Novecento. La parte più consistente dell'Archivio è quella relativa ai materiali originali compresi tra la fine dell'Ottocento e gli anni Trenta; va infine evidenziata l'eccezionale rappresentatività e qualità dei fotografi presenti in Archivio con materiali originali. Tra i nomi a oggi individuati ricordiamo almeno: Pozzi, Giulio Rossi, Ditta Giacomo Brogi, Icilio

Calzolari, Montabone, Anderson, Alinari, Bassani, Luca Comerio, Achille Ferrario, Enrico Nosedà, Emilio Sommariva, Dino Zani, Lamperti e Garbagnati, Studio Aragozzini, Ugo Zuecca, Studio Antonio Paoletti.

L'Archivio conserva i seguenti principali nuclei fotografici originali qui elencati in ordine di carico 'ufficiale' all'Archivio:

- fondo Museo Archeologico (carico 1910. 1853 lastre con riproduzioni di reperti del museo e vedute di Milano d'interesse archeologico);
- "Raccolta Iconografica". Oltre 15.000 stampe fotografiche originali. Nel novembre 1926 Carlo Vicenzi quantifica in oltre 3000 le lastre "riproducenti oggetti dei Musei" (C. Vicenzi, 1926). Nel 1941 Nicodemi dona 900 stampe della sua personale raccolta destinandole esplicitamente alla "Raccolta Iconografica";
- "Raccolta Beltrami". Oltre 3400 fogli relativi all'attività di studioso, collezionista e architetto di Luca Beltrami. Ordinata dopo il 1933, anno della morte di Beltrami;
- dono Beretta (inventario 1934. "Raccolta Museo Beretta": 585 lastre con soggetti "Vecchia Milano" e riproduzioni di dipinti dell'Ottocento e dei primi del Novecento appartenenti alla collezione del donatore);
- fondo Aragozzini (carico 1934 - protocollo 1935. 2050 fotografie tra negativi e stampe originali di soggetti diversi tra cui le visite dei reali e del duce a Milano, vedute della città, dei servizi comunali, interni di edifici civici, eseguiti dallo studio Aragozzini);
- fondo "Leica" (inventario 1935. 2904 cartoni contenenti negativi su pellicola moderni di soggetti diversi);
- dono Alessandro Bossi (protocollo 1933 - carico 1934 e 1935. 56 lastre con vedute della "vecchia" Milano e del Castello eseguite dallo zio Alessandro Perelli nel 1890 circa e apparecchiatura fotografica, attualmente dispersa; 60 lastre con vedute di Milano senza l'indicazione dell'autore);
- fondo Ugo Zuecca (protocollo 1933 e 1935; *Atti...*, 1940. Architetture storiche e urbanistica milanese e lombarda);
- dono Osvaldo Lissoni (protocollo 1934 e 1939 - carico 1943 e 1944. 9670 lastre di documentazione urbana milanese e limitrofa, e stampe fotografiche da negativi non di proprietà comunale relative a "cose scomparse, demolite, distrutte ecc."; riproduzioni di dipinti e oggetti d'arte);
- dono Agazzi (data di ingresso 1935 circa. Lavoro di fabbrica, archeologia industriale milanese);
- dono Frizzi (carico 1935. 133 lastre relative alla prima guerra mondiale);

- fondo Cardì (carico 1935. 60 lastre con vedute di Milano e dei paesi limitrofi; servizio sulle scuole pubbliche di Milano e dei paesi limitrofi);
- fondo Luigi Brianzi (protocollo 1936. 146 lastre con vedute di Milano, ritratti d'artisti e di varie personalità milanesi, eseguiti prima del 1895);
- dono Italo Pacchioni (protocollo 1936 - carico 1939. 205 lastre con personalità, artisti e "macchiette" milanesi eseguite da Giuseppe Beltrami);
- dono Antonio Piatti (protocollo 1936. 2000 lastre di dipinti dell'Ottocento e dei primi del Novecento);
- dono Oreste Silvestri (protocollo 1936 - carico 1947. 1750 lastre sulla "Vecchia Milano" e sulle campagne belliche africane);
- fondo Armando Bacchelli (protocollo 1937 e 1940. 1300 lastre con riproduzioni di dipinti d'arte lombarda della seconda metà dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento);
- dono Lodovico Cavaleri (protocollo 1937 e 1938. 1000 lastre con riproduzioni di dipinti eseguiti dal donatore);
- dono Luigi Alfieri (protocollo 1937 - carico 1938. 1040 lastre con vedute di Milano, della Lombardia e di altre regioni alla fine dell'Ottocento, riproduzioni di dipinti e opere d'arte lombardi e italiani della seconda metà dell'Ottocento, oltre a "serie" complete come quelle dell'Esposizione del 1906 e dei dipinti di Aristide Sartorio. Luigi Alfieri era stato comproprietario della casa editrice Alfieri & Lacroix);
- dono Monneret de Villard (protocollo 1937. 25 scatole di fotografie. Attualmente disperse; restano le buste originali vuote o contenenti fotografie non pertinenti);
- fondo Giovanni Pettine (protocollo 1937. Acquisto di una collezione di negativi eseguiti durante le spedizioni in Arabia negli anni 1896-1897);
- dono Franco Busi (protocollo 1938; carico 1943. 134 fotografie artistiche appartenenti al Fondo Vigoni, attualmente disperse, e 525 fotografie per la "Raccolta Iconografica"; 330 lastre con vedute di Milano e interni di fabbrica);
- dono Luigi Brignoli (protocollo 1939. Oltre 40 lastre riproducenti i suoi dipinti);
- fondo Dino Zani (protocollo 1937 - carico 1939. Nel 1937, "serie" sulle sculture della basilica di San Giovanni in Monza e sulla fontana eretta davanti al Castello Sforzesco per la visita di Mussolini. Inserite nella "Raccolta Iconografica"; nel 1939, 1093 lastre con vedute di Milano e comuni limitrofi; riproduzioni di dipinti moderni);
- fondo "Serie P" (carico 1939. 2521 diapositive per proiezioni riproducenti opere d'arte e architetture milanesi e lombarde; località varie tedesche);



FOTO 3 - Milano, Castello Sforzesco. Antisala al consiglio ducale.
Gelatina bromuro, 1903 circa. Foto Montabone di C. Fumagalli.
Civico Archivio Fotografico.

- "Miscellanea Baroni" (protocollo 1938 - ingresso 1940 circa. Quarantotto faldoni contenenti migliaia di documenti, appunti e carte raccolti e ordinati da Costantino Baroni che testimoniano il suo lavoro di studioso e di funzionario dei Civici Musei, corredate da oltre 2000 stampe fotografiche originali riproducenti opere d'arte e architetture);
- dono Giorgio Nicodemi (protocollo 1935 e 1941. "Varie migliaia di fotografie riproducenti opere d'arte" donate nel 1935; circa 900 fotografie per la "Raccolta Iconografica" nel 1941);
- archivio Enrico Somaré (1959. Circa 10.000 stampe fotografiche originali sulla pittura italiana dell'Ottocento);
- archivio Marco Valsecchi (1970. 2000 stampe fotografiche sulla pittura contemporanea).

La Raccolta Beltrami

Nel mese di maggio (1999) si è concluso l'inventario della Raccolta Beltrami i cui fogli, prima dispersi in centinaia di faldoni disomogenei, sono stati recuperati e compattati. All'origine la Raccolta Beltrami raccoglieva circa 3.400 pezzi, di cui sono stati ritrovati e riordinati circa 3000. La Raccolta consiste principalmente in stampe fotografiche originali databili tra il 1860 circa e il 1920 circa; ma anche lucidi, bozzetti a china, illustrazioni varie, eccetera, immagini raccolte da Beltrami a scopo di studio e di documentazione, tra le quali spicca il folto nucleo che documenta il Castello prima e dopo i lavori di ristrutturazione, e altri edifici monumentali cittadini cui lavorò l'architetto.

Dal riordino e dall'inventario, destinato sia alla consultazione interna, sia esterna, risulta ora evidente la compattezza del Fondo e l'organizzazione originaria della Raccolta la cui numerazione progressiva non è casuale ma segue il lavoro concretamente svolto da Luca Beltrami nel corso della sua lunga attività di storico, conservatore dei beni culturali e di architetto. L'intera Raccolta è caratterizzata da un ben preciso rigore filologico: Beltrami prima di affrontare qualsiasi progetto di restauro conservativo studiava le fonti iconografiche disponibili e commissionava campagne fotografiche specifiche che ora testimoniano il progresso del suo lavoro. Una volta allestiti i cantieri, il mezzo fotografico diveniva strumento fondamentale di documentazione del reale. Ecco dunque che ricollocando le stampe nella corretta sequenza progressiva, si è riacquistata una coerenza che era andata persa nel corso dei decenni, si è data nuovamente forma agli originari nuclei iconografici e tematici; il fondo ha inoltre riacquisito la propria dignità archivistica, inscindibile dal "corpus" degli altri Fondi storici dell'Archivio fotografico con i quali "dialoga" con stretti rimandi tematici e d'autore. Grazie alla ora ricostruita sequenza numerica è finalmente possibile leggere la coerenza interna nella numerazione originaria (blocchi di immagini di soggetto simile, campagne fotografiche compatte,



FOTO 4 - Largo Augusto verso la via Durini.
Gelatina bromuro, 1935 circa. Foto Agazzi, Milano.
Civico Archivio Fotografico.

riproduzioni di opere di uno stesso autore, ecc.); i nuclei tematici individuati nella Raccolta corrispondono infatti in gran parte all'attività di Luca Beltrami e sono stati ordinati in una fase immediatamente successiva alla donazione ai Civici Musei. Probabilmente tra il 1933 (anno della morte di Beltrami) e il 1939, anno in cui la Raccolta venne resa consultabile.

La schedatura scientifica delle singole immagini, che seguirà all'inventariazione, permetterà un accesso razionale e completo alle immagini tutelandone nel contempo la corretta conservazione.

I materiali della "Raccolta Beltrami" sono ora raccolti in buste singole e scatole su misura, ordinate in base all'originario ordine numerico riferito alla timbratura originale apposta sul retro.

Documenti e bibliografia di riferimento

Comune di Milano. Museo Archeologico. Catalogo, registro di carico manoscritto, s.d. (ma datato a stampa sui fogli 1910) Milano, Civico Archivio Fotografico

Elenco delle negative di fotografie del Castello e dei Musei eseguite dal fotografo Antonio Paoletti (via Pantano 3) e da lui custodite per conto dei Musei, registro di carico manoscritto, s.d. (ma dal 1920 al 1933) Milano, Civico Archivio Fotografico

C. Vicenzi, *Comune di Milano. Castello Sforzesco. Musei d'Arte*, prot. n. 5178, 23 novembre 1926. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

F. Busi, *Relazione annuale per il laboratorio fotografico*, dattiloscritto, 16 dicembre 1927. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Negativa n°: A 5222-584, registro di carico manoscritto, s.d. (ma dal 1934 al 1935) Milano, Civico Archivio Fotografico

Registro di carico privo di intestazioni, manoscritto, s.d. (ma del 1934). Milano, Civico Archivio Fotografico

Comune di Milano. Archivio Fotografico del Comune di Milano. Catalogo lastre "A". 9585 al 21711, registro di carico manoscritto, s.d. (ma dal 1935 al 1943) Milano, Civico Archivio Fotografico

4710 al 9412. Raccolta Lissoni Osvaldo dal B 9180 - B 9412, registro di carico manoscritto, s.d. (ma 1934). Milano, Civico Archivio Fotografico

Archivio Fotografico. Civiche Raccolte d'arte. Castello Sforzesco. 24x30. Serie D, registro di carico manoscritto, s.d. (ma 1934 - 1935). Milano, Civico Archivio Fotografico

Formato C. 21x27, registro di carico manoscritto, s.d. (ma dal 1939). Milano, Civico Archivio Fotografico



Foto 5 - Cortile di via San Gottardo.
Cosimo Di Marzo, Milano 1985.
Civico Archivio Fotografico.

Serie P. Diapositive per proiezioni, registro di carico manoscritto, s.d. (ma 1937 al 1944). Milano, Civico Archivio Fotografico

Riproduzioni fotografiche. B. Raccolta Lissoni dal B 9413 - B 10108. Formato 18x24. B 9413 - B 12103, registro di carico manoscritto, s.d. (ma 1939). Milano, Civico Archivio Fotografico

Comune di Milano. Archivio Fotografico. Catalogo lastre "A". Racc. Lissoni dalla 21712 a 30194, registro di carico manoscritto, s.d. (ma dal 1943 al 1947) Milano, Civico Archivio Fotografico

Protocollo 1932, manoscritto, 1932. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1933, manoscritto, 1933. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1934, manoscritto, 1934. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1935, manoscritto, 1935. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1936, manoscritto, 1936. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1937, manoscritto, 1937. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1939, manoscritto, 1939. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Una preziosa raccolta nella definitiva sistemazione, in "Corriere della Sera", 26 agosto, Milano 1939, p. 6

M. Dalai Emiliani, *Musei e strutture per la ricerca sui beni storico-artistici a Milano*, in "BC. Notiziario del Centro per i Beni culturali e ambientali della Lombardia", n. 7/8, settembre-dicembre, Milano 1980, pp. 62-67

L'autrice ringrazia la direzione delle Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche per avere permesso e facilitato l'accesso alle carte d'archivio, e il signor Costantino Ferrone con il personale del Civico Archivio Fotografico per il prezioso ausilio alla ricerca.

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

Serie P. Diapositive per proiezioni, registro di carico manoscritto, s.d. (ma 1937 al 1944). Milano, Civico Archivio Fotografico

Riproduzioni fotografiche. B. Raccolta Lissoni dal B 9413 - B 10108. Formato 18x24. B 9413 - B 12103, registro di carico manoscritto, s.d. (ma 1939). Milano, Civico Archivio Fotografico

Comune di Milano. Archivio Fotografico. Catalogo lastre "A". Racc. Lissoni dalla 21712 a 30194, registro di carico manoscritto, s.d. (ma dal 1943 al 1947) Milano, Civico Archivio Fotografico

Protocollo 1932, manoscritto, 1932. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1933, manoscritto, 1933. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1934, manoscritto, 1934. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1935, manoscritto, 1935. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1936, manoscritto, 1936. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1937, manoscritto, 1937. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Protocollo 1939, manoscritto, 1939. Milano, Archivio Civico Amministrativo. In deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche

Una preziosa raccolta nella definitiva sistemazione, in "Corriere della Sera", 26 agosto, Milano 1939, p. 6

M. Dalai Emiliani, *Musei e strutture per la ricerca sui beni storico-artistici a Milano*, in "BC. Notiziario del Centro per i Beni culturali e ambientali della Lombardia", n. 7/8, settembre-dicembre, Milano 1980, pp. 62-67

L'autrice ringrazia la direzione delle Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche per avere permesso e facilitato l'accesso alle carte d'archivio, e il signor Costantino Ferrone con il personale del Civico Archivio Fotografico per il prezioso ausilio alla ricerca.

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

MILANO 1771. L'USO DI VIENNA E LA MODA DI FRANCIA: DECORAZIONI E ARREDAMENTI ALLA CORTE FERDINANDEA

Giuseppe Beretti

Nel 1771, con le nozze di Ferdinando d'Asburgo, terzogenito di Maria Teresa, e Maria Beatrice d'Este, Milano torna a essere sede di una corte. Già capitale della rinascita politica ed economica del ducato, lo stabilirsi della corte arciducale rappresentò il vero e proprio motore della rinascita delle attività artigianali e manifatturiere legate alla produzione di beni di lusso, necessarie a garantire, con il proprio operato del tutto esente da dazi, spese e rischi di trasporto, il prestigio della corte. Se il problema principale che la cancelleria viennese dovette affrontare in relazione all'instaurarsi della corte a Milano riguardò l'assenza di un degno palazzo, una questione per nulla secondaria fu quella di garantire un adeguato prestigio dinastico anche attraverso le decorazioni e l'arredamento di tutti i luoghi in cui il potere avrebbe messo in scena i riti necessari alla sua perpetrazione. Addirittura questo problema si pose alcuni anni prima del completamento del restauro architettonico del vecchio palazzo Ducale⁽¹⁾. A partire dalla primavera del 1771 uno dei temi ai quali si applicò l'imperatrice in persona e il suo *entourage* di governo più stretto, tanto a Vienna quanto a Milano, fu quello di conferire alle stanze di palazzo Clerici, scelto come sede interinale della corte in attesa del completamento dei restauri del vecchio palazzo Ducale, una degna veste. Visto il livello dell'interessamento, non poteva non rimanere traccia di questo particolarissimo affare di stato nelle carte delle cancellerie. Alcune tracce delle "Sovrane determinazioni" in materia di decorazione e arredamento del provvisorio palazzo di corte, trascritte dalle efficienti cancellerie imperiali e ancora oggi conservate presso l'Archivio di Stato di Milano⁽²⁾, rappresentano una testimonianza del tutto disincantata del valore politico che le arti decorative rivestirono per la cultura di governo *Ancient-Régime*. Nondimeno esse testimoniano, indirettamente, sia del formarsi a Milano di un nuovo gusto, di una "Nuova Maniera" che passerà alla storia con il nome di Neoclassicismo, sia del modo in cui Vienna patrocinò una nuova leva di capaci artigiani che potessero con il loro lavoro glorificare la casa regnante.

*

Responsabili dei lavori che si resero necessari per adattare palazzo Clerici a sede provvisoria della corte furono Giuseppe Piermarini e, ovviamente, l'onnipotente Nicola Pacassi, vero plenipotenziario di Maria Teresa per le questioni architettoniche, inviato a Milano per soprintendere ai lavori di restauro del vecchio palazzo ducale. Responsabile organizzativo di questi lavori fu il Conte Gaetano Arconati, personaggio che per le questioni amministrative veniva considerato a Vienna "di particolare confidenza" e, pertanto, già incaricato l'anno prima a soprintendere alla parte economico-organizzativa dei lavori di ristrutturazione del "Regio Palazzo" ⁽³⁾. La capienza di palazzo Clerici, certamente il miglior palazzo disponibile in affitto nel 1771 a Milano per ospitare l'arciduca e la giovane consorte, si dimostrò però da subito insufficiente a ospitare anche il vasto seguito della corte. Fu pertanto necessario accorpare alcune case più prossime a palazzo Clerici, le quali vennero praticamente requisite dalla cancelleria viennese che stabilì, con una determinazione che ai proprietari dovette apparire sopruso, canoni, condizioni d'acquisto e liquidazioni che i devoti sudditi, facendo buon viso a cattivo gioco, ossequiosamente subirono ⁽⁴⁾. Il controllo di Vienna su queste operazioni fu assoluto: tutto ciò che a Milano avvenne in quei mesi per approntare il provvisorio Palazzo di corte, fu diretta espressione dei voleri di Maria Teresa e del principe di Kaunitz. Carlo di Firmian, ministro plenipotenziario per la Lombardia, tra il maggio e l'agosto del 1771 soggiornò più volte a Vienna e a Schönbrunn per decidere assieme a Maria Teresa e al Kaunitz, ed "abbassare" in modo efficace gli ordini nella sua Milano. Il controllo di Vienna non si limitò alle pratiche concernenti gli affitti, i pagamenti, la definizione dei principali adattamenti ma entrò anche nei dettagli dell'arredamento - tanto degli spazi della corte quanto di quelli di servizio - i quali dovevano rigorosamente rispondere agli "usi di Vienna". Le scelte relative alla "distribuzione" degli spazi "della Casa Clerici per il futuro alloggio di S.A.R." furono opera del "Barone Pacassi" che troviamo a Milano tra l'aprile e il maggio del 1771 intento a provvedere alle "necessarie disposizioni che si facciano ove occorre". Da Milano nessuna decisione venne presa in autonomia; ogni esigenza, fosse la scelta del colore del tessuto per le tende della camera da letto delle LL.AA.RR. o l'acquisto delle "lettiere" per la guardia d'onore dell'arciduca, doveva essere sottoposta al conte Carlo di Firmian il quale, a sua volta, chiedeva risposte al principe di Kaunitz quando non addirittura all'imperatrice. Una lunga lettera del Firmian, da Vienna indirizzata a Milano al "Sig. conte Crivelli, Consigliere delle LL.MM.II. in data 23 maggio 1771, così esordisce:

Ho ricevuto colla stimat.[issi]ma sua del 4 corrente la nota de' mobili, ed altre cose, che occorrono nella Casa Clerici per servizio della Corte di S.A.R., ed essendo appunto stato ieri in una lunga conferenza, nella quale si è parlato anche su di questo proposito per farne rapporto a S.M., spero di averne quanto prima le Sovrane risoluzioni ⁽⁵⁾.



FIG. 1 - Artefice ignoto attivo a Milano, 1770 circa.
Coppia di seggiole intagliate e laccate a tinte policrome.
Milano, già mercato antiquario.

È dunque Maria Teresa in persona che, nel corso di apposite riunioni, decide in merito all'arredamento delle stanze della corte milanese. Infatti le "Sovrane risoluzioni" di cui il Firmian e Milano erano in attesa non dovettero tardare e furono inviate a Milano, dove ancora oggi si conservano presso l'Archivio di Stato allegate alla citata lettera del Firmian. Su fogli protocollari a sinistra sono elencate le questioni "proposte" da Milano, a destra le articolate "risposte della corte". Vale la pena, ci pare, di riportare per esteso alcune voci di questo documento:

Proposte

N° 6 Baldacchini

N° 8 Cuscini di velluto

N° 4 Sedie da braccio

N° 6 Sedie più grandi

N° 50 Tavolini da gioco

N° 200 Scagni per lo meno

Una Tapezzeria per la camera da tavola

Risposte della corte

Son quattro soli i baldacchini che occorrono secondo l'uso di Vienna, due dalla parte dell'Arciduca, e due da quella dell'Arciduchessa, i quali saranno fatti qui (a Vienna N.d.A) e in Milano la sola ossatura di legno. Perciò si farà in modo che i baldacchini siano in Milano per la metà di settembre perché allora vi si possa fare l'ossatura ed il ponte alto due gradini

Verranno spediti da Vienna

Le coperte di velluto si manderanno da Vienna, e frattanto le quattro sedie di legno si faranno fare in Milano. Nella lettera di S.E. de' 10 giugno 1771 accompagnatoria di queste risposte si soggiunge che verrà per tempo spedito da Vienna un inserviente della corte, il quale se non porterà seco i modelli, saprà almeno, come ben pratico, indicare in qual modo debbano essere fatte.

Due o anche quattro sedie d'appoggio coperte di velluto e guarnite di gallone d'oro si faranno fare in Milano. E nella suddetta lettera di S.E. si soggiunge che dovranno essere otto in vece delle sei proposte, o delle quattro che prima si erano fissate, e che si facciano fare come si stimerà meglio.

Si faranno fare in Milano.

Tanto le sedie per l'appartamento quanto quelle per la tavola S.M. vuole che siano intrecciate di legno come si costuma in questa corte. Se potranno esser fatte in Milano, non vi sarà bisogno né di coperte né di cuscini. Nella lett.[er]a come sopra di S.E. evvi la seguente avvertenza: Relativamente ai 200 scagni da provvedersi si potrà benissimo darne per questi la commissione, ma non già per i cuscini, che non sono in uso in questa corte a Schonbrunn, ma su tal punto mi riservo a spiegarmi più precisamente un'altra volta.

Di questa camera per la tavola si mandi la misura di ogni lato, quanto sia largo ed alto da un fregio all'altro, perché S.M. vi ha destinati dei quadri.

L'elenco continua per alcune pagine fino a riguardare "tutta la batteria da cucina", i tappeti grandi "per le tavole", come anche "tutti li vetri, bicchieri" che ovviamente saranno inviati da Vienna provenienti dalle fabbriche di Boemia. Ciò che maggiormente preoccupava la sovrana, si evince anche da questa corrispondenza del Firmian, è la perfetta esportazione a Milano "dell'uso di questa corte", ossia del cerimoniale della corte viennese. La corte di Milano, nel pensiero dell'imperatrice, avrebbe dovuto apparire una piccola Schönbrunn, identico cerimoniale e pertanto identici tutti gli apparati, tutti i mobili e le suppellettili ad esso necessari. Tutto ciò che non veniva inviato da Vienna poteva essere realizzato in città, ma su precisi disegni inviati dalla capitale. Il soprintendente conte Arconati fu "sollecitato" a controllare che gli artigiani a cui sarebbero stati commissionati i lavori necessari lavorassero in modo adeguato e che, soprattutto, non approfittassero della situazione con richieste economiche eccessive. Vienna voleva che anche le manifatture del ducato traessero benefici dall'insediamento della corte in modo da sviluppare un gusto e capacità tecniche che le rendessero finalmente competitive sul mercato:

"Li veluti, e damaschi per letti e baldachini si potrebbero commettere alla fabbrica di Milano, dove pure travagliano di buona ed ottima qualità, non tanto per lo risparmio della spesa, quanto per far risentire alle Fabbriche Nazionali questo vantaggio"⁽⁷⁾.

Per le sedie da rivestire in velluto che si realizzeranno a Milano "verrà spedito da Vienna un inserviente della corte, il quale se non porterà seco i modelli, saprà almeno, come ben pratico, indicare in qual modo debbano essere fatte". Il modello per le duecento sedie necessarie alla tavola della corte milanese di cui si parla nella missiva del 23 aprile 1771 - Firmian ritornò sull'argomento anche in una seconda lettera datata 10 giugno 1771⁽⁸⁾ - sarebbe arrivato a Milano nell'estate di quello stesso anno. Vienna non vuole per Milano sedie imbottite (non vi sarà bisogno né di coperte né di cuscini) ma con sedile e schienale incannucciati (intrecciati di legno). Così scriveva ancora il Firmian da Vienna il 20 giugno sempre a proposito dell'esecuzione di queste duecento sedie:

Non serve questa mia che a prevenir V.E. Illustrissima, che da un ufficiale della Casa di Guerra che si porta costà Le verrà consegnato il modello, che manda il Tesoriere Segreto di S.M. per la uniforme costruzione delle duecento sedie da farsi per uso della nuova Corte; secondo il qual modello se ne darà costà la commissione.

Vienna, li 20 giugno 1771.

Oggi ci è impossibile identificare anche una sola sedia di quella guarnitura tra quelle riconducibili all'artigianato milanese di quegli anni ancora conservate in collezioni pubbliche o private. Ma una cosa è certa: le sedie più alla moda che ancora oggi si conservano eseguite a Milano attorno ai primissimi anni settanta - pensiamo alle famose seggiole di sapore sinizzante più volte pubblicate dalla critica (FIG. 1) - presentano sedute e schienali incannucciati con quella nuova finitura che, da allora, a Milano prese il nome di "paglia di Vienna".

Vale la pena di essere sottolineato, anche solo per inciso, il fatto che il modello "per la uniforme costruzione" delle sedie in uso alla corte viennese fosse custodito nientemeno che del "tesoriere segreto di S.M." e di come esso giunse a Milano non attraverso i normali canali di posta ma per mezzo di un "ufficiale della Casa di Guerra".

Da Vienna ci si preoccupa anche dell'ammobiliamento delle stanze del seguito arciducale come l'appartamento assegnato al "Maggiordomo Maggiore" Conte di Kavenhüller, precettore del giovanissimo arciduca. Così scrive il Firmian il 22 agosto 1771 sempre da Vienna:

"Per ordine di S.M. devo inoltre incaricarle di far ammobiliare l'appartamento assegnato al Maggiordomo Maggiore Sig.re Conte di Kavenhüller, cioè la stanza ove riceverà la Dama Maggiordama Maggiore con damasco rosso, un'altra di broccatello, ed egualmente di broccatello, o di altra stoffa di simile qualità la stanza del Cav.[alie]re, e le altre, che rimarranno con tele stampate"⁽⁹⁾.

Una lettera del Firmian, datata 24 giugno 1771, ci informa anche dell'uso invalso alla corte viennese, che si introdurrà a Milano con l'arrivo dell'Arciduca, a proposito degli "appartamenti" e, di conseguenza, di una nuova tipologia di mobile necessaria:

In aggiunta alla mia dell'ordinario scorso mi occorre di prevenire V.E. Illustrissima, che delle 200 Sedie da farsi per uso della nuova Corte, secondo il modello, che sarà consegnato, la terza parte delle medesime dovrà essere senza schienale cioè de' semplici Tabouret senza nessun appoggio. Riflettendo io però, che i detti Tabouret dovranno servire per tutti gli inviti di appartamenti, mentre in tali occasioni non si darà a nessuno sedia collo schienale, rimetto al giudizio di Lei e del Questore Conte Arconati di farne fare quel maggior numero, che crederanno poter abbisognare.

Vienna li 24 luglio 1771⁽¹⁰⁾

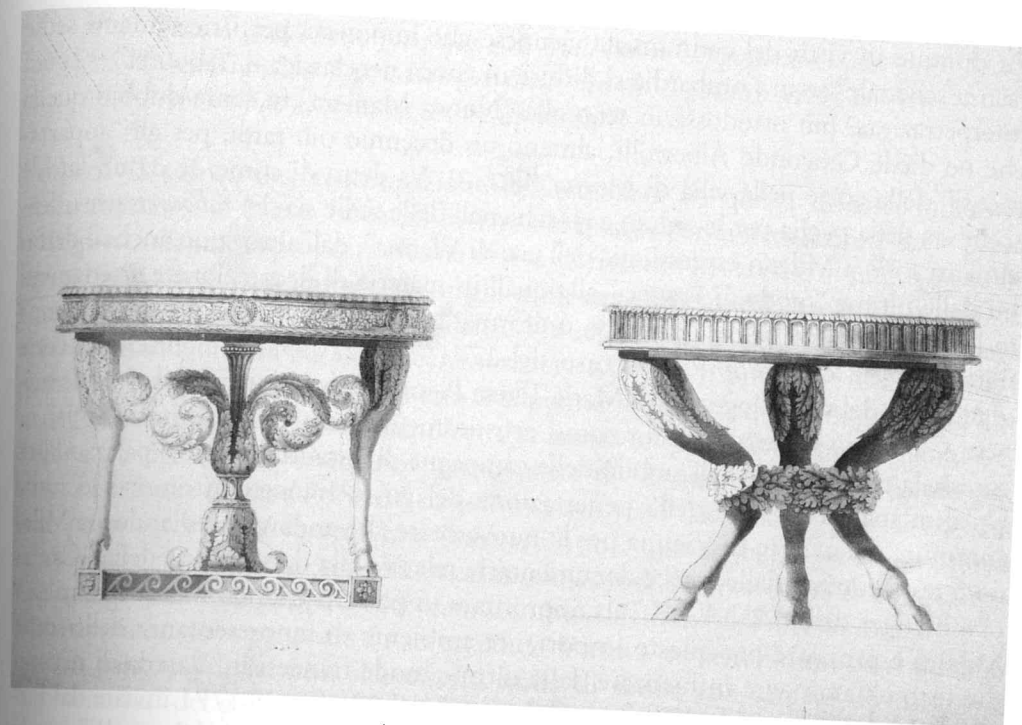


FIG. 2 - Giocondo Albertolli, 1784 circa.
Due sgabelli a foggia di tripode.
Graffite, penna in nero e acquerellature su carta bianca. mm 265 x 385.
Milano, Collezione privata.

Fu dunque in virtù del cerimoniale viennese che imponeva per i ricevimenti sedie "senza schenale" se in Lombardia si diffuse in epoca neoclassica il "tabouret"⁽¹¹⁾ la cui interpretazione più ortodossa in seno alla "Nuova Maniera" fu senza dubbio quella che ne diede Giocondo Albertolli, almeno un decennio più tardi, per gli "appartamenti" della corte nella villa di Monza (FIG. 2). Va detto di come, se da un lato le scelte sia della paglia per le sedute e gli schienali delle sedie sia dei *tabourets* per i ricevimenti sono a Milano espressioni "dell'uso di Vienna", dall'altro sono anche i dettami delle ultime "mode di Francia" alle quali in materia di decorazione e arredamento la corte viennese si era da tempo uniformata. Erano modelli decorativi a stampa francesi quelli che, proprio nel corso del 1771, Vienna inviò a Firenze, alla corte granducale del secondogenito di Maria Teresa Pietro Leopoldo, perché il giovane ticinese Giocondo Albertolli⁽¹²⁾, formatosi artisticamente nella francesissima Parma, ne curasse la realizzazione nell'ambito della campagna di restauri in corso a palazzo Pitti. Un'altra manifestazione della penetrazione del gusto francese attraverso le scelte compiute dalla corte di Vienna per la nuova corte che andava insediandosi a Milano è testimoniata dalle tracce documentarie relative alla decorazione della "Camera a manger delle LL.AA.RR." da approntare in palazzo Clerici. Ma questa volta è Milano a proporre per questo importante ambiente di rappresentanza delle scelte di gusto chiaramente influenzate dalle ultime mode francesi in materia di decorazione. Nella note con le "Sovrane risoluzioni" del 23 maggio 1771 inviate dal Firmian a Milano si è visto come Maria Teresa avesse "destinati dei quadri" per la decorazione delle pareti di questa camera richiedendo, a tal proposito, le misure delle pareti. In un "promemoria" della cancelleria milanese datato 25 giugno 1771, inviato al Firmian a Vienna, l'ignoto estensore milanese – forse il soprintendente conte Arconati – avanza alcune proposte per una decorazione "anche di moda" di questa camera da poco entrata a far parte del cerimoniale di corte:

In esecuzione di quanto viene prescritto nel pregiatissimo foglio di S.E. del giorno 10 giugno 1771 si rimette la pianta della Camera a manger delle LL.AA.RR. con le rispettive altezze, e longhezze di tutti i lati per distribuzione de' quadri, secondo le Sovrane determinazioni. Soltanto si fa presente che per renderla in perfetta simmetria si potrebbe dal lato marcato N° 3 [i numeri sono riferiti ad un disegno in pianta del locale, oggi perduto, al quale il promemoria era in origine allegato N.d.A.] farvi un serramento finto, che corrispondesse all'altro N° 4 e che nel fianco N° 1 rimanendovi le campate molto ristrette tra una finestra e l'altra si potrebbero ornare di boiserie di legname, con piccioli intagli amovibili, e da trasportarsi, se non vi fossero quadri piccioli proporzionati all'ornato delle accennate ristrette campate. Resterà solo a determinarsi, se alle finestre vi debbano essere poste le rispettive tende, e se queste saranno spedite da Vien-

na, o se debbano farsi qui e di qual colore supponendosi che sembrerebbe più adatto il farle far di Damasco cedrone, colore più allegro, ed anche di moda⁽¹³⁾.

Sebbene la principale preoccupazione dell'estensore sia quella di assecondare la determinazione di Maria Teresa di inviare dei quadri per la decorazione delle pareti di questa stanza, la proposta che ne deriva di rivestire le pareti con una *boiserie* in legno dipinto e ornata da piccoli intagli, dimostra come questa moda di impronta francese fosse ben conosciuta a Milano. Fiduciosi che la proposta sarebbe stata accettata da Vienna sia per la sua economicità sia perché rispondente ai dettami del gusto francese, in un eccesso di libertà ci si permette addirittura di suggerire il colore delle tende che dovrebbero completare la stanza le quali, fatte fare a Milano o a Vienna poco importa, avrebbero potuto essere di "Damasco cedrone, colore più allegro ed anche di moda". Senza eccessiva spesa, visto che palazzo Clerici era una sede provvisoria e pur sempre una "casa d'affitto", questa stanza in origine poco ra a manger delle LL.AA.RR." decorata secondo i dettami dell'ultima moda. Non sappiamo se la proposta fu accettata da Vienna, se venne dunque realizzata; oggi in palazzo Clerici non si conserva nulla di simile alla camera descritta nel "promemoria" del giugno 1771. Ma che questa usanza alla "moda di Francia" di rivestire le pareti di *boiserie* godesse di una certa notorietà negli ambienti più all'avanguardia del gusto nella Milano degli anni Settanta trova conferma, ci pare, dalla presenza, tra le carte del fondo dei disegni dell'officina Maggiolini, di numerose tavole di una serie di incisioni di Francois Boucher rappresentanti "Plan et élévation" di *boiseries* di gusto *Louis XVI*. (FIGG. 3-5). Disegni di dettagli ornamentali delle *boiseries Louis XVI* eseguite da Honoré Guibert per la sala da pranzo del Petit Trianon nel 1767 e per la sala del trono del Re di Polonia Augusto Poniatowski compaiono numerosi anche tra le carte del taccuino dell'architetto e decoratore Agostino Gerli, rientrato a Milano nel 1769 dopo un lungo periodo di lavoro a Parigi al seguito di quel decoratore⁽¹⁴⁾.

*

Già nel corso del 1771, dunque, il gusto decorativo che avrebbe caratterizzato il nuovo palazzo arciducale i cui lavori di ristrutturazione erano a quella data appena avviati⁽¹⁵⁾, era una scelta di campo compiuta. Una scelta compiuta dalla cancelleria viennese, da Maria Teresa in persona, che vedeva in tal modo grantito, nell'incontro tra il "costume di Vienna" e la "moda di Francia", il prestigio dinastico della nuova corte milanese. Per nulla marginale, ma difficilmente valutabile oggi perché scarsamente documentato dalle cronache del tempo, dovette essere anche la rottura simbolica che una tale scelta in direzione del sobrio gusto decorativo *Louis XVI* rappresentò nei riguardi del gusto ornamentale *Rocaille* ancora dominante a quella data nella società milanese. Le fastose decorazioni barocchette volute dal governatore Pal-

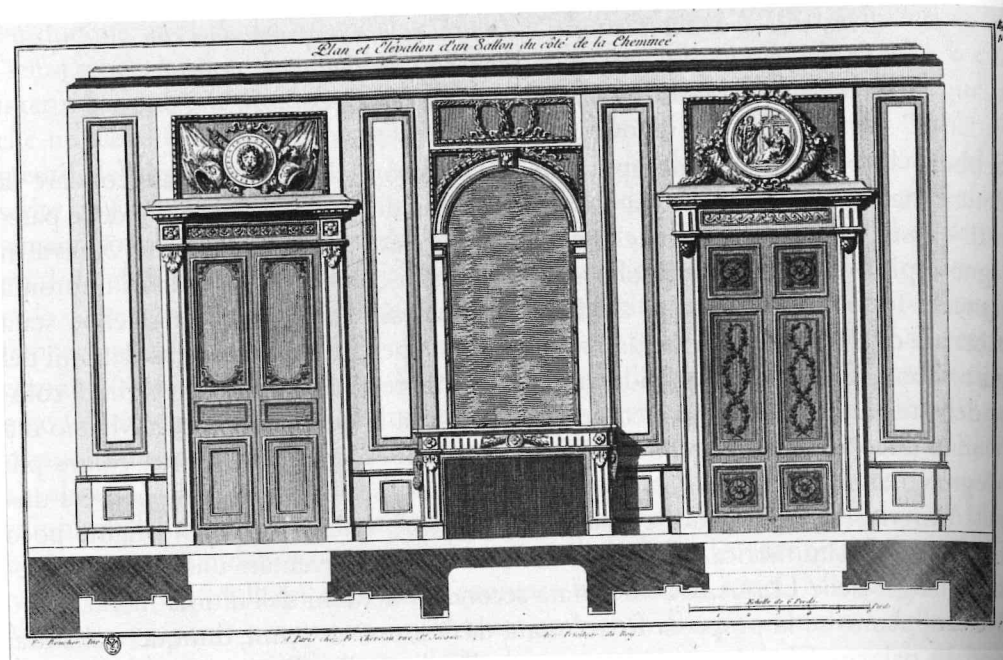


FIG. 3 - Francois Boucher. *Plan et Ellevation d'un Sallon du Côté de la Cheminée*. Raccolta di Carte diverse di Giuseppe Maggiolini, Parabiago, 1784. Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Voll. FF.32.

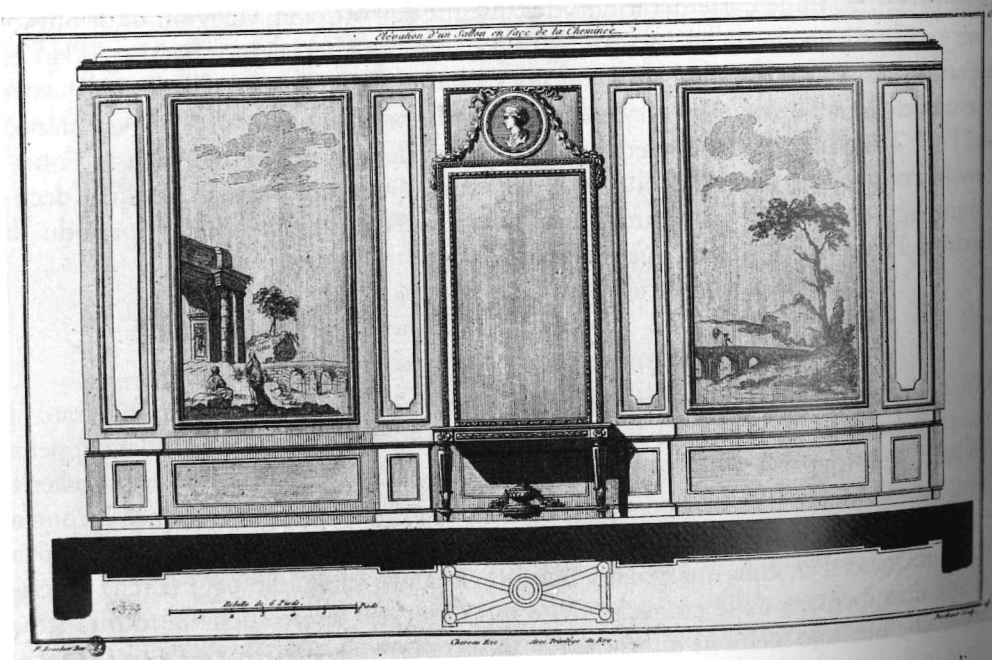


FIG. 4 - Francois Boucher. *Ellevation d'un Sallon en face de la Cheminée*. Raccolta di Carte diverse di Giuseppe Maggiolini, Parabiago, 1784. Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Voll. FF.32.

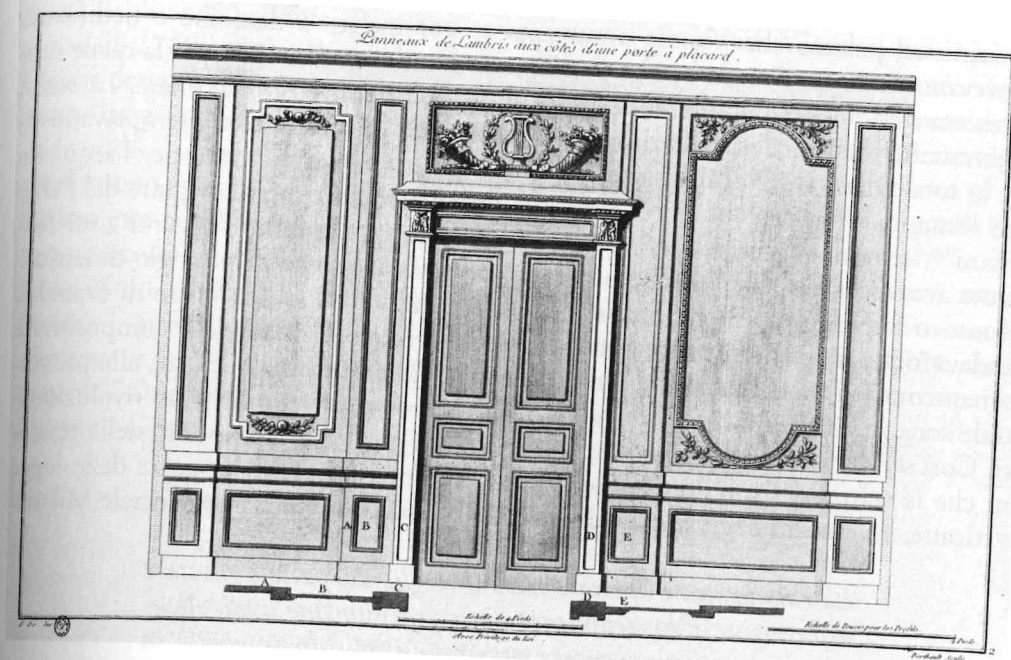


FIG. 5 - Francois Boucher. *Panneaux de Lambris aux côtés d'une porte à placard*. Raccolta di Carte diverse di Giuseppe Maggiolini, Parabiago, 1784. Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Voll. FF.32.

lavicini nel palazzo che Vienna aveva appena cominciato a demolire e riedificare, dovevano essere un ricordo ben vivo nella società milanese del 1771 per la quale rappresentavano ancora l'unico modello acclarato del "buon gusto" d'ornare. La scelta del restauro del palazzo in direzione del nuovo gusto classicista ne contemplava invece la totale demolizione. Il disinteresse che Vienna aveva dimostrato per l'acquisto, nel lontano 1753, degli arredi da parata di gusto barocchetto fatti eseguire dal Pallavicini⁽¹⁶⁾, sembra suggerire che le scelte di gusto compiute nei primissimi anni Settanta avessero alle spalle lucide e per nulla improvvisate scelte di prestigio dinastico. Il nuovo linguaggio della decorazione che, seguendo l'ordito del "gusto di Francia", andava oramai speditamente in direzione di un recupero di modelli compositivi e ornamentali di matrice classica, approdò inevitabilmente a risultati che, alla provinciale società milanese nel suo complesso, dovettero apparire a dir poco rivoluzionari. Così scriveva Pietro Verri al fratello Alessandro nel 1778 a proposito della reazione che le stanze del suo appartamento milanese decorato con "le porte delle logge vaticane, e i disegni degli stucchi di Raffaello" suscitavano nella provinciale Milano:

La casa la sera è aperta e tutto il meglio del paese è già stato a far visita. L'appartamento piace generalmente assai. Alcuni, che non hanno ancora imparato a tollerare le novità in un sistema dove da dodici anni non si sono fatte che novità, vorrebbero disapprovarlo, ma non fanno un partito⁽¹⁷⁾.

Poche dovettero essere nella Milano dei primissimi anni Settanta le personalità del patriziato e della nobiltà attente a ciò che avveniva al di fuori del ducato e oltralpe in fatto di decorazione e arredamento. Il celeberrimo brano di Pietro Verri lo testimonia; ancor più con la sua data tarda rispetto al 1771, anno in cui, come abbiamo visto, queste nuove scelte andarono palesandosi per la prima volta nelle carte delle cancellerie. Poche certamente ma non inesistenti e nemmeno ininfluenti nella realtà sociale milanese queste personalità svolsero un ruolo importante per l'affermazione delle "Nuova Maniera" facendo uscire le scelte di gusto della cancelleria viennese dal ristretto ambiente del provvisorio palazzo di corte. Fecero parte di questo drappello le punte culturalmente più avanzate, o forse solo socialmente più ambiziose, della nobiltà e del patriziato le quali, nel tentativo di spiccare sulla mediocre e conservatrice società milanese, guardavano già da qualche tempo verso Parigi, capitale del gusto, Vienna capitale dell'impero e Londra, capitale di un altro e più sterminato impero di commerci e traffici con tutte le terre emerse del globo. Donato II Silva, conte di Biandrate, fu sicuramente uno di essi; nemmeno il più importante, per censo, storia familiare e cultura ma colui del quale si conservano tutt'oggi tracce di un gusto per la decorazione e l'arredamento decisamente all'avanguardia nella Lombardia dei primissimi anni Settanta. La sua bella villa di Cinisello, nelle pianeggianti campagne a nord di Milano, mostra ancora oggi una lapide in ricordo del soggiorno ivi compiuto, nell'estate del 1771, dell'arciduca Ferdinando, della consorte Maria Betrice d'Este e da un seguito di cortigiani. A quella data i lavori di restauro e decorazione della villa intrapresero attorno alla

metà degli anni Sessanta dovevano essere appena terminati. Vi aveva preso parte, dopo il 1769, anche Agostino Gerli, che abbiamo visto ben informato degli ultimi dettami della "moda di Francia". Nel 1771 la villa doveva essere considerata un luogo tanto raffinato da essere scelto per un soggiorno estivo della coppia arciduciale. Assieme al vasto giardino all'italiana - che il nipote Ercole avrebbe trasformato in uno dei più noti giardini all'inglese di tutta Europa - la villa era famosa per la biblioteca⁽¹⁸⁾, per la vasta quadreria⁽¹⁹⁾ come pure per le particolarissime raccolte naturalistiche⁽²⁰⁾. La giovanissima coppia arciduciale vi trovò anche decorazioni e arredi all'ultimissima moda. D'una certa fama a quel tempo dovette godere l'appartamento cinese - del quale rimane una precisa menzione nella *Descrizione* della villa che il nipote di Donato II, Ercole redasse nel corso dei primi anni dell'Ottocento⁽²¹⁾ - alla cui decorazione pittorica aveva appunto contribuito Agostino Gerli:

"L'appartamento sul lato sinistro del portico ov'è lo spazio, occupato dirimpetto dalla scala grande, internamente comunica coll'abitazione descritta e consiste di due stanze e tre gabinetti. La prima è dipinta a paesaggio cinese, opera del valente pittore Carlo Caccianiga; la volta lacunare contiene varie rappresentanze di riti, e costumanze chinesi, ed egualmente i sopraporti eseguiti dal pittore Gerli. Le lastre de' tavolini sono sostenute da scogli marini, con conchiglie, dai quali sorgono coralli, in parte effettivi. L'altra stanza da letto è di pari carattere ed egualmente i gabinetti. Tutti gli ornati, i mobili, e le suppellettili di questo appartamento rispondono all'idea che noi abbiamo del gusto di quella nazione..."⁽²²⁾

Forse attribuibile proprio ad Agostino Gerli potrebbe essere uno dei mobili che dovette costituire l'arredamento di quel particolarissimo insieme all'ultima moda. Si tratta del celeberrimo divano sinizzante intagliato e laccato a tinte policrome, più volte pubblicato dalla critica (FIG. 6), e documentato in villa Silva ancora nei primi anni del '900⁽²³⁾. La struttura del mobile appare la traduzione fedele di un modello di "Lit à l'italienne" proposto in un'incisione del Boucher (FIG. 7). L'incisione mostra un mobile *Louis XVI* non decorato da cineserie. È invece un'incisione della stessa serie, questa volta rappresentante un "Lit à la Chinoise" e firmata "De la Fosse" (FIG. 8), a presentare i dettagli ornamentali sinizzanti che ispirarono l'ignoto artigiano milanese che realizzò questo curioso mobile. Entrambe queste stampe, una copia delle quali è oggi conservata presso il Fondo Ornato della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, dovettero circolare, assieme ad altre degli stessi autori e dello stesso gusto, nella Milano della fine degli anni Sessanta e dei primi Settanta. Frutto dello stesso gusto sinizzante oramai *Louis XVI* che improntò il divano già in Villa Silva a Cinisello, sono anche gli altri famosi arredi milanesi più volte pubblicati dalla critica, anch'essi ispirati alla moda per le cinserie e intagliati e laccati a tinte policrome, (FIGG. 1 e 9) per i quali forse

una ricerca metodica nelle fonti decorative a stampa francesi di gusto *Louis XV* e *Louis XVI* potrebbe rivelarne le dirette fonti di ispirazione. Sempre modelli a stampa francesi servirono da modello a Giuseppe Maggiolini per le tarsie di due medaglioni con personaggi sinizzanti sui fianchi della famosa *commode* ancora *rocaille* oggi presso le Civiche Raccolte Milanesi (Inv. n. 346), eseguita a Parabiago dal giovane ebanista entro il 1773⁽²⁴⁾. I fogli impiegati dall'ebanista sono ancora oggi conservati, assieme alle stampe di *Boiseries* del Boucher, nel volume "Raccolta di carte diverse di Giuseppe Maggiolini". Si tratta di quattro incisioni di una "Suite de Figures chinoise d'après Wateau" (FIGG. 10-13) ispirate al celeberrimo ciclo decorativo eseguito dal Pittore nel castello della Mouette. Un'altra opera maggioliniana di questi anni, un piccolo tavolo meccanico finemente intarsiato e ornato da ricercate applicazioni in bronzo dorato (FIGG. 14-15), testimonia dell'attenzione nella Milano dei primissimi anni settanta, per ciò che andavano producendo i più famosi ebanisti francesi. Già pubblicato da Clelia Alberici⁽²⁵⁾ come opera di un ignoto artefice milanese questo particolarissimo tavolino - originariamente munito di piccole ruote e di un piano purtroppo asportato che si innestava all'altezza del terzo inferiore delle gambe - rappresenta il più interessante tentativo oggi conosciuto compiuto dal giovane Giuseppe Maggiolini di emulare un mobile di gusto *Louis XV*. Il raffinato gusto ornamentale tanto delle tarsie con i loro luminosi legni quanto dei bronzi, fusi e cesellati con una perizia sorprendente, accomunano questo piccolo capolavoro alla celebre *commode* sinizzante milanese e alla scrivania teresiana del Bündessamlung Alter Stilmöbel di Vienna, donativo dell'arciduca Ferdinando alla Madre a dimostrazione del valore artistico e delle abilità tecniche raggiunte dall'artigianato locale nemmeno due anni dopo l'insediamento della corte a Milano. In questi mobili all'avanguardia del gusto milanese attorno al 1771, i confini tra l'ultimo gusto *Louis XV*, l'internazionale cineseria e il primo *Louis XVI* si fondono dando vita ad una Maniera che rappresentò l'ordito sul quale si realizzò la tessitura di un gusto completamente nuovo ispirato dalle riscoperte archeologiche dell'antichità e da quelle accademiche del nostro rinascimento. Con l'esecuzione da parte di Giuseppe Maggiolini della scrivania oggi a Vienna siamo oramai nel 1773⁽²⁶⁾; l'anno dopo, nella primavera del 1774, sarebbe giunto per la prima volta a Milano, sebbene per un breve periodo e solo di passaggio, Giocondo Albertolli che vi lasciò dettagliati modelli di capitelli Corinti per le decorazioni di palazzo arciducale. Perché intanto i lavori per il restauro piermariniano del palazzo arciducale, dopo i primi tentennamenti e le iniziali difficoltà, procedevano oramai speditamente. Il salone da ballo barocchetto di Francesco Croce era stato intanto demolito assieme a gran parte del vecchio palazzo di corte. Nel 1774 la costruzione e la decorazione della nuova grande sala da ballo completamente ispirata al nuovo gusto per l'antico era oramai a buon punto, come pure i vasti saloni al primo piano nobile per la cui decorazione Giocondo Albertolli si sarebbe definitivamente stabilito in città nel corso del 1775. Si preannunciava così una nuova, e forse ricca come non mai, stagione del gusto, una rinascita delle manifatture artistiche e dell'artigianato che, oggi sappiamo, sarebbe durata ben oltre il regno di Ferdinando sulla Lombardia.



FIG. 6 - Artefice ignoto attivo a Milano, 1770 circa.
Divano intagliato e laccato a tinte policrome.
Cinisello, già villa Silva.



FIG. 7 - Francois Boucher.
Lit à l'Italienne
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Fondo Ornato.



FIG. 8 - De la Fosse.
Lit à la Chinoise
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Fondo Ornato.

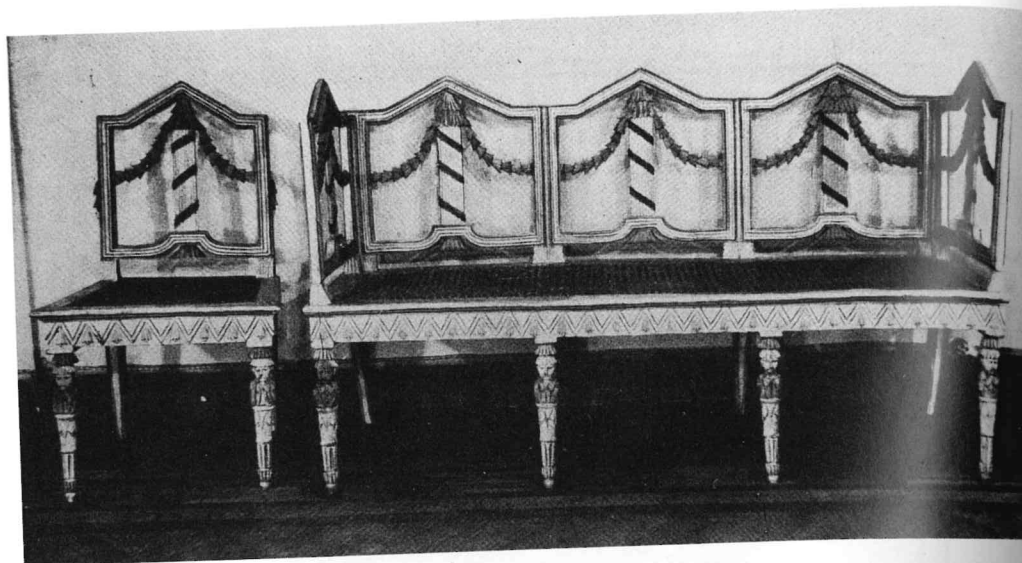
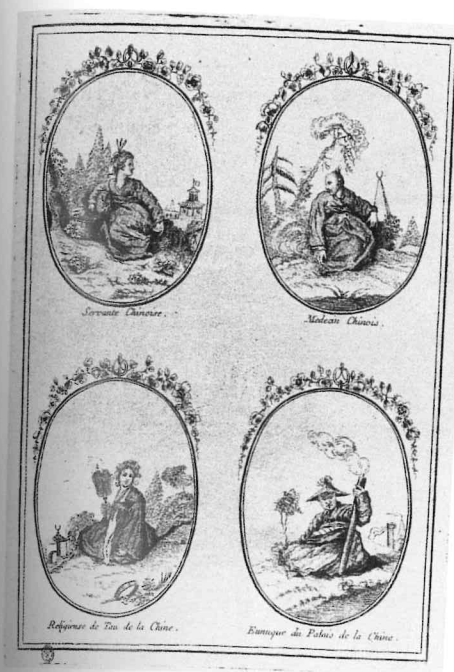


FIG. 9 - Artefice ignoto attivo a Milano, 1770 circa.
Seggiola e divano intagliati e laccati a tinte policrome
Genova, Collezione privata.



FIGG. 10-13 -Antoine Watteau.
Suite de figures Chinoises d'après Vateau Peintre du Roy avec leurs noms et les places qu'ils occupent à la Chine.
Raccolta di Carte diverse di Giuseppe Maggiolini, Parabiago, 1784.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Voll. FF.32.



FIG. 14 - Officina Maggiolini, verso il 1773.
Mobile meccanico impiallacciato
ed intarsiato in legni vari
con applicazioni in bronzo cesellato e dorato.
cm. 76 x 55,5 x 40.
Genova, Collezione privata.

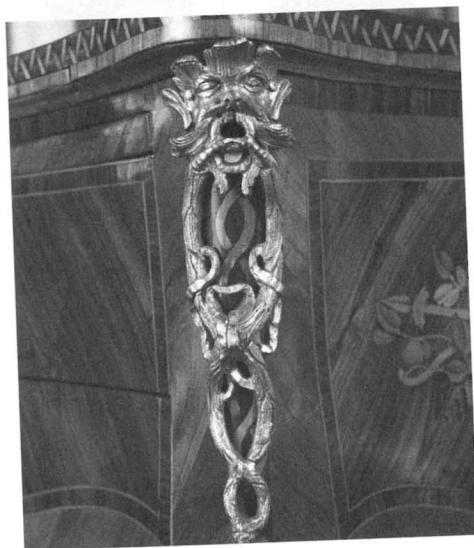


FIG. 15 - Dettaglio di uno dei bronzi
che decorano gli spigoli del tavolino
alla figura precedente.



FIG. 16 - Dettaglio di uno dei bronzi ornamentali che decorano i piedi della scrivania maggioliniana,
firmata con la sigla G M P, oggi al Bündessammlung Alter Stilmöbel di Vienna.

- (1) Sulla cronologia del restauro piermariniano della dimora arciducale come in generale sull'attività milanese di Giuseppe Piermarini si veda: Antonella Doria e Giuliana Ricci, *L'attività di Piermarini in Lombardia*. In: *Piermarini e il suo tempo*, Milano, 1983, pp. 145-183.
- (2) Archivio di Stato di Milano, Fondi Camerali, Parte Antica. Busta n. 203.
- (3) *Ibidem*.
- (4) *Ibidem*.
- (5) *Ibidem*.
- (6) *Ibidem*.
- (7) *Ibidem*.
- (8) *Ibidem*.
- (9) *Ibidem*.
- (10) *Ibidem*.
- (11) Il primo a farsi promotore dell'impiego di questa nuova tipologia di mobile era stato a Milano il governatore Gian Luca Pallavicini, sensibile a quanto accadeva a Genova ed a Parigi in fatto di decorazione e arredamento. Tuttavia non sembra che questa moda si sia diffusa nella società milanese attorno alla metà del secolo, almeno a giudicare dalla scarsità di esempi di questo mobile in ambito tardo barocco e barocchetto oggi conosciuti. Sull'argomento si veda: MARICA FORNI, *Il Palazzo Regio Ducale di Milano a metà settecento: considerazioni sulla residenza*, Milano, 1997, pp. 52-53.
- (12) ANGELO SOMAZZI, *Cav. Giocondo Albertoldi di Bedano, cenni biografici*, Bellinzona, 1883, p. 6.
- (13) Archivio di Stato di Milano, Fondi camerali Parte Antica. Busta n. 203.
- (14) EDI BACCHESCHI, *Un decoratore italiano "Compagnon Sculpteur" di Honoré Guibert: disegni di Agostino Gerli*. In: *Antologia di Belle Arti*, 1990, pp. 82-92.
- (15) Sulla cronologia del restauro del palazzo Arciducale milanese si veda: Antonella Doria e Giuliana Ricci, *Op.cit.*, p. 145 e sgg.
- (16) Su questo argomento si veda: MARICA FORNI, *Op.cit.*, p. 70 e sgg.
- (17) PIETRO VERRI, Lettera del 12 dicembre 1778, in: *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Milano, 1910-1942, Vol. X. p. 146.
- (18) *Catalogo de' libri della Biblioteca Silva in Cinisello*, Monza, Corbetta, 1810-13. Si veda la ristampa anastatica edita dal Centro di Documentazione Storica del Comune di Cinisello Balsamo nel 1996.
- (19) SIMONETTA COPPA, *La quadreria di Villa Ghirlanda - Silva*. In: *Cinisello Balsamo. Duemila anni di trasformazione del territorio*. Cinisello, 1995, p. 93 e sgg.
- (20) VINCENZO DE MICHELE, *Il dimenticato museo naturalistico di Villa Ghirlanda*. In: AA.VV., *Op.cit.*, Cinisello, 1995, p. 143 e sgg.
- (21) *Descrizione della Villa Silva in Cinisello*, Monza, Corbetta, 1811. Sulla paternità di questa guida che la critica più recente ritiene essere di Ercole Silva si veda: Gabriella Guerci, *La descrizione della Villa Silva. Note a margine*. In: *Catalogo dei libri della biblioteca Silva in Cinisello*. Cinisello, 1996, p. 43 e sgg.
- (22) *Descrizione della Villa Silva in Cinisello*, Monza, Corbetta, 1811, pp. 7-8.
- (23) La fotografia del salottino delle Belle di villa Silva con il divano sinizzante oggi in collezione privata fu pubblicata in: *Ville e Castelli d'Italia. Lombardia e Laghi*, Milano, 1907.
- (24) GIUSEPPE BERETTI, *Giuseppe e Carlo Francesco Maggiolini. L'officina del Neoclassicismo*, Milano, 1994, p. 34 e sgg.
- (25) CLELIA ALBERICI, *Il mobile Lombardo*, Milano, Goerlich, 1969, p. 125.
- (26) ALVAR GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il Tempio del gusto, Il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milano, 1986, tomo I, p. 171.

JACOB PETIT, UN IMPRENDITORE DELL'OTTOCENTO: PORCELLANE NELLE CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Benedetta Gallizia di Vergano

1830: con la salita al trono di Francia di Luigi Filippo ha inizio un periodo di impetuoso sviluppo economico e industriale. Il Paese esce dalla crisi e, in particolare, l'industria ed il commercio della ceramica che, nel secondo decennio dell'Ottocento, aveva subito una battuta d'arresto si rivitalizza. Molte delle manifatture parigine, alcune delle quali fondate durante l'*Ancien Régime*, infatti, erano state chiuse o trasferite all'esterno della città, più vicino ai luoghi di estrazione delle materie prime; a Parigi rimanevano solo i depositi, i magazzini di vendita ed alcuni *atelier* di decorazione indipendenti che lavoravano su porcellana bianca, ottenuta da diversi fornitori. Da un'inchiesta del Presidente della Commissione del Commercio e delle Colonie del 1831 risulta che, scopo del nuovo Governo è far rinascere la fiducia e il senso di sicurezza nei cittadini, reprimere i disordini e favorire il commercio con l'estero⁽¹⁾. Uno dei mezzi più validi per rilanciare la produzione nazionale e la circolazione dei prodotti sono da anni le Esposizioni internazionali, vero veicolo di diffusione di forme e tecniche, grazie al confronto diretto tra manufatti di diversi paesi, che si susseguono a partire da quella tenutasi a Parigi nel 1798 (*l'Exposition des produits de l'industrie française*, voluta dall'allora ministro dell'Interno François de Neufchâteau). Seguono poi quelle del 1801, del 1802 e del 1806 che riunisce più di 1400 espositori sull'*esplanade des Invalides*⁽²⁾, e così via al 1834: anno in cui si tiene una delle più grandi ed importanti esposizioni commerciali della prima metà del XIX secolo, con circa 2500 partecipanti. Accanto a manifatture di porcellane molte note, come quella di Nast (vincitrice di una medaglia d'oro), Creil e Montereau, si presenta all'appuntamento anche un ceramista emergente: Jacob Petit (il cui vero nome è Jacob Mardochée; 1796-1868). Egli, dopo aver terminato gli studi di pittura ed aver viaggiato lungamente in Europa, nel 1830, rientrato in Francia, si dedica alla fabbricazione della porcellana aprendo una manifattura a Belleville, gestita con moderno spirito imprenditoriale. La fabbrica viene ampliata (proprio nel 1834) con l'acquisto dell'impresa di Baruch Weil a Fointanebleau in rue de Bondy, *pour y établir la platerie et le service de table*, come scrive ad Alexandre Brongniart (1770-1847) il 23 giugno di quello stesso anno⁽³⁾. A Parigi, Petit ottiene una menzione per *l'arditezza dell'ese-*

cuzione e diversi riconoscimenti (uno dei quali per aver contribuito a dare un forte impulso al commercio della porcellana) per i suoi vasi, i bruciaprfumi, le pendole, ed in particolare per un camino interamente realizzato in porcellana che egli stesso ha disegnato⁽⁴⁾. Decorato con motivi a volute e girali fogliate in rilievo, figure a tutto tondo e completato da una coppia di candelabri, è frutto di una grande perizia e di importanti innovazioni tecniche. Quello dell'industrializzazione dei processi di produzione della porcellana è un fenomeno che ha caratterizzato i primi cinquant'anni del secolo⁽⁵⁾; si sono così messe a punto (solo per citarne alcune) paste e stampi più adatti alle nuove forme e decorazioni piuttosto cariche, *naïve* e caratterizzate da un *rocaille* portato all'esasperazione, e sviluppati o perfezionati i processi di decorazione a rilievo, vero monumento alla surdecorazione ottocentesca⁽⁶⁾.

Jacob Petit si ispira a tutti gli stili del passato: dal Gotico al Neoclassicismo, passando anche per l'estremo Oriente ed il più vicino mondo arabo. Il risultato è una produzione molto diversificata dove, accanto ad oggetti in stile neoclassico come una coppia di vasi ispirati agli originali greci, conservati a Sèvres nel Musée national de Céramique⁽⁷⁾, si realizzano porcellane di gusto neo-rococò. I suoi pezzi sono giudicati dalla critica dai *contorni bizzarri e difficili* e dalle forme sovrabbondanti. I cesti intrecciati con *baguettes*, i flaconi da profumo, le *veilleuse*, le *potiches*, i candelieri, i porta stuzzicadenti, i fermacarte, i servizi da scrittoio e da *toilette* ed ogni altro oggetto decorativo (la produzione di servizi da tavola e vasellame passa quasi subito in secondo piano), sono tutti caratterizzati da forme ornate da forti decorazioni in rilievo, spesso dorate o dipinte con vivaci colori di fondo e valorizzate da medaglioni a motivi di fiori o frutti o con scene animate. Caratteristico è il piccolo portap profumo⁽⁸⁾ delle Civiche Raccolte d'arte applicata del Castello Sforzesco di Milano (FIG. 1), databile al 1840-1845 circa, dalla forma a flacone, resa quasi illeggibile da volute, riccioli e motivi naturalistici a rilievo, terminanti nel collo avvitato su stesso e nel coperchio a guisa di fiore; decorazione completata da una riserva centrale ornata da un motivo floreale stilizzato entro un girale fogliato, in oro. L'amore di Petit per gli oggetti *rocaille* nasce probabilmente dalla conoscenza della produzione settecentesca di Meissen, Capodimonte e Derby, che egli ripropone rivisitata attraverso una sua particolare visione: si pensi ai vasi decorati con il celebre motivo, detto a *boul de neige*⁽⁹⁾ (composto da fiori di viburno e nontiscordardimé in rilievo ed utilizzato a Meissen dal 1739-1740), molto amato dal ceramista francese. Derivano dagli originali di Meissen anche il modello di un piccolo cesto in vimini *trompe l'œil* con fiori policromi applicati e riserva dipinta, al centro del pannello di fondo (FIG. 2), conservato nelle Civiche Raccolte milanesi e databile al 1840-1845 circa ed una coppia di tazze con piattino (una in porcellana bianca e l'altra policroma; FIG. 3). Decorate a *trompe l'œil* di frutti di bosco⁽¹⁰⁾, fanno anch'esse parte delle collezioni milanesi e sono siglate al verso J.P. in azzurro. Va comunque ricordato che questo modello di tazza era piuttosto diffuso nella produzione delle manifatture europee coeve: si conosce ad esempio un esemplare



FIG. 1 - Piccolo portap profumo di gusto neo-rococò in porcellana policroma e oro, manifattura di Jacob Petit, circa 1840-1845, danni. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. 949.

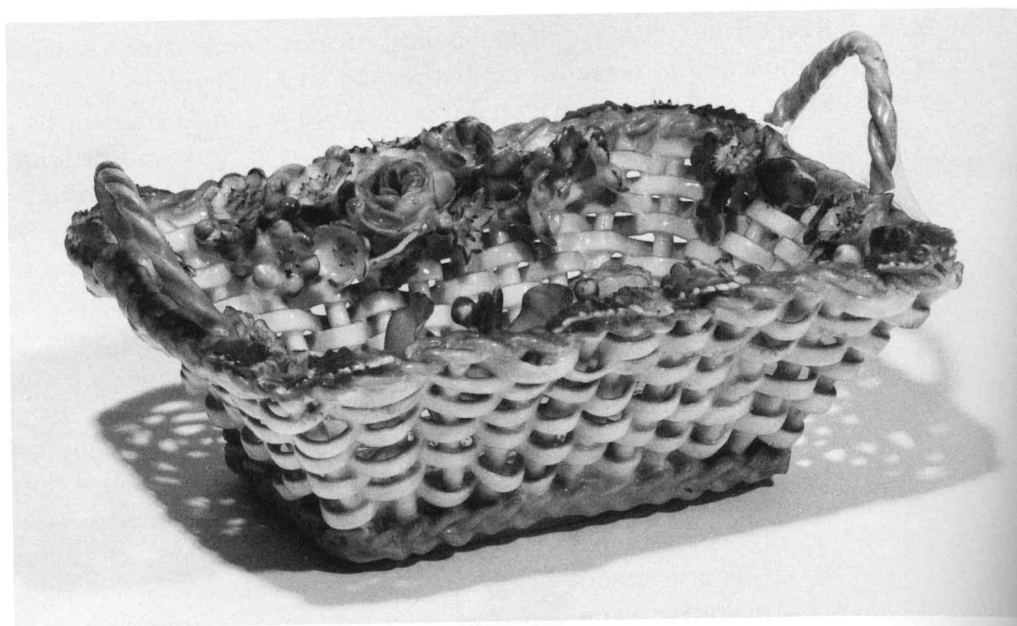


FIG. 2 - Piccolo cesto in vimini trompe l'œil con fiori applicati in porcellana policroma, manifattura di Jacob Petit, circa 1840-1845, marcato J.P. in azzurro, danni. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. 511.



FIG. 3 - Tazza con piattino decorata a trompe l'œil di frutti di bosco in porcellana bianca, manifattura di Jacob Petit, circa 1840, marcata J.P. in azzurro. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. 505, 506.

di Meissen⁽¹¹⁾, databile alla metà del XIX secolo, identico per forma e decoro a volute del bordo a quello del Castello.

Caratteristica comune della produzione di Jacob Petit è l'alta qualità della pasta, dei decori e delle dorature, sia si tratti di oggetti di piccole dimensioni che di pezzi decorativi di maggior impegno. Qualità che Petit, secondo un uso che andava diffondendosi da qualche decennio, difende provvedendo a depositare i suoi brevetti. Del 1851 è, ad esempio, quello per l'applicazione dell'oro, ed ornata da volute e motivi floreali stilizzati in oro, è una coppia di candelieri esposta nelle vetrine del Castello Sforzesco (FIG. 4). Databile al 1840-1845 circa, ha la base circolare sostenuta da quattro piedi a ricciolo, il corpo mosso e a tratti fortemente bombato, terminante con una *bobeche* in forma di vaso, ed è arricchita da inserti, realizzati anch'essi in porcellana, ad imitazione della corniola. Il risultato è un miscuglio di elementi barocchi, *rocaille* e neoclassici, che forma un insieme tutto sommato piacevole.

La grande fantasia e creatività di Jacob Petit si esprime al meglio nella produzione di plastiche: figure di orientali, suore e frati, animali, personaggi storici celebri⁽¹²⁾ e popolani diventano a seconda dei casi *veilleuse*, bruciaprovumi e portaprovumi. Non mancano poi pendole sormontate da cavalieri arabi, come quella recentemente passata sul mercato antiquario italiano (FIG. 5), molto vicina ad un esemplare conservato nel Musée du Petit Palais di Parigi, nota come *pendule au Mameluk* e datata al 1845⁽¹³⁾.

Questo è anche l'anno in cui Jacob Petit si associa con Nicolas Moriot, pittore a Sèvres, nel tentativo di aprire una nuova impresa nelle vicinanze di quella di Stato. Il nuovo stabilimento è destinato alla produzione di pasta tenera, ma già nel 1850 il Prefetto di polizia constata la distruzione dei forni⁽¹⁴⁾; in realtà la crisi colpisce l'attività di Petit già nel 1848, quando è costretto a dichiarare fallimento e a depositare il bilancio. Da questo documento risulta che egli possiede la manifattura di Fontainebleau, quella di Sèvres, il deposito di rue de Bondy ed un altro a Londra (quello di Amburgo è bruciato lo stesso anno nell'incendio della città). Ha inoltre alle sue dipendenze circa 150 operai, tra i quali 60 esterni, con un capitale sociale che si aggira intorno ai trecento mila franchi. Al contrario di quanto si può pensare è proprio il suo grande successo una delle principali cause del fallimento: i suoi modelli sono plagiati, i suoi lavoratori ed allievi vengono assunti in altre manifatture concorrenti ed i processi a cui è costretto a ricorrere (anche se vinti) sono molto costosi. Operato dai debiti, nonostante una dilazione di tre anni ed il trasferimento della sua manifattura alle Basses-Loges ad Avon, nel 1862 Petit vende l'impresa ad Etienne Jacquemin, allievo del pittore Vinchon e da molti anni suo concorrente con un *atelier* in rue du Chemin de Fer, 67 a Fontainebleau.

Tra i più celebri concorrenti di Petit ci sono le manifatture di porcellane di Limoges e tra queste quella di Michel Aaron e Jean-Baptiste Valin, attivi dal 1832⁽¹⁵⁾ e proprietari di un deposito a Parigi proprio in rue de Bondy. Le loro porcellane, anch'esse caratterizzate da forme bizzarre, fortemente barocche e decorate con



FIG. 4 - Coppia di candelieri con decorazioni in oro,
manifattura di Jacob Petit, circa 1840-1845, marcati J.P. in azzurro.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. 509, 510.



FIG. 5 - Pendola da tavolo in porcellana policroma,
manifattura di Jacob Petit, circa 1840-1845. Finarte Milano, asta 1049, lotto 547.



FIG. 6 - Coppia di vasi di gusto neo-rococò in porcellana di Limoges, decorati a Napoli da Raffaele Giovine, circa 1840. Finarte Milano, asta 1069, lotto 408.

colori brillanti e belle dorature, sono molto vicine a quelle modellate nella manifattura di Fontainebleau; basti confrontare la già citata *pendule au Mameluk* o più in generale la produzione plastica di Petit, con la *pendule au Turc assis* del Musée des Palloux di Saint-Yrieix-la-Perche o di Francesco I a cavallo, entrambe pubblicate da Meslin-Perrier⁽¹⁶⁾. A questo proposito va ricordato che l'influenza della produzione di Petit non è limitata alle vicine manifatture francesi, ma si diffonde in tutta Europa, giungendo fino a Napoli. Penso ai due grandi vasi decorativi dalle esuberanti forme rococò, con riserve centrali dipinte a scene animate in costume e mazzi di fiori, entro cornici a rilievo dorate, opera di Raffaele Giovine (capo di una celebre bottega napoletana) (FIG. 6). Carola Perrotti⁽¹⁷⁾ data due esemplari simili, oggi nel Palazzo Reale di Napoli, al 1844 e ritiene che i bianchi provengano dalle fabbriche limosine, anche se oggetti come questi vengono prodotti pure nella manifattura Petit. Lo stesso Jacob Petit invia o vende parte dei suoi bianchi a mercanti e decoratori esterni alla manifattura, come dimostra la presenza nell'inventario di fallimento del 1848 di ben sessanta operai, appunto esterni, e non è raro trovare accanto alla sigla J.P. le marche di "Dartre au Palais Royal", di Schilcher o ancora di Pannel e Chappel a Bruxelles. In una tavola tratta da *L'Industrie, description pittoresque de l'industrie française*, pubblicata nel 1834 da Stéphane Flachet⁽¹⁷⁾, sono rappresentati diversi modelli di servizi da tè in porcellana con i relativi prezzi, ritenuti interessanti per la loro forma innovativa: uno di questi è prodotto da Petit, a conferma dell'esistenza di una parte di fabbriche che producevano i bianchi e di un secondo gruppo che li decoravano.

- (1) R. DE PLINVAL DE GUILLEBON, *Porcelaine de Paris*, Fribourg 1972, p. 86.
- (2) Per una disamina completa sulle Esposizioni Internazionali si veda in DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, p. 97 passim.
- (3) *Per stabilirci il vasellame ed i servizi da tavola*; DE PLINVAL DE GUILLEBON, *Faïence et Porcelaine de Paris, XVIII^e-XIX^e siècles*, Dijon 1995, p. 376.
Nel 1834 Petit è citato anche nell'*Almanach du Commerce* in rue Basse Porte de Saint-Denis, poi divenuta boulevard Bonne Nouvelle; ibidem.
- (4) Pubblicato in DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, fig. 78.
- (5) Per una disamina sulle innovazioni tecniche nell'arte della ceramica e sui cambiamenti economici nel XIX secolo, si veda DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1995, p. 186 passim.
- (6) Metodi di decorazione a rilievo sono quello della *pâte-sur-pâte*, della *barbotine*, o ancora della litofania: sottili placche in porcellana lavorate che, se posizionate davanti ad una fonte luminosa, rivelano il motivo decorativo in chiaro-scuro; per una *veilleuse* in stile gotico composta da quattro litofanie a soggetto sacro, opera di Jacob Petit verso il 1840, DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1995, fig. 190.
- (7) Pubblicati in DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1995, fig. 364.
- (8) Le porcellane conservate nelle Civiche Collezioni del Castello Sforzesco di Milano sono pubblicate in G. LISE, *Museo d'Arti Applicate. Le porcellane*, Milano 1975.
- (9) Per un esempio DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, fig. 179.
- (10) Studiate da L. MELEGATI in *Un servizio di Sèvres per l'arciduca Ferdinando: note sulle porcellane francesi delle raccolte del Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi e Notizie", vol. XXI, Milano 1997, p. 163 passim.
- (11) R. E. RÖNTGEN, *The Book of Meissen*, s.l. 1996, fig. 271.
- (12) Tra le più note è una *veilleuse* raffigurante Caterina de' Medici con in grembo un cane: la teiera è costituita dal busto della dama, mentre il cane, raffigurato con la bocca aperta, funge da versatoio. Questo modello è citato nell'inventario di fallimento della manifattura di Jacob Petit del 1848. Si veda DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, fig. 177.
- (13) La figura del mammelucco è tratta da un'incisione di Deboucourt, *Retraite du Mameluk*, da C. Vernet. DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1995, fig. 365.
- (14) DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, p. 238 passim, anche per le informazioni successive.
- (15) C. MESLIN-PERRIER, *Chefs-d'œuvre de la porcelaine de Limoges*, catalogo della mostra, Luxembourg 1996, p. 122 passim.
- (16) Ibidem, fig. 64 passim.
- (17) A. CAROLA PERROTTI, *Le porcellane napoletane dell'Ottocento. 1807-1860*, Napoli 1990, fig. 292.
- (18) DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, fig. 169.

I 'BIANCHI' DELLO SFORZESCO

Pietro Marsilli

Due considerazioni per iniziare. Due considerazioni che costituiscono due Leitmotiv centrali di questo mio intervento: in primo luogo in ordine all'ampiezza, alla vastità, alla pluralità della raccolta dei 'bianchi' delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata conservata nel Castello Sforzesco di Milano; in secondo luogo per ribadire e sottolineare che ormai nessun lavoro sui 'bianchi' può essere compiuto prescindendo dalle ricerche della conservatrice delle Collezioni Retrospective del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza Carmen Ravanelli Guidotti: in specifico dal suo recentissimo *Thesaurus* e, ancor di più, dal testo uscito nel 1996 in concomitanza con la omonima, grandiosa esposizione su questa 'famiglia' ceramica allestita nel suo Museo: *Faenza-faïence. "Bianchi" di Faenza*.

Purtroppo non si ha qui il modo di ricostruire neppure per sommi capi la genesi, lo sviluppo, le vicende e la "fortuna" della raccolta milanese. Al riguardo ci si deve limitare ad assemblare le rare e, anche quando ci sono, scarse informazioni presenti nelle schede inventariali relative alla provenienza, ai restauri e alla esposizione in mostre fuori sede dei pezzi più rilevanti. La opportunità, di più: la grande importanza che uno studio di questo tipo potrebbe rivestire e riveste è stata fra gli altri mostrata più volte proprio da Guidotti. Le indagini di questo genere forniscono di norma tutta una serie di informazioni utilissime per approfondire l'analisi dei singoli pezzi. Soprattutto, però, appare chiaro che di fatto è solo attraverso una ricostruzione puntuale e attenta delle raccolte e collezioni alle quali i singoli pezzi sono appartenuti, delle case d'asta e degli antiquari dai quali sono passati, degli intenditori e dei conoscitori che li hanno autenticati, stimati e apprezzati che si può ricostruire e percorrere la storia del collezionismo, ma anche la storia del gusto intesa nel senso più ampio. In altri termini una fetta essenziale della storia dell'arte. Non di questo intervento nei termini di un asciutto inventario. La fase centrale del lavoro sono state le due piene, intense giornate del 18 e 19 giugno 1997. Sulla scorta delle fotocopie delle schede dei pezzi più interessanti selezionate dalla signora Biscontini, con la totale e cortese disponibilità di tutto il personale e in particolare il fattivo aiuto della signora Bellomo, ho allora potuto vedere, schizzare, fotografa-

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

- (1) R. DE PLINVAL DE GUILLEBON, *Porcelaine de Paris*, Fribourg 1972, p. 86.
- (2) Per una disamina completa sulle Esposizioni Internazionali si veda in DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, p. 97 passim.
- (3) *Per stabilirci il vasellame ed i servizi da tavola*; DE PLINVAL DE GUILLEBON, *Faïence et Porcelaine de Paris, XVIII^e-XIX^e siècles*, Dijon 1995, p. 376.
Nel 1834 Petit è citato anche nell'*Almanach du Commerce* in rue Basse Porte de Saint-Denise, poi divenuta boulevard Bonne Nouvelle; ibidem.
- (4) Pubblicato in DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, fig. 78.
- (5) Per una disamina sulle innovazioni tecniche nell'arte della ceramica e sui cambiamenti economici nel XIX secolo, si veda DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1995, p. 186 passim.
- (6) Metodi di decorazione a rilievo sono quello della *pâte-sur-pâte*, della *barbotine*, o ancora della litofania: sottili placche in porcellana lavorate che, se posizionate davanti ad una fonte luminosa, rivelano il motivo decorativo in chiaro-scuro; per una *veilleuse* in stile gotico composta da quattro litofanie a soggetto sacro, opera di Jacob Petit verso il 1840, DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1995, fig. 190.
- (7) Pubblicati in DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1995, fig. 364.
- (8) Le porcellane conservate nelle Civiche Collezioni del Castello Sforzesco di Milano sono pubblicate in G. LISE, *Museo d'Arti Applicate. Le porcellane*, Milano 1975.
- (9) Per un esempio DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, fig. 179.
- (10) Studiate da L. MELEGATI in *Un servizio di Sèvres per l'arciduca Ferdinando: note sulle porcellane francesi delle raccolte del Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi e Notizie", vol. XXI, Milano 1997, p. 163 passim.
- (11) R. E. RÖNTGEN, *The Book of Meissen*, s.l. 1996, fig. 271.
- (12) Tra le più note è una *veilleuse* raffigurante Caterina de' Medici con in grembo un cane: la teiera è costituita dal busto della dama, mentre il cane, raffigurato con la bocca aperta, funge da versatoio. Questo modello è citato nell'inventario di fallimento della manifattura di Jacob Petit del 1848. Si veda DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, fig. 177.
- (13) La figura del mammelucco è tratta da un'incisione di Deboucourt, *Retraite du Mameluk*, da C. Vernet. DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1995, fig. 365.
- (14) DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, p. 238 passim, anche per le informazioni successive.
- (15) C. MESLIN-PERRIER, *Chefs-d'œuvre de la porcelaine de Limoges*, catalogo della mostra, Luxembourg 1996, p. 122 passim.
- (16) Ibidem, fig. 64 passim.
- (17) A. CARÒLA PERROTTI, *Le porcellane napoletane dell'Ottocento. 1807-1860*, Napoli 1990, fig. 292.
- (18) DE PLINVAL DE GUILLEBON, op.cit., 1972, fig. 169.

I 'BIANCHI' DELLO SFORZESCO

Pietro Marsilli

Due considerazioni per iniziare. Due considerazioni che costituiscono due Leitmotiv centrali di questo mio intervento: in primo luogo in ordine all'ampiezza, alla vastità, alla pluralità della raccolta dei 'bianchi' delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata conservata nel Castello Sforzesco di Milano; in secondo luogo per ribadire e sottolineare che ormai nessun lavoro sui 'bianchi' può essere compiuto prescindendo dalle ricerche della conservatrice delle Collezioni Retrospective del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza Carmen Ravanelli Guidotti: in specifico dal suo recentissimo *Thesaurus* e, ancor di più, dal testo uscito nel 1996 in concomitanza con la omonima, grandiosa esposizione su questa 'famiglia' ceramica allestita nel suo Museo: *Faenza-faïence. "Bianchi" di Faenza*.

Purtroppo non si ha qui il modo di ricostruire neppure per sommi capi la genesi, lo sviluppo, le vicende e la "fortuna" della raccolta milanese. Al riguardo ci si deve limitare ad assemblare le rare e, anche quando ci sono, scarse informazioni presenti nelle schede inventariali relative alla provenienza, ai restauri e alla esposizione in mostre fuori sede dei pezzi più rilevanti. La opportunità, di più: la grande importanza che uno studio di questo tipo potrebbe rivestire e riveste è stata fra gli altri mostrata più volte proprio da Guidotti. Le indagini di questo genere forniscono di norma tutta una serie di informazioni utilissime per approfondire l'analisi dei singoli pezzi. Soprattutto, però, appare chiaro che di fatto è solo attraverso una ricostruzione puntuale e attenta delle raccolte e collezioni alle quali i singoli pezzi sono appartenuti, delle case d'asta e degli antiquari dai quali sono passati, degli intenditori e dei conoscitori che li hanno autenticati, stimati e apprezzati che si può ricostruire e percorrere la storia del collezionismo, ma anche la storia del gusto intesa nel senso più ampio. In altri termini una fetta essenziale della storia dell'arte. Non potere qui proporre tale tipo di indagine delimita e definisce chiaramente l'ambito di questo intervento nei termini di un asciutto inventario. La fase centrale del lavoro sono state le due piene, intense giornate del 18 e 19 giugno 1997. Sulla scorta delle fotocopie delle schede dei pezzi più interessanti selezionate dalla signora Biscontini, con la totale e cortese disponibilità di tutto il personale e in particolare il fattivo aiuto della signora Bellomo, ho allora potuto vedere, schizzare, fotografa-

re, misurare e controllare di persona tutti i 'bianchi' del Castello, sia quelli esposti nelle sale che quelli dei depositi. A tale prima indagine sono seguite altre verifiche ma di fatto è allora che quella che era solo un'idea del direttore-conservatore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni Claudio Salsi e del presidente della Associazione Amici del Museo di Arti Applicate del Castello Sforzesco Alberto Piccini ha preso le mosse per trasformarsi in questo intervento, che vorrebbe essere solo una presentazione analitica, con alcune considerazioni e confronti comparativi di corredo, dei pezzi della raccolta, nell'ottica di fornire un primo contributo scritto sistematico intorno alla stessa, in attesa di future ricerche, più comparative. Il 26 ottobre 1995 nella Sala degli Arazzi del castello si è tenuto un pomeriggio di studio dedicato ai 'bianchi' al quale sono stato invitato a prendere parte insieme alle massime conoscitrici italiana e tedesca dell'argomento, Carmen Ravanelli Guidotti e Johanna Lessmann. Incontro intensissimo, lo si potrebbe dire da un certo punto di vista preparatorio al già ricordato *"Bianchi" di Faenza* del 1996. Io ho infatti avuto l'occasione di presentare al pubblico una prima versione, molto discorsiva ed ampiamente illustrata, di quello che è poi divenuto il mio saggio sui *Bianchi mitteleuropei* edito in quel testo. Guidotti ha esaminato da par suo proprio *I bianchi di Faenza con particolare attenzione a quelli conservati nelle raccolte del Castello Sforzesco*: ha offerto cioè una esemplare disamina preliminare di diversi pezzi di questa raccolta in gran parte poi confluita nel suo studio generale. Lessmann, infine, presentando i *Bianchi di Faenza in collezioni tedesche* ha riproposto una complessa serie di pezzi (i Don Pino per i Wittelsbach, ma non solo) chiarendo diverse problematiche e fornendo preziosi materiali anch'essi ovviamente inclusi e rifusi nel grande libro di Guidotti. Ciò per ricordare d'un verso come, appunto, questo mio contributo tratta sì in massima parte pezzi di inediti ma è stato preceduto da alcuni interventi orali, in specifico da quella conferenza del 1995. In secondo luogo per rammentare quanto quello che è il primo e l'unico studio generale sui 'bianchi', preparato da Guidotti con la precisione e il rigore a lei propri, abbia compreso anche una attenta disamina di diversi pezzi milanesi. I pezzi qui analizzati sono in totale 42, sia faentini che non, sia conservati nelle sale che nei magazzini.

Pezzi bacellati

Il primo gruppo di pezzi che si vogliono qui presentare è quello forse il più tipico della 'famiglia' dei 'bianchi', ovvero quello dei piatti, delle ciotole e dei bacili bacellati.

(FIG. 1) Catino, numero di inventario 88. Di buone dimensioni (diametro 39 cm, altezza 15 cm), integro, ha l'interno campito in 18 settori, distinti da altrettante

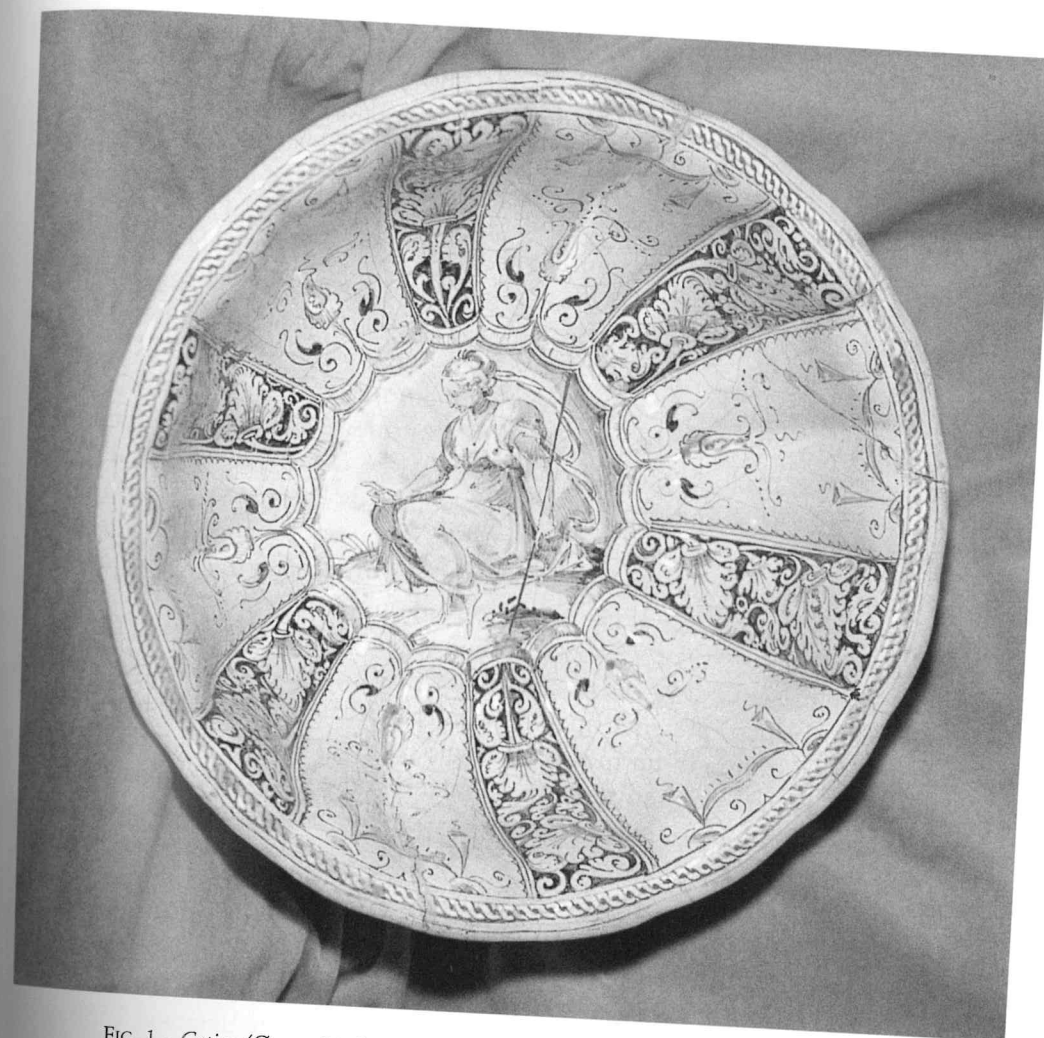


FIG. 1 - Catino (Ø cm. 39, h cm. 15). Inv. n. 88. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

coste, innestate sullo scudo umbonato. Decorativamente è un chiaro esempio dei "motivi a ricamo" che hanno caratterizzato una importante corrente del compendiarismo sviluppatasi a Faenza intorno al 1560-1570. La decorazione, moderatamente policroma sullo smalto bianco, la si può dire a quartieri di ornati floreali sui bordi, mentre sul fondo presenta una figura allegorica femminile che, seduta, regge nella mano sinistra un'asta. L'orlo è decorato in giallo a tortiglione. Nel verso sul pieno smalto candido sono presenti tocchi ornamentali in giallo e azzurro. È da avvicinare alla grande coppa del Museo di Faenza già ricordata da Liverani e poi ripresa da Guidotti (pp. 202-205 dei *"Bianchi" di Faenza* del 1996) quale pezzo di "Don Pino".

(FIG. 2) Bacile, numero di inventario 87. Altrettanto caratteristico, molto bello, di 38 cm di diametro, è alto 10 cm. Sicuramente faentino, viene datato genericamente alla fine del XVI secolo. Il bordo è ondeggiato da 48 concavità separate da altrettante creste. L'interno è mosso: nella parte estrema da 24 concavità separate da altrettante rilevature mentre, come di consueto in questi pezzi, verso l'interno il senso delle bacellature si inverte e troviamo 24 convessità oblunghe separate da altrettanti incavi. Il cuore del pezzo è costituito da un ampio (14 cm di diametro) umbone fortemente convesso. L'esterno, completamente bianco, riflette le bacellature dell'interno e presenta un basso piede. La decorazione, in giallo, azzurro, bruno e verde su smalto bianco, presenta una scena mitologica: l'incontro di due donne e due guerrieri sullo sfondo di un mosso paesaggio. In cielo Giove e Cupido. La scheda inventariale ipotizza dubitativamente trattarsi di Enea e Didone. L'inversione di concavità e convessità, così tipica in questa tipologia di pezzi, ampiamente segnalata quale una caratteristica propria dei coevi argenti, è presente anche nei rami. Al riguardo rimando in generale al catalogo della mostra trentina *Rame d'arte* del 1998.

(FIG. 3) Crespina, numero di inventario 90. Restaurata negli anni Sessanta, come tutti gli altri pezzi dal sig. Mazzon, si presenta oggi in un buono stato di conservazione, con il solo piede rifatto. Sicuramente faentina, viene datata al 1580 circa. Di 24 cm di diametro, ha il bordo mosso da 24 convessità maggiori armoniosamente collegate da altrettante convessità minori, più basse, strette e aguzze. Il profilo che ne risulta appare una sorta di successione ininterrotta di parentesi graffe. Da questo bordo così mosso si sviluppano le bacellature che si concludono nell'umbone centrale. All'esterno tali bacellature danno forma a 6 conchiglie, l'umbone a un piede basso. Il decoro, nella consueta pacata bicromia dei "bianchi", comprende una semplice ghirlanda sotto al bordo e un amorino alato al centro. Anche quello delle 6 conchiglie è un tema ampiamente presente nei rami: cfr. *Rame d'arte*, Trento 1998, passim (n. 394, 420 ...).

Crespina, numero di inventario 92. Di struttura del tutto analoga alla precedente, anch'essa è posta nella vetrina numero 3 e ha subito un intervento di restauro. Fra le poche differenze notiamo il diametro leggermente superiore (26 cm) e l'assenza della ghirlanda decorativa.



FIG. 2 - Bacile (Ø cm. 38, h cm. 10). Inv. n. 87. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

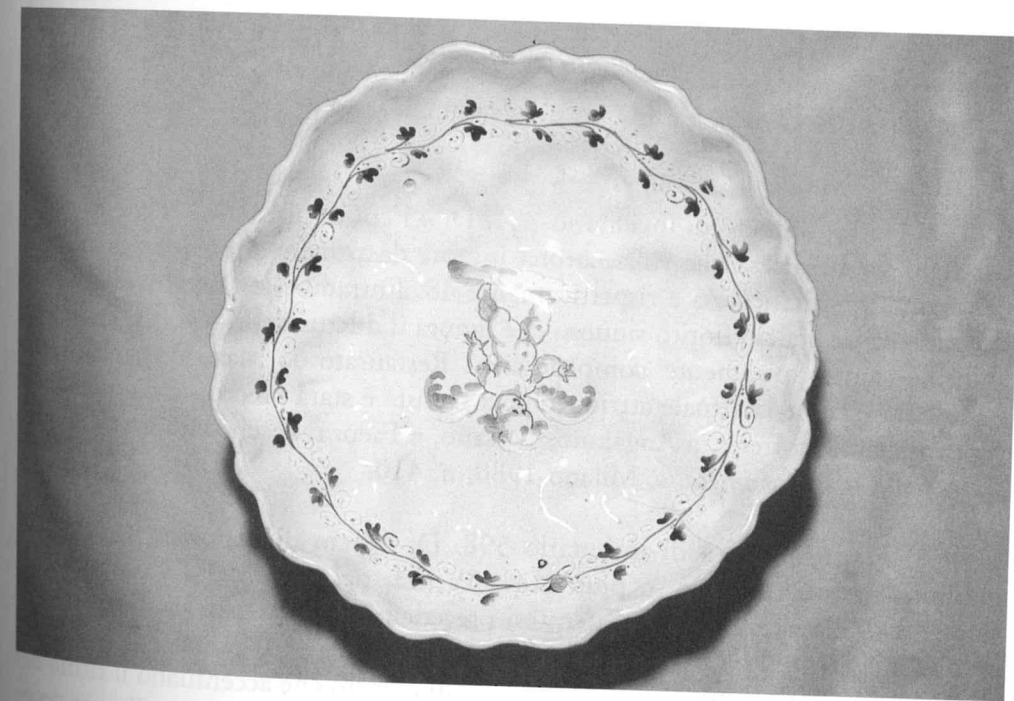


FIG. 3 - Crespina (Ø cm. 24). Inv. n. 90. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

(FIG. 4) Crespina, numero di inventario 91. Questa terza crespina è giustamente depositata in magazzino. Anch'essa, come le precedenti, bacellata e decorata con putto e ghirlanda, di 27 cm di diametro, dunque ancora superiore alle altre, è però mancante del piede e soprattutto tarda, ascrivibile al XVII secolo. La freschezza degli altri pezzi è solo un ricordo, sia lo smalto che l'ornato ne soffrono. È segnalata come un acquisto e la scheda rimanda al riguardo al n. 2233 dell'Inventario Generale.

(FIG. 5) Piatto, numero di inventario 1425. È il primo di tre grandi piatti 'bianchi' la cui attuale attribuzione a Deruta è il frutto di una serie di ripensamenti dei quali rimane traccia nelle correzioni apportate negli anni alle schede di inventario. Di 45 cm di diametro, datato alla fine del XVI - inizio del XVII secolo, proviene dal legato Ponti del 1895: ne è il n. 122. Assai mosso, sulla tesa ha i caratteristici rilievi embricati a forma di fagiolo in numero di 73 (!). Una fascia liscia divide la tesa da una corona interna mosso da simile rilievo con 42 rilievi ovoidali. Entrambe le serie di rilievi sono decorate in modo alternato: un rilievo è lasciato in bianco ed uno dipinto in blu e giallo. Anche questo tipo di decoro, peraltro assai consueto, fa apparire incongruo il numero dispari dei rilievi presenti sulla tesa. L'umbone al centro presenta un amorino alato che con la sinistra regge la tromba che sta suonando.

(FIG. 6) Piatto, numero di inventario 85. Per la precisione pare trattarsi di un vasoio da acquareccia. Di 47 cm di diametro, è bacellato sulla stretta tesa da 36 concavità e nel corpo da 18: nel numero la metà ma nell'altezza il doppio rispetto alle precedenti. Al centro dell'umbone uno stemma araldico nobiliare nei consueti giallo e blu sullo smalto bianco del fondo.

(FIG. 7) Piatto, numero di inventario 754. Di 43 cm di diametro, anche questo è bacellato sia sulla tesa che sulla corona interna da ritmate alternanze di rilievi e concavità: in specifico 76 e rispettivamente 48. Entrambe le fasce bacellate sono decorate da un tralcio fiorito sinuoso che ignora il ductus del rilievo. Al centro un amorino stante tipicamente 'compendiario'. Restaurato da Mazzon, pare interessante notare come la attuale attribuzione a Deruta è stata preceduta da quelle, via via cancellate e corrette, a Angarano, Bassano, e Faenza. È schedato da G. Conti, *L'arte della maiolica in Italia*, Milano 1980, n. 410.

(FIG. 8) Piatto, numero di inventario 598. Di 47 cm di diametro, è assegnato dubitativamente a Savona, o piuttosto a Faenza, nel corso del XVII secolo. Di struttura simile ai grandi piatti derutesi precedenti, ha bacellata sia la tesa che la corona includente l'umbone centrale. In specifico sulla tesa stanno 72 bacellature elicoidali con l'orlo a punte rilevate e tocchi di azzurro che accentuano il ritmo del tema decorativo plastico. La corona interna ha una più ordinaria bacellatura deco-



FIG. 4 - Crespina (Ø cm. 27). Inv. n. 91. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 5 - *Piatto* (Ø cm. 45). Inv. n. 1425.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 6 - *Piatto* (Ø cm. 47). Inv. n. 85.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 7 - *Piatto* (Ø cm. 43). Inv. n. 754. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

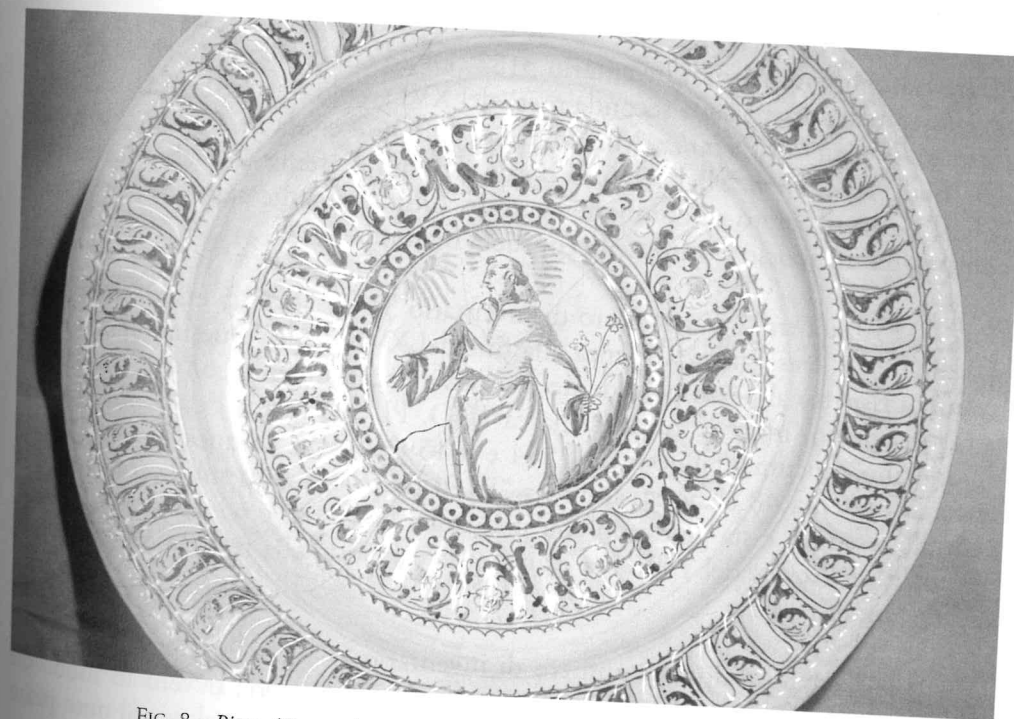


FIG. 8 - *Piatto* (Ø cm. 47). Inv. n. 598. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

rata da tralci fioriti sinuosi. Una cornice a dischetti campisce il medaglione circolare centrale che mostra, in bicromia blu e azzurra, una figura di sant'Antonio da Padova stante, mentre regge nella mano sinistra tre gigli. Già esposto, almeno dal 1978 è nel magazzino. È stato restaurato.

Pezzi traforati

(FIG. 9) Alzata 'a canestro', numero di inventario 3159. Di 21,5 cm di diametro e 6,5 di altezza, è assegnato a Faenza nella seconda metà del XVI secolo. Ampia-mente traforata, ha il bordo estremo ritmato da 32 lobi sporgenti che traforati come sono risultano quasi degli anelli. Totalmente smaltata di bianco, è decorata al centro con un amorino tipicamente 'compendiario' sia nel ductus che nella resa pittorica in bicromia azzurro e giallo. È stata restaurata.

(FIG. 10) Cestello traforato, numero di inventario 871. Di 23 cm di diametro e 7 di altezza, era assegnato a Faenza o dubitativamente a Torino, ma correttamente questa opzione, sia pure ipotetica, è stata espunta. È della seconda metà del XVI secolo. Il bordo estremo presenta 44 onde che includono altrettanti fori: solo i più estremi di tutti quelli che costituiscono l'essenzialità del pezzo. Totalmente smaltato di bianco, al centro presenta un putto alato che regge con entrambe le mani la lunga tromba nella quale sta soffiando. È stato restaurato.

Alzata traforata, numero di inventario 3157. Di 23 cm di diametro e 7,2 di altezza, è assegnata a Faenza alla seconda metà del XVI secolo. È schedata da G. Conti, *L'arte della maiolica in Italia*, Milano 1980, n. 336 e citata da Guidotti a p. 432 del *"Bianchi" di Faenza* del 1996. Il bordo estremo presenta 48 elaborati trafori a "8". Il putto decorato sull'umbone centrale, ordinariamente stante e alato, è circondato da un tralcio fiorito nella consueta bicromia.

(FIG. 11) Alzata traforata, numero di inventario 3158. Di 23,5 cm di diametro e 7,5 di altezza, è assegnata a Faenza alla fine del XVI secolo. Questa datazione più avanzata rispetto al pezzo precedente si motiva essenzialmente con la presenza, nel verso del pezzo, in azzurro, della marca "DO. PI.": la marca del/dei Bettisi alias "Don Pino" documentabile fra il 1564 e il 1593. Anche in questo caso il bordo estremo presenta 48 elaborati trafori a "8". Il putto decorato sul piccolo umbone centrale è seduto e sta giocando con una palla. Non solo è schedata a p. 200 del *"Bianchi" di Faenza* del 1996 ma è anche stata esposta alla relativa mostra faentina. È stata restaurata.

(FIG. 12) Cestello traforato, numero di inventario 264. Di 26,5 cm di diametro, coperto di smalto bianco lattiginoso, è traforato 'a cestello', ovvero in modo del tutto regolare, a losanghe, sia alla superficie che al piede. In analogia al noto pezzo

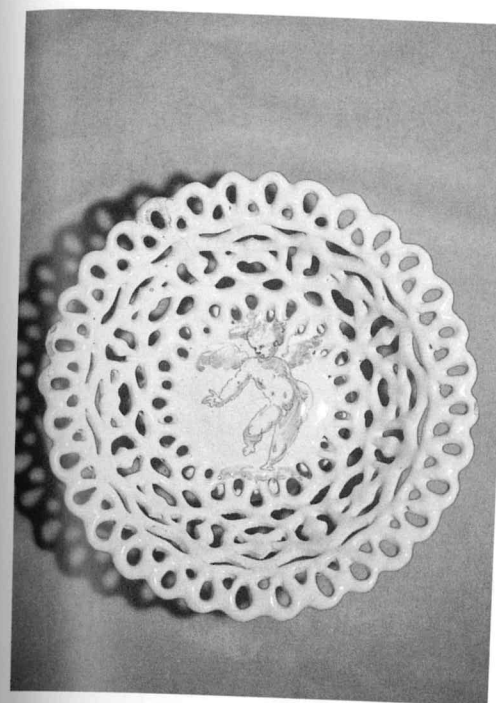


FIG. 9 - *Alzata a canestro* (Ø cm. 21,5, h. cm. 6,5).
Inv. n. 3159.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

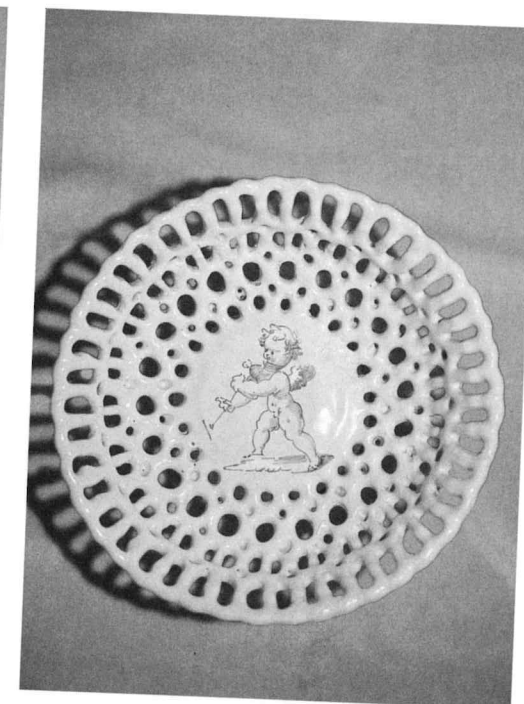


FIG. 10 - *Cestello traforato* (Ø cm. 23, h. cm. 7).
Inv. n. 871.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

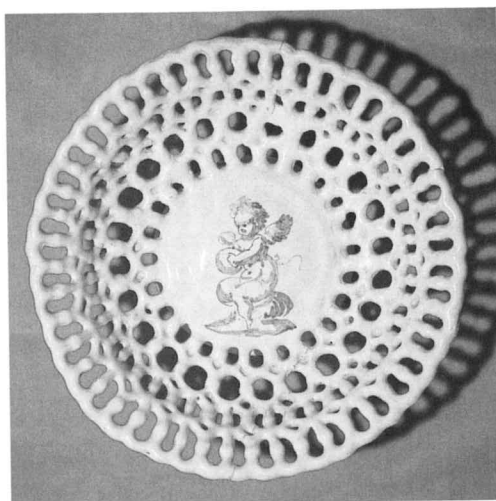


FIG. 11 - *Alzata traforata* (Ø cm. 23,5, h. cm. 7,5).
Inv. n. 3158.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

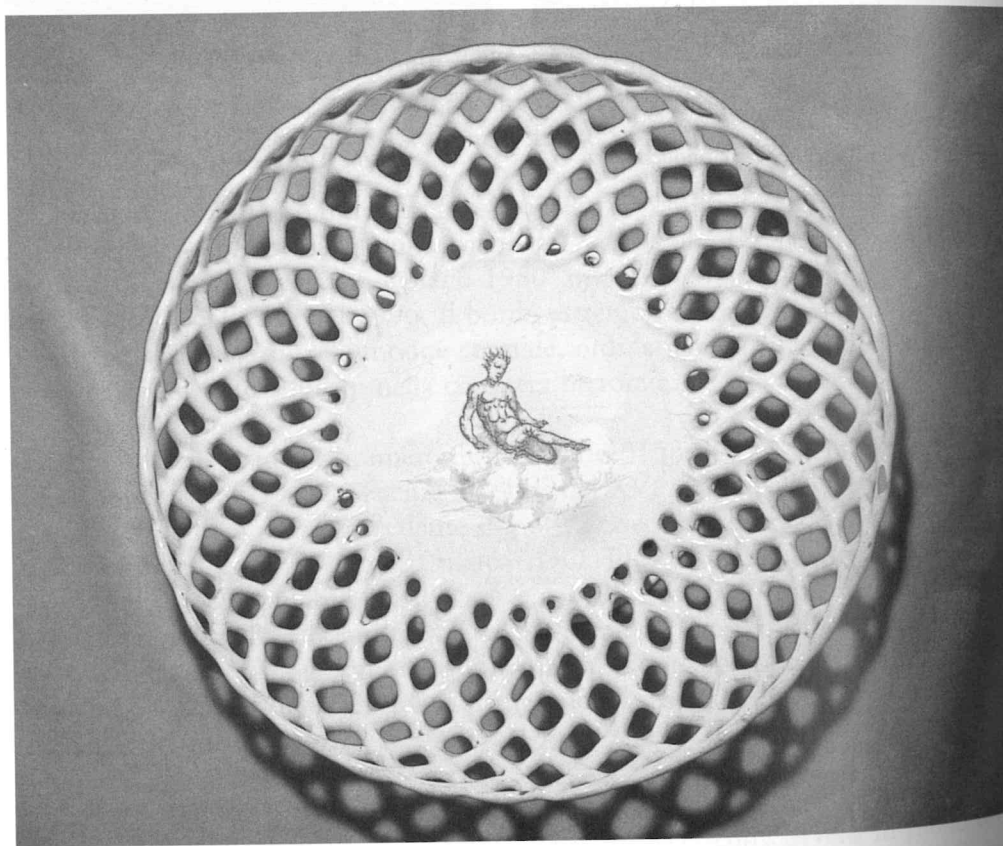


FIG. 12 - *Cestello traforato* (Ø cm. 26,5). Inv. n. 264. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

conservato a Torino era stato assegnato in un primo tempo a "Torino. Secolo XVI - circa 1577" ma successivamente anche questa attribuzione è stata modificata in "Faenza". La vicinanza col pezzo torinese è certamente forte. Qui, peraltro, nel medaglione centrale è presente una divinità maschile assisa su nubi (o onde marine?) e soprattutto i rilievi dell'estremo del bordo, e i relativi fori, non sono 32 bensì 31: come in tanti pezzi 'Habani' e raramente in pezzi faentini, in numero dispari. Proviene dal legato Bertini.

(FIG. 13) Cestino traforato, numero di inventario 1357. Di soli 17 cm di diametro, restaurato, è faentino della seconda metà del XVI secolo. Il traforo, assai elaborato e a maglie larghe, è compreso entro un bordo lineare. Al centro una semplicistica testa alata di cherubino nella consueta bicromia.

Altri pezzi realizzati a stampo

(FIG. 14) Piatto ovale, numero di inventario 86. Il diametro maggiore è di cm 45,5, il minore di 35. Le dimensioni, come pure il fastoso decoro araldico lo pongono alla nostra attenzione (ma è storicamente sempre stato così) come un pezzo di gran prestigio. Proveniente, forse, dal legato Visconti del 1875 (n. 38), è stato esposto alla mostra della Casa a Firenze fra il maggio e il dicembre del 1948. Sulla stretta tesa una ghirlanda filiforme a fiori gialli e foglie azzurre. Al centro due amorini stanti reggono uno stemma campito in cinque quartieri sormontato da un'aquila araldica ad ali spiegate. Sia sopra che sotto lo stemma una testa alata di cherubino. Su smalto bianco nell'essenziale policromia 'compendiaria'. Già assegnato a Faenza, è dato a Deruta, all'inizio del XVII secolo in analogia, se si vuole, con pezzi quali i due grandi piatti ovali conservati nel Museo di Deruta e pubblicati in *Antiche maioliche di Deruta*, Perugia 1980, pp. 104 e 105.

(FIG. 15) Alzata portauova, numero di inventario 776. Esagonale, di 38x38 cm, alta 6,5, occorre assegnarla al principio del XVII secolo come era stato correttamente fatto in un primo momento, prima della modifica in "fine secolo XVI". Tale certezza deriva dalla sigla ".B.M." presente in blu al centro del rovescio, che è firma di quella bottega Mazzanti della quale si hanno notizie fra il 1602 e il 1631. La piastra esagonale modanata è retta ai vertici da sei piccoli mostri alati e reca le tracce di quelli che dovevano essere due portauova e un portasale. Al centro uno stemma dei principi Aldobrandini di Firenze, con uno specifico riferimento araldico a Ippolito di Silvestro che fu papa col nome di Clemente VIII dal 1592 al 1605. Due putti alati reggono sopra di esso una corona. Schedata a p. 318 del *"Bianchi" di Faenza* del 1996, è anche stata esposta alla relativa mostra faentina. Proviene dall'acquisto Lomazzi del 1934 (inv. 2233/292).

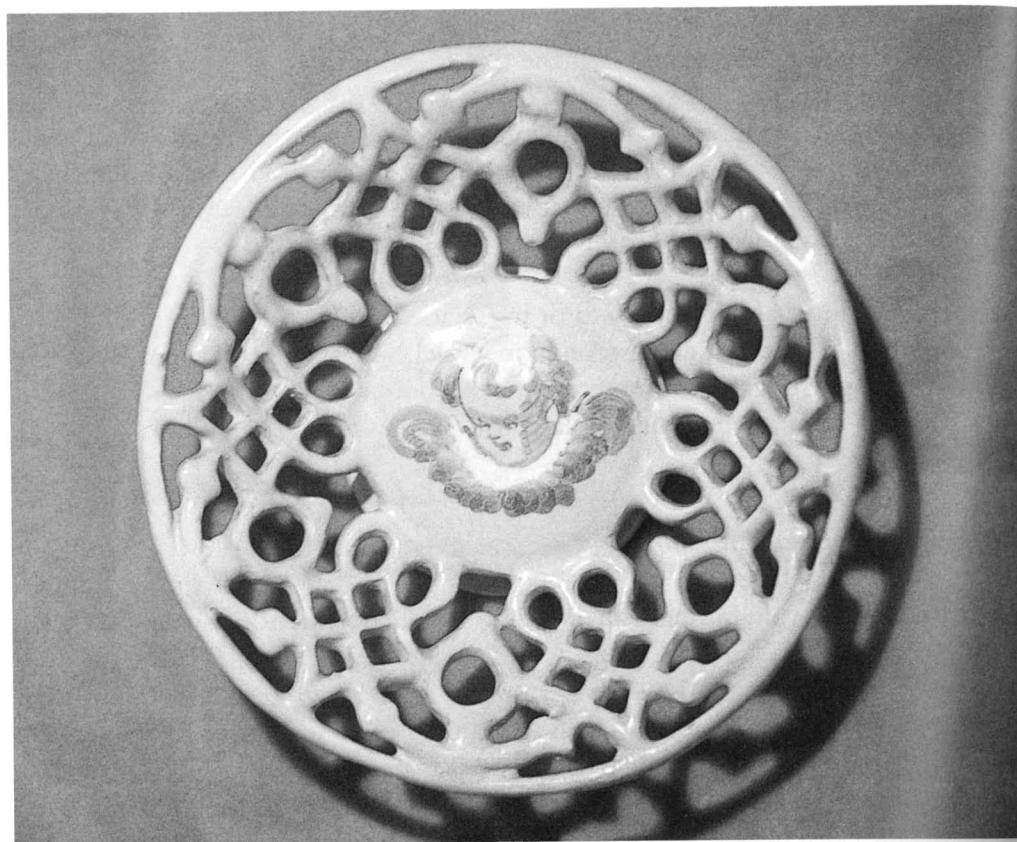


FIG. 13 - *Cestino traforato* (Ø cm. 17). Inv. n. 1357. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

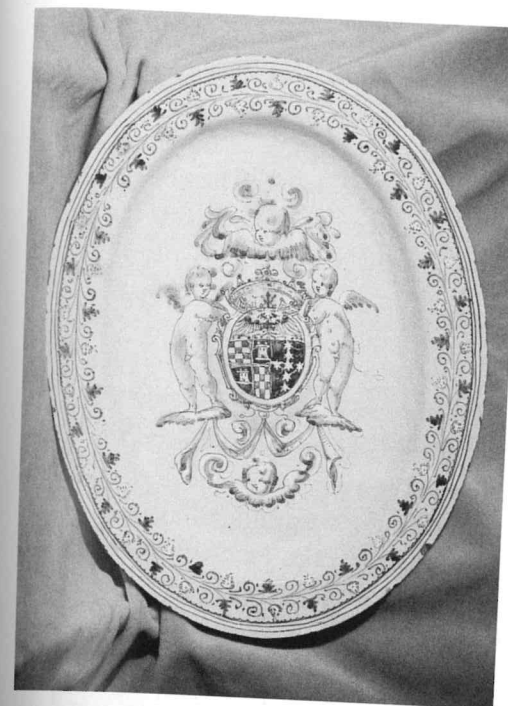


FIG. 14 - *Piatto ovale* (Ø cm. 45,5, Ø cm. 35).
Inv. n. 86.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 15 - *Alzata portauova esagonale*
(cm. 38x38, h. cm. 6,5). Inv. n. 776.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

(FIG. 16) Targa votiva, numero di inventario 775. Alta 2 cm, misura 34,5 cm di altezza e 27,5 di larghezza. Datata 1603, già assegnata a Faenza e a Deruta, è ora data a Castelli. Proviene dal legato Ponti (n. 2). Su base bianca, questa targa rettangolare presenta una ricca decorazione nella cauta policromia dei 'bianchi', faentini e non. In alto, fra due coppie di colonne tuscaniche, la Vergine col Bambino. In basso, a sinistra san Francesco con saio, croce e libro e a destra santa Lucia con i suoi occhi su di una alzata. Fra i due un ricco stemma araldico con cornice a volute e cimiero sormontato dalla data 1603. Attorno allo scudo, in azzurro, in caratteri capitali, la scritta: "SIC SOCIATA VIREBIT".

(FIG. 17) Tazza con beccuccio ('bevimalato'), numero di inventario 3167. Di 18 cm di diametro e 12 di diametro è circolare, con orlo rovesciato, beccuccio sporgente ellittico e due manici a doppia serpe le cui spirali, come nelle grandi anfore di Don Pino (*"Bianchi" di Faenza* 1996, p. 192) si protendono sull'orlo. La raffinatezza del pezzo è tutta del modellato: all'esterno il decoro è costituito semplicemente da una girale di foglie, all'interno da un amorino alato. È schedata e illustrata a p. 387 del *"Bianchi" di Faenza* del 1996.

(FIG. 18) Saliera a navicella, numero di inventario 84. Di 12,5 cm di altezza e 22 di lunghezza, è modellata ad ornati a rilievo, con due prese a testa di capro alle estremità e due a forma di arpia lungo i fianchi. Poggia su quattro piedi a forma di zoccoli di capro a disposizione cruciforme dalle dimensioni estreme di 13x9,5 cm. Al centro è decorata con uno stemma araldico ovale contornato da cartigli reso in giallo, azzurro e bruno. All'interno, la marca "VR AF" assegna con certezza questo pezzo alla bottega faentina di Virgiliotto Calamelli nel corso del terzo quarto del XVI secolo. È stata schedata nei *"Bianchi" di Faenza* del 1996 a p. 148 ed era esposta alla relativa mostra.

Saliera a coppa circolare, numero di inventario 1903. Alta 14 cm, è costituita da una coppa circolare la cui tesa presenta 29 dentellature semisferiche, sostenuta da che piccole chimere (o piuttosto arpie) alate stanti, su una piccola base triangolare modanata. Rigorosamente priva di decori dipinti, è interamente smaltata di bianco. La si assegna a Faenza all'inizio del XVI secolo.

(FIG. 19) Saliera a base quadrata, numero di inventario 3166. Alta 12 cm, ha il lato di 11. In questo caso la concavità portasale è inserita in un piano quadrato, sorretto agli angoli da altrettanti putti stanti su di una piccola base quadrata, modanata, poggiante a sua volta su quattro piedini a zampa di leone. Fra i quattro amorini altrettanti stemmi: due totalmente bianchi e due decorati con un'aquila bicipite di giallo, turchino e manganese che ricorda l'arma degli Asburgo la quale, peraltro, non ha però certo il cimiero costituito da una regina che regge un



FIG. 16 - Targa votiva (cm. 34,5x27,5x2). Inv. n. 775. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

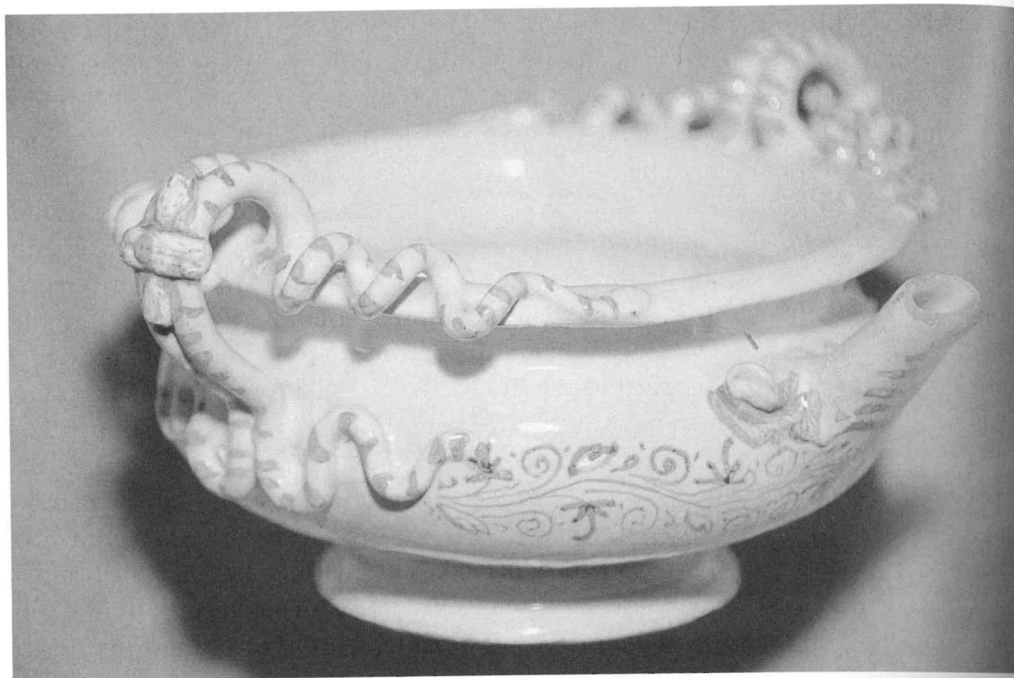


FIG. 17 - *Tazza con beccuccio* (Ø cm. 18, Ø cm. 12). Inv. n. 3167. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 18 - *Saliera a navicella* (cm. 12,5x22). Inv. n. 84. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

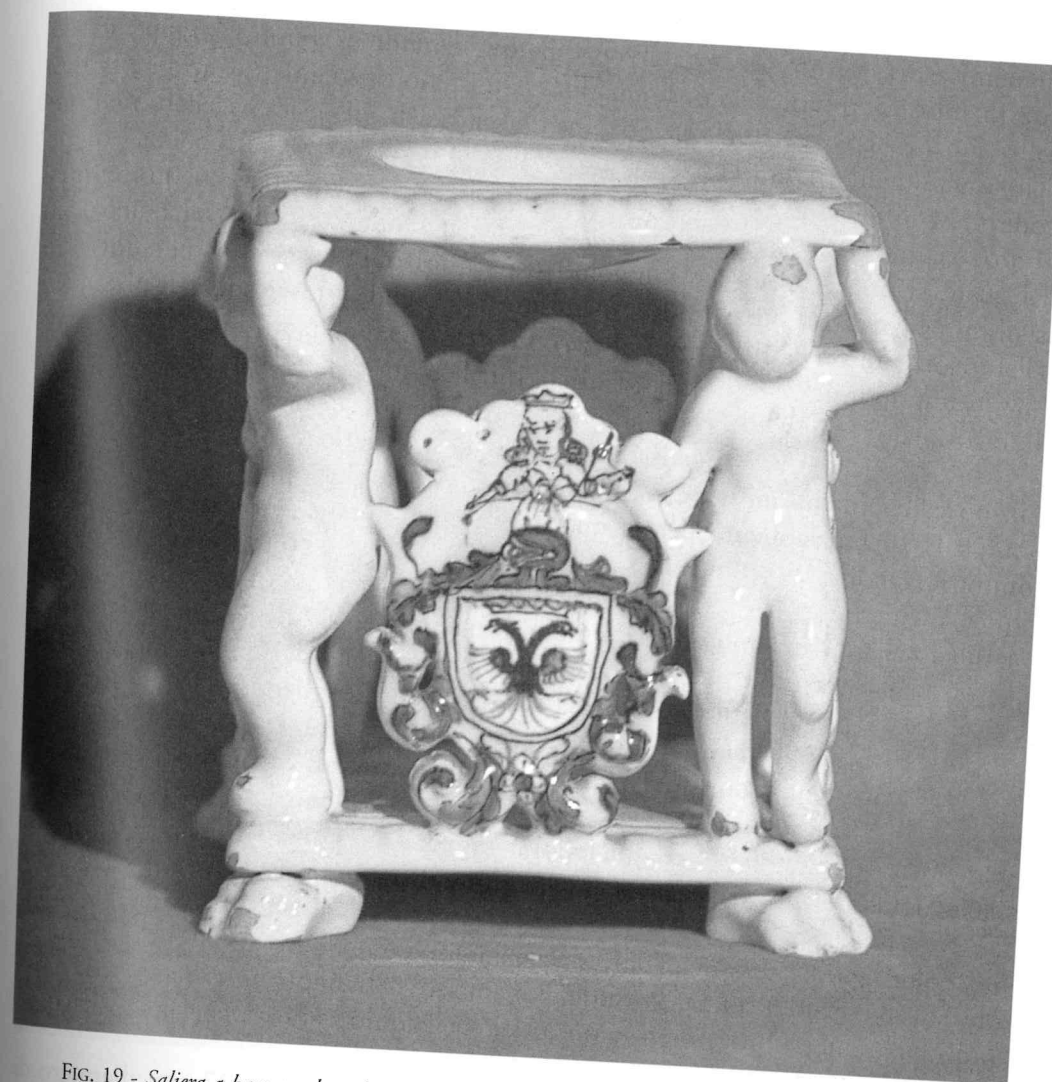


FIG. 19 - *Saliera a base quadrata* (cm. 12x11). Inv. n. 3166. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

arco. Del XVII secolo, già attribuita a Faenza, chissà perché è ora assegnata, seppur dubitativamente, a Napoli. Proviene dal legato Ponti del 1895 (n. 674). È ricordata a p. 403 del volume sui *"Bianchi" di Faenza* del 1996.

Saliera a base quadrata, numero di inventario 2754. Alta 11,5 cm, misura le stesse dimensioni anche in larghezza e lunghezza, presentandosi dunque come idealmente inseribile in un cubo. Poggia su zampe leonine protese oltre gli angoli inferiori mentre quattro busti di arpia sono modellati in rilievo sugli angoli superiori. Rigorosamente priva di decori dipinti, è interamente smaltata di bianco. È depositata nei magazzini.

(FIG. 20) Saliera a base quadrata, numero di inventario 3165. Simile alla precedente, di dimensioni appena minori (10,5 cm di altezza e 11 di lato), se ne differenzia essenzialmente per le quattro pareti traforate. Anch'essa è depositata nei magazzini.

(FIG. 21) Saliera antropomorfa, numero di inventario 4072. Alta 17 cm, si differenzia totalmente dalle precedenti. Già assegnata a Deruta, 1560 circa, viene ora attribuita ad Ariano Irpino, metà del XVII secolo accogliendo cioè la scheda di G. Donatone, *La maiolica di Ariano Irpino*, Napoli 1980, tav. 37a. A base triangolare, raffigura una giovinetta stante, dai lunghi, biondi capelli che indossa una veste azzurra con le maniche rimboccate e che regge dinanzi a sé a braccia distese un largo vassoio rettangolare, che è poi la saliera propriamente detta, al centro del quale è dipinta la marca con una S sbarrata. Sul fronte, a sostenere il vassoio-saliera, sorge dal basso un motivo fitomorfo a racemi con al centro una testa alata di cherubino. Attorno al bordo del vassoio una larga fascia con foglie policrome. All'azzurro chiaro e al giallo intenso si somma qualche tocco di verde. È stata acquistata nel 1974 dall'antiquario Giglio di Napoli.

(FIG. 22) Versatoio costolato, numero di inventario 89. Alto 27 cm, diametro di base 7,5. Marcato sotto al piede in azzurro "VR AF", e assegnabile dunque con certezza alla bottega faentina di Virgiliotto nel terzo quarto del XVI secolo, è certamente uno dei pezzi più importanti e famosi della raccolta. Già presentato da G. Conti in *L'arte della maiolica in Italia*, Milano 1973 (fig. 280) e da G. Lise in *La ceramica italiana del '600*, Milano 1974 (tav. 19), è stato poi riproposto da Conti nella edizione del 1980 del suo libro (n. 327), e in ultimo esposto alla mostra di Faenza del 1996 e schedato da Guidotti nel *"Bianchi" di Faenza* (p. 138). Sorretto da un piedino circolare, il corpo del pezzo non è precisamente a forma di melone ma è scandito da dodici costolature angolari che segnano altrettanti campi leggermente convessi. Il beccuccio è a mascherone barbuto e il manico a staffa. Il decoro pittorico, molto liberamente elaborato da una stampa di Marcantonio Raimondi, è costituito dall'arcangelo Gabriele annunciante rivolto verso sinistra.

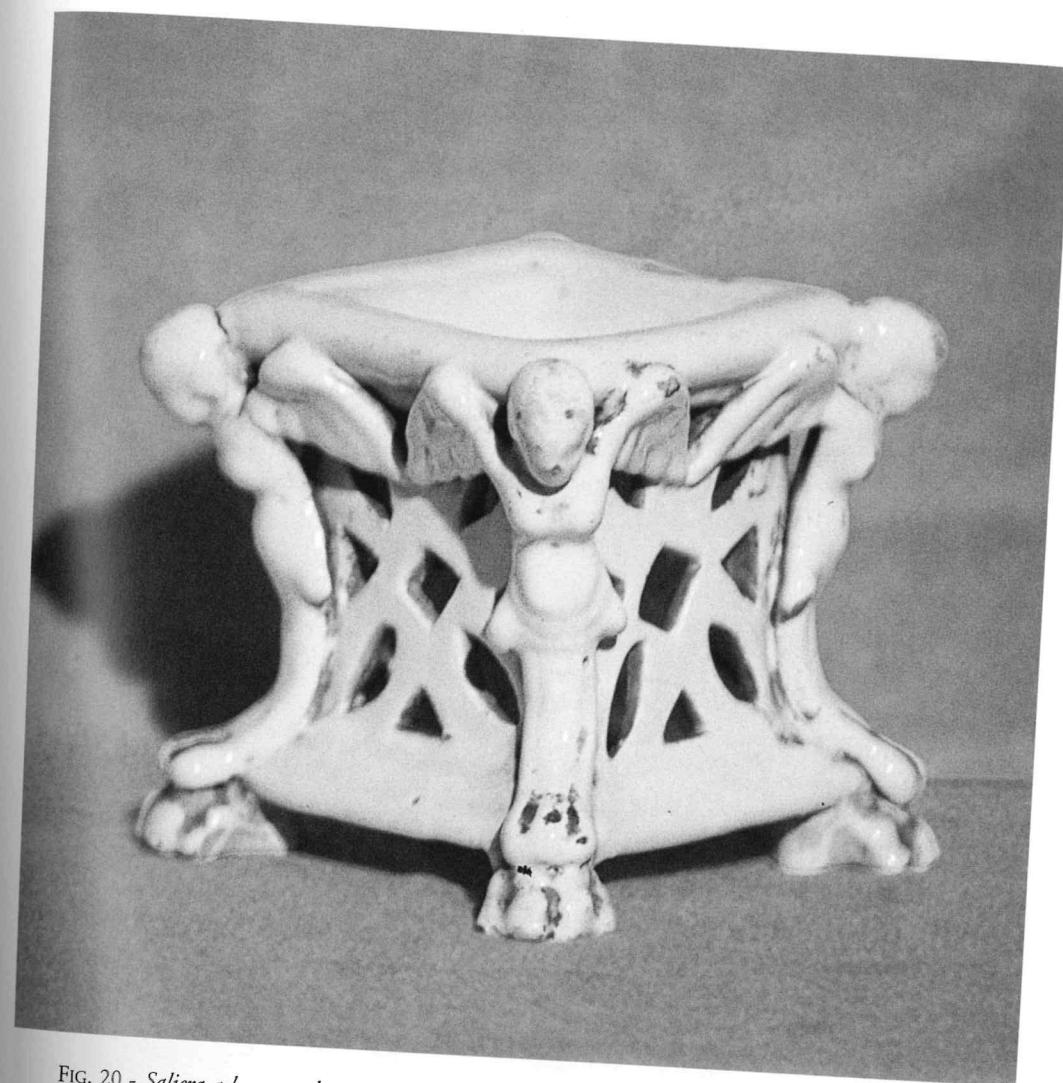


FIG. 20 - Saliera a base quadrata (cm. 10,5x11). Inv. n. 3165. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 21 - *Saliera antropomorfa* (h. cm. 17). Inv. n. 4072. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

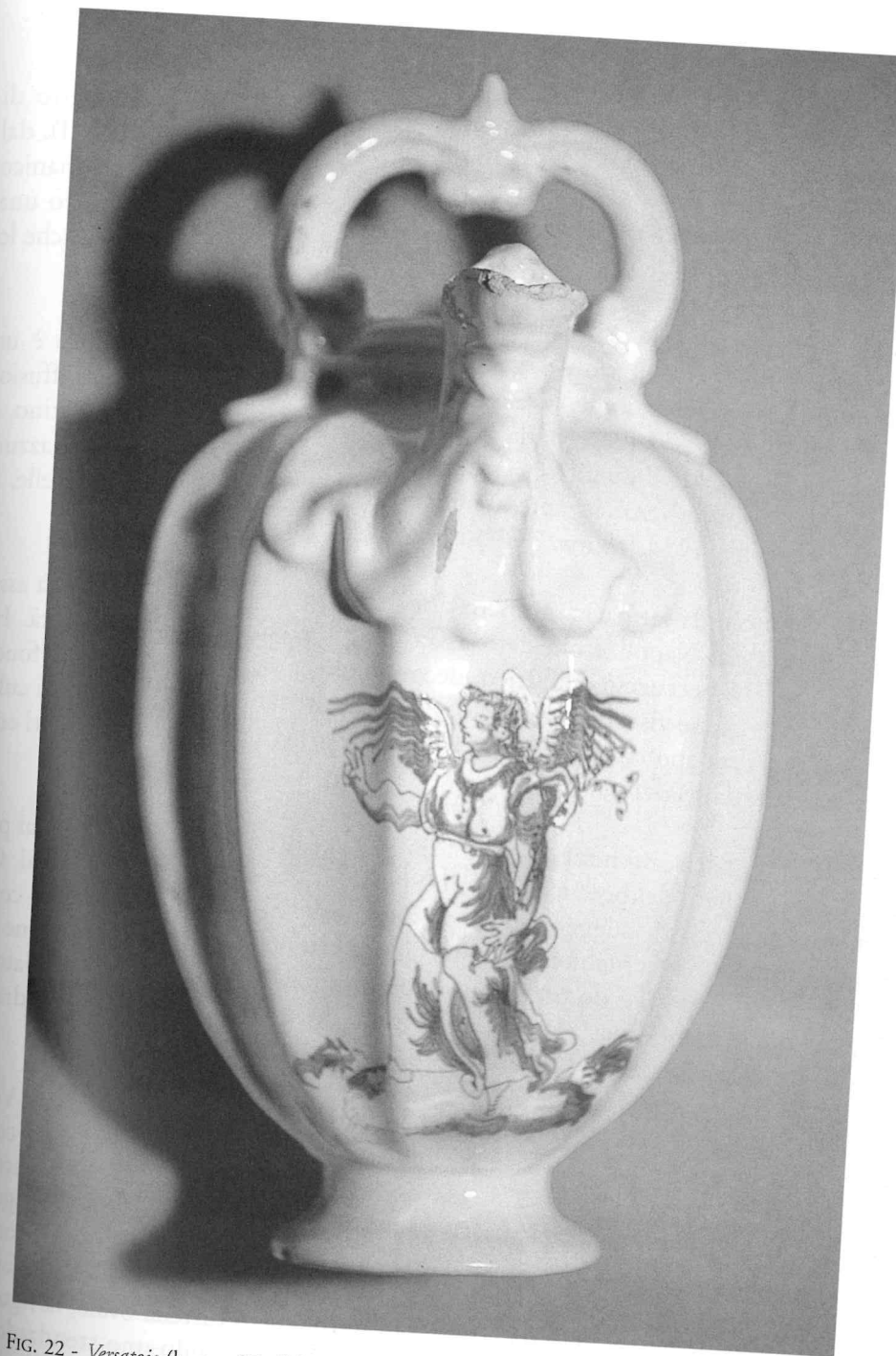


FIG. 22 - *Versatoio* (h. cm. 27, Ø base cm. 7,5). Inv. n. 89. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Forme chiuse lavorate al tornio

(FIG. 23) Versatoio piriforme, inventario numero 82. Alto 28 cm, diametro di base 7,4. Faentino dell'inizio del XVII secolo (o piuttosto della fine del XVI), dal corpo elegantemente slanciato, ha un becco a mascherone barbuto e un manico trasversale a staffa. Nei colori e nei modi tipici dei 'bianchi' presenta, entro una leggera ghirlanda fogliata e fiorita, un amorino tubicino alato. Esempio anche lo smalto latteo e compatto.

Boccale, numero di inventario 187. Alto 23 cm, pur in parte ricostruito è un pezzo interessante perché, come la saliera di Ariano Irpino, testimonia la diffusione areale dei 'bianchi'. Della seconda metà del XVI secolo, non certo faentino, è detto di area laziale. Ha il manico nastriforme. È decorato in giallo, verde e azzurro con una testa di ragazzo elegantemente vestito compresa fra due pianticelle. È stato acquistato nel 1924 (n. inv. 796/11).

(FIG. 24) Versatoio da farmacia, numero di inventario 4046. Alto 22 cm, già assegnato a Faenza e a Napoli è ora dato a Castelli, XVI secolo, seconda metà. Ha manico a nastro e beccuccio cilindrico, decorato al centro da un cartiglio a fondo turchino con biscione visconteo in giallo. Alla base, in carattere maiuscolo di colore azzurro la scritta apotecaria: "SY. D. RIBES". Proviene dal legato Visconti ed è stato restaurato da Mazzon.

Versatoio da farmacia, numero di inventario 3711. Alto 22 cm, assai vicino al precedente, manca però del beccuccio, andato perso. È depositato nei magazzini. Già assegnato a Faenza, su suggerimento di Donatone è stato poi segnalato come pezzo di Castelli, o eventualmente napoletano, e datato al secolo XVIII – fine del XVII. A smalto bianco, è decorato con uno scudo araldico di azzurro profilato di giallo sul quale campeggia l'impresa viscontea del bambino in bocca al drago. Sotto allo stemma la scritta: "SY.D.LVPOLIS".

Boccia da farmacia, numero di inventario 760. Alta 44 cm, già assegnata a Venezia, è data ora a Faenza, XVII secolo. Proviene dal legato Ponti del 1895 col n. 259. È stata restaurata da Mazzon. Ha decori di ornati e fregi, fiori e frutta in azzurro, giallo, verde e viola. Anteriormente, entro l'ampia fascia rettangolare bianca, la scritta in manganese in caratteri gotici: "Infus Rosar Lamp" sormontata dallo stemma quadripartito della famiglia Rota, già nel 1575 abitanti a Venezia ma iscritti al patriziato veneto dal 1685. Sul retro, entro cartella ovale, la figura di un guerriero a cavallo che sta andando verso sinistra reggendo uno stendardo con stendardo. A destra e a sinistra le lettere ".S." e ".A.". Si tratta senz'altro di sant'Alessandro, martirizzato nel 298, patrono di Bergamo, città della quale i Rota erano originari. Crollanza, nel suo *Dizionario storico-blasonico* del 1888 ricorda che il



FIG. 23 - Versatoio (h. cm. 28, Ø base cm. 7,4). Inv. n. 82. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

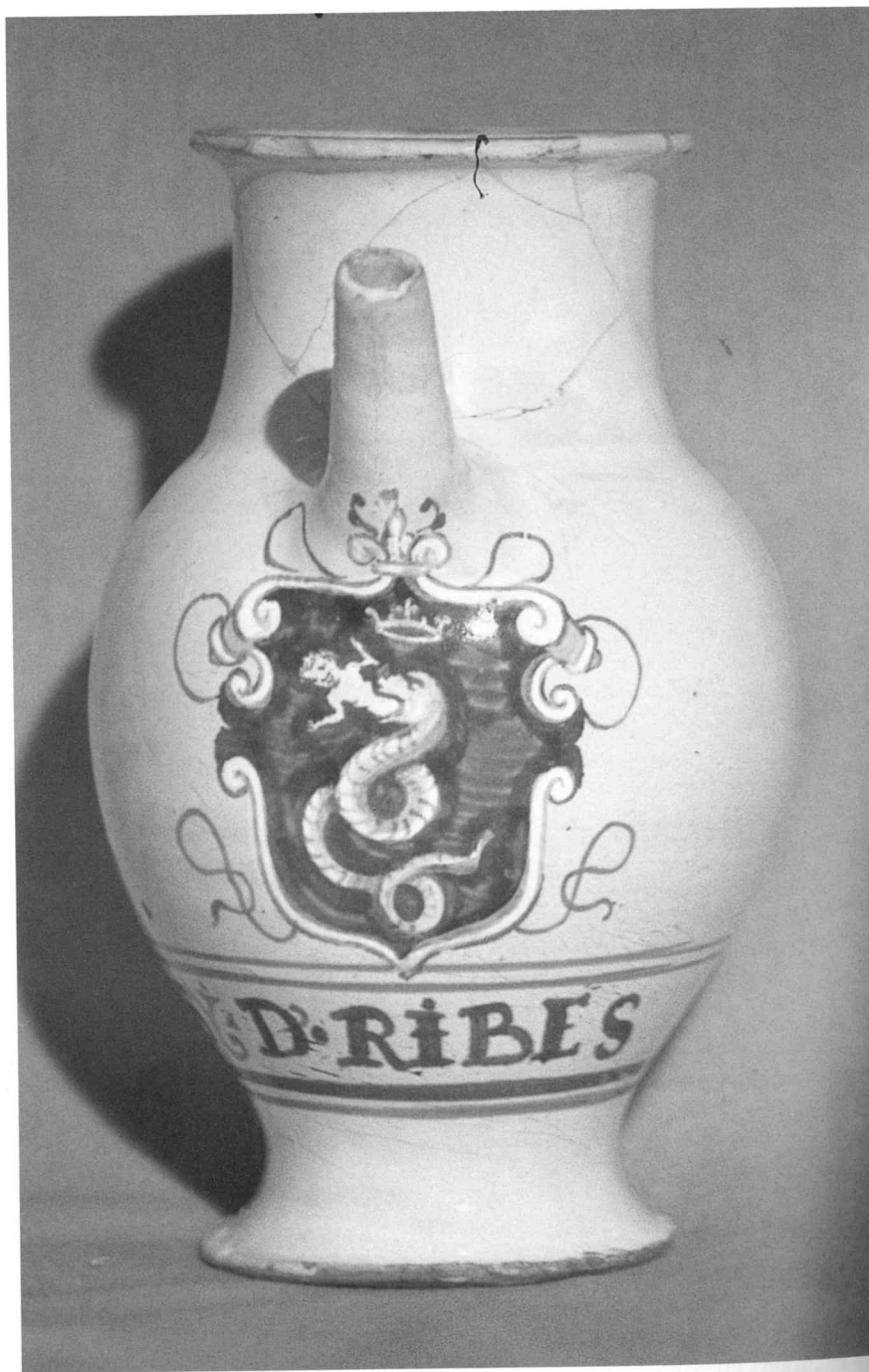


FIG. 24 - *Versatoio* (h. cm. 22). Inv. n. 4046. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

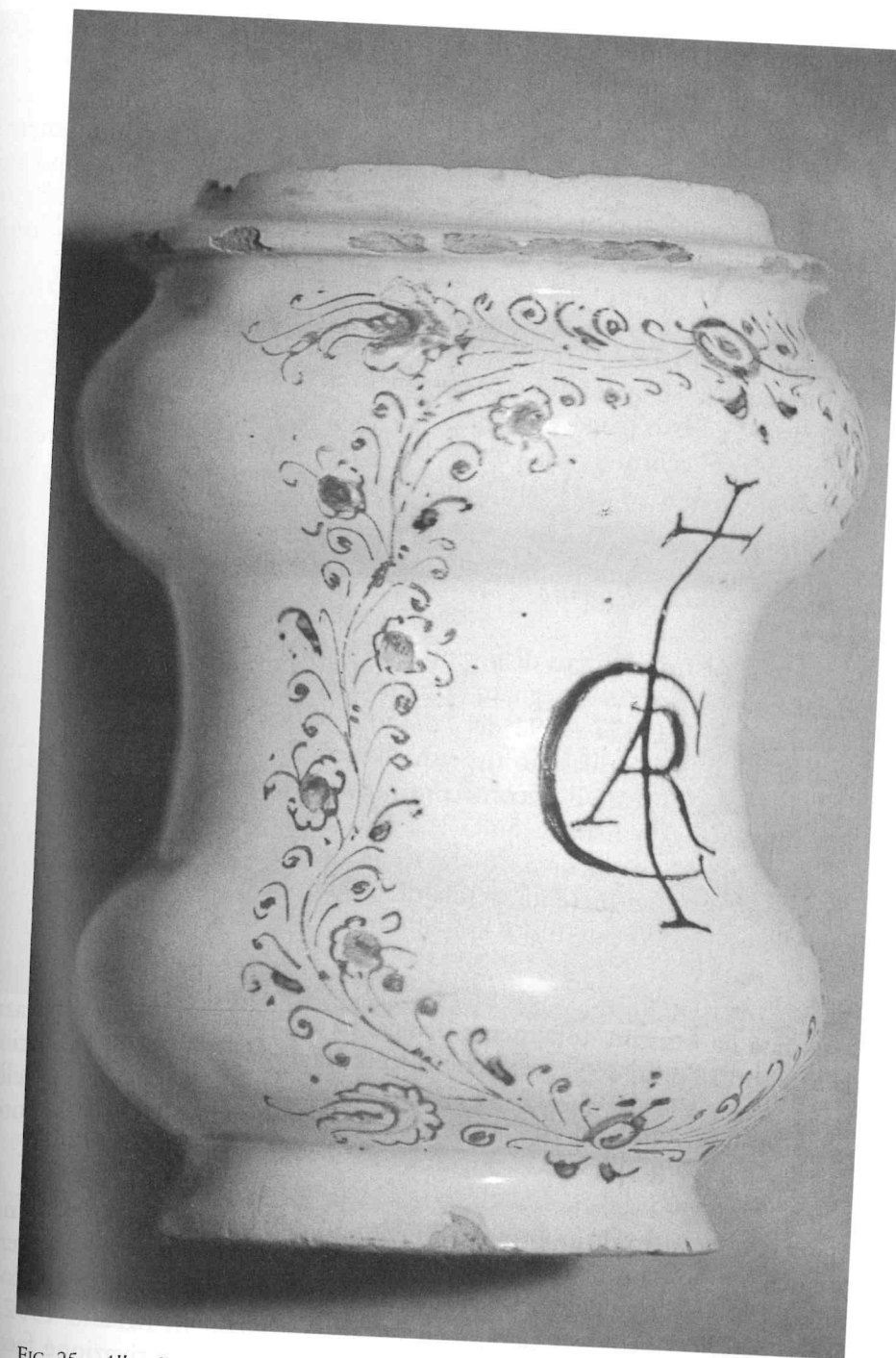


FIG. 25 - *Albarello da farmacia* (h. cm. 14). Inv. n. 4000. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Rota che abbandonò Bergamo, si trasferì a Venezia e ne ottenne la nobiltà era Giambattista, "medico insigne".

Rocchetto da farmacia, numero di inventario 4043. Alto 14 cm, ha un diametro di 9,8 cm. Ha decorazione turchina e gialla di minuti fregi floreali che circondano una ampia cartella polilobata centrale sormontata da una testa alata di cherubino. Su tre righe, in manganese, contiene la scritta: "Viole / e Tribus cum / Rhabarb". Proveniente dal legato Visconti del 1912; è assegnata a Faenza, XVII secolo.

(FIG. 25) Albarello da farmacia, numero di inventario 4000. Alto 13 cm, proveniente da un acquisto, è genericamente assegnato a Faenza, secoli XVI-XVII. A larga gola centrale e basso piede, è profilato all'orlo. La decorazione in 'stile compendiaro' presenta al centro di una ghirlanda fogliata e fiorita in giallo e turchino il monogramma "C A R" attraversato da una croce astile.

Forme aperte lavorate al tornio

(Fig. 26) Grande piatto, numero di inventario 752. Di 45 cm di diametro, forse proviene dal legato Visconti. Assegnato a Faenza (secolo XVI fine - XVII inizio) è stato presentato alle pp. 454 e 394 del *"Bianchi" di Faenza* del 1996. Di forma semplicissima, ha il fondo ribassato rispetto alla tesa di soli 4 cm. Il retro è completamente bianco. Sul recto il ricco decoro presenta candelabre, chimere e cammei policromi su fondo bianco. Sulla tesa due amorini entro comparti ovali, mascheroni, chimere e cornucopie. Anche tecnicamente è perfetto: pur di dimensioni così importanti non presenta alcuna deformazione e tutti i colori, anche gli arancioni, sono perfettamente fusi e lisci al tatto.

Coppetta circolare, numero di inventario 2776. Di 12 cm di diametro, è alta 5 cm. Restaurata da Mazzon, totalmente bianca, ha al centro un amorino in azzurro e giallo e sotto l'orlo, degli stessi colori, una leggera ghirlanda. Al rovescio, in azzurro, la marca VR AF che la assegna con certezza alla bottega Calamelli di Faenza, terzo quarto del XVI secolo. In *"Bianchi" di Faenza* del 1996 è ricordata e fotografata alle pp. 89-90.

Bacile circolare, numero di inventario 83. Alto 16 cm, ne misura 38 di diametro. Fra i 'bianchi' milanesi non faentini questo pezzo derutese datato 1574 è certo il più importante. Proviene dal legato Attendolo Bolognini del 1865 ed è stato ben studiato da Grazia Biscontini Ugolini in *Maiolica e incisione*, Milano 1992, pp. 102-103. La forma circolare col bordo estroflesso è certo di derivazione faentina come pure la decorazione: all'esterno un fregio con pampini e grappoli d'uva; sul bordo ornati floreali e due teste di amorini; all'interno un gruppo di Venere e Marte su sfondo di paesaggio con alla sinistra un amorino e a destra tre cani in



FIG. 26 - Piatto (Ø cm. 45). Inv. n. 752. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

atteggiamenti diversi. Su smalto bianco, la policromia comprende il giallo, il verde e l'azzurro. Nel verso la datazione 1574. Il soggetto deriva da una incisione di Giacomo Franco (Raccolta Bertarelli Art. P. 35-19).

Grande piatto, numero di inventario 3715. Di 44,5 cm di diametro, già attribuito a Faenza, lo è ora a Deruta alla fine del XVI secolo. Su smalto latteo ha una decorazione tipica dei 'bianchi': una grande edicola in turchino e davanti ad essa uno stemma araldico bipartito su di un mosso cartiglio sormontato da un cimiero. Il campo dello scudo è bipartito e presenta una stella gialla in campo turchino e tre fiori. Ai lati dello stemma due figure allegoriche femminili assise.

Piatto circolare, numero di inventario 774. Di 35,5 cm di diametro, già attribuito a Faenza, è ora assegnato a Deruta, al 1600-1620 circa. La stretta tesa è decorata con un tralcio sinusoide con fiori in giallo e in bruno. Al centro, ben campito nel bianco assoluto, un grande amorino danzante. È proveniente da un acquisto Lomazzi del 1934.

Grande piatto, numero di inventario 753. Di 46 cm di diametro. Già attribuito a Faenza lo è oggi a Deruta, inizio del XVII secolo. Proviene dal legato Poni del 1895 (n. 64). Su fondo bianco, nella stretta tesa un bel fregio a tralcio fiorito sinuoso nella consueta policromia. Al centro, stante, la figura allegorica della Fortezza. È schedato in G. Conti, *L'arte della maiolica in Italia*, Milano 1980, n. 407.

Grande piatto, numero di inventario 1915. Di 36 cm di diametro è assegnato a Faenza al XVII secolo. Proviene da un dono di Edoardo Bazzini del 1929, inv. 1544/3. Restaurato dal sig. Mazzon è depositato nei magazzini. Stancamente tardo, sul fondo totalmente bianco campeggia al centro una figura di Diana ignuda con una lancia nella mano sinistra, dietro di lei uno svolazzante mantello e sopra nubi azzurre.

Grande piatto, numero di inventario 1569. Di cm 42 di diametro, è totalmente smaltato in bianco. Sulla stretta tesa una ghirlanda in giallo e azzurro fogliata e fiorita. Al centro Giuditta a seno nudo, stante, con la spada in alto nella destra e la testa di Oloferne nella sinistra in basso davanti a lei. Già attribuito a Faenza, lo è ora, correttamente, a Deruta, nel corso del XVII secolo. Come pure il pezzo successivo, va posto in stretto riferimento col piatto con Marco Curzio conservato a Deruta nel Museo regionale della ceramica umbra pubblicato in *Antiche maioliche di Deruta*, Perugia 1980, p. 125. È conservato nei magazzini.

Grande piatto, numero di inventario 1568. Del tutto simile al precedente, misura però 43 cm di diametro e al centro presenta una figura stante di guerriero con lancia e scudo (Marte?). Restaurato dal signor Mazzon, è anch'esso conservato in magazzino.

TERRAGLIE EUROPEE AL CASTELLO SFORZESCO

Luca Melegati

Il riordino della collezione di porcellane europee delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco ha portato anche ad un riesame degli esemplari di terraglia lì conservati, ed in più di un caso, considerato il loro interesse storico-artistico, ne ha consigliato la presentazione nelle vetrine del museo. In particolare si è potuto esporre qualche esempio (italiano e straniero) di vasellame d'uso particolarmente raro e gradevole nell'esecuzione ed una serie di gruppi di figure di notevole impegno e qualità esecutiva. Come è noto, la terraglia è un materiale ceramico che resta, almeno nell'immaginario popolare, cosa tutta inglese. L'impatto di quanto andava facendo dal 1759 a Burslem Josiah Wedgwood fu fortissimo, segnando in pratica il declino della porcellana settecentesca oltre che la fine definitiva della maiolica tradizionale. La necessità di combattere il nuovo prodotto proveniente da Oltremania portò presto (subito dopo il 1770 ed almeno fino al 1840) l'industria ceramica europea del tempo a tentare di imitare il *Queen's Ware*, materiale bianco ed economico (la *terraglia all'inglese* o *creamware*) ed a creare dei succedanei il più possibile fedeli degli eleganti grès (i vari *Jasper ware*, *black basalt* e così via) che, utilizzati per creare moltitudini di oggetti ispirati all'antico, rendono Wedgwood uno degli araldi del Neoclassicismo. La straordinaria organizzazione commerciale messa in piedi dal ceramista inglese se da un lato gli garantisce un felice risultato economico (ed insieme promuove l'uso della terraglia in tutta l'Europa), dall'altro fornisce il modo ai concorrenti locali ed a quelli di Oltremania per avviare produzioni di imitazione che creeranno nel corso degli anni non pochi fastidi a Wedgwood⁽¹⁾. L'analisi di tutte queste produzioni di derivazione anglosassone costituisce una problematica vastissima, che chi scrive spera di poter affrontare con maggior respiro nell'ambito della catalogazione in corso delle raccolte ceramiche del Castello Sforzesco: qui si pubblicano intanto alcuni degli esemplari oggi esposti nelle vetrine del museo⁽²⁾.

La caffettiera della figura 1, già nota agli studi, è stata prodotta nella manifattura novese Antonibon intorno al 1810. L'introduzione della terraglia a Nove si deve a Giovanni Maria Baccin, dal 1774 gestore della manifattura di maioliche e porcellana: terraglie che restano legate in larga parte alla produzione tipica della fabbri-

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE

atteggiamenti diversi. Su smalto bianco, la policromia comprende il giallo, il verde e l'azzurro. Nel verso la datazione 1574. Il soggetto deriva da una incisione di Giacomo Franco (Raccolta Bertarelli Art. P. 35-19).

Grande piatto, numero di inventario 3715. Di 44, 5 cm di diametro, già attribuito a Faenza, lo è ora a Deruta alla fine del XVI secolo. Su smalto latteo ha una decorazione tipica dei 'bianchi': una grande edicola in turchino e davanti ad essa uno stemma araldico bipartito su di un mosso cartiglio sormontato da un cimiero. Il campo dello scudo è bipartito e presenta una stella gialla in campo turchino e tre fiori. Ai lati dello stemma due figure allegoriche femminili assise.

Piatto circolare, numero di inventario 774. Di 35,5 cm di diametro, già attribuito a Faenza, è ora assegnato a Deruta, al 1600-1620 circa. La stretta tesa è decorata con un tralcio sinusoide con fiori in giallo e in bruno. Al centro, ben campito nel bianco assoluto, un grande amorino danzante. È proveniente da un acquisto Lomazzi del 1934.

Grande piatto, numero di inventario 753. Di 46 cm di diametro. Già attribuito a Faenza lo è oggi a Deruta, inizio del XVII secolo. Proviene dal legato Poni del 1895 (n. 64). Su fondo bianco, nella stretta tesa un bel fregio a tralcio fiorito sinuoso nella consueta policromia. Al centro, stante, la figura allegorica della Fortezza. È schedato in G. Conti, *L'arte della maiolica in Italia*, Milano 1980, n. 407.

Grande piatto, numero di inventario 1915. Di 36 cm di diametro è assegnato a Faenza al XVII secolo. Proviene da un dono di Edoardo Bazzini del 1929, inv. 1544/3. Restaurato dal sig. Mazzon è depositato nei magazzini. Stancamente tardo, sul fondo totalmente bianco campeggia al centro una figura di Diana ignuda con una lancia nella mano sinistra, dietro di lei uno svolazzante mantello e sopra nubi azzurre.

Grande piatto, numero di inventario 1569. Di cm 42 di diametro, è totalmente smaltato in bianco. Sulla stretta tesa una ghirlanda in giallo e azzurro fogliata e fiorita. Al centro Giuditta a seno nudo, stante, con la spada in alto nella destra e la testa di Oloferne nella sinistra in basso davanti a lei. Già attribuito a Faenza, lo è ora, correttamente, a Deruta, nel corso del XVII secolo. Come pure il pezzo successivo, va posto in stretto riferimento col piatto con Marco Curzio conservato a Deruta nel Museo regionale della ceramica umbra pubblicato in *Antiche maioliche di Deruta*, Perugia 1980, p. 125. È conservato nei magazzini.

Grande piatto, numero di inventario 1568. Del tutto simile al precedente, misura però 43 cm di diametro e al centro presenta una figura stante di guerriero con lancia e scudo (Marte?). Restaurato dal signor Mazzon, è anch'esso conservato in magazzino.

TERRAGLIE EUROPEE AL CASTELLO SFORZESCO

Luca Melegati

Il riordino della collezione di porcellane europee delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco ha portato anche ad un riesame degli esemplari di terraglia lì conservati, ed in più di un caso, considerato il loro interesse storico-artistico, ne ha consigliato la presentazione nelle vetrine del museo. In particolare si è potuto esporre qualche esempio (italiano e straniero) di vasellame d'uso particolarmente raro e gradevole nell'esecuzione ed una serie di gruppi di figure di notevole impegno e qualità esecutiva. Come è noto, la terraglia è un materiale ceramico che resta, almeno nell'immaginario popolare, cosa tutta inglese. L'impatto di quanto andava facendo dal 1759 a Burslem Josiah Wedgwood fu fortissimo, segnando in pratica il declino della porcellana settecentesca oltre che la fine definitiva della maiolica tradizionale. La necessità di combattere il nuovo prodotto proveniente da Oltremania portò presto (subito dopo il 1770 ed almeno fino al 1840) l'industria ceramica europea del tempo a tentare di imitare il *Queen's Ware*, materiale bianco ed economico (la *terraglia all'inglese* o *creamware*) ed a creare dei succedanei il più possibile fedeli degli eleganti grès (i vari *Jasper ware*, *black basalt* e così via) che, utilizzati per creare moltitudini di oggetti ispirati all'antico, rendono Wedgwood uno degli araldi del Neoclassicismo. La straordinaria organizzazione commerciale messa in piedi dal ceramista inglese se da un lato gli garantisce un felice risultato economico (ed insieme promuove l'uso della terraglia in tutta l'Europa), dall'altro fornisce il modo ai concorrenti locali ed a quelli di Oltremania per avviare produzioni di imitazione che creeranno nel corso degli anni non pochi fastidi a Wedgwood⁽¹⁾. L'analisi di tutte queste produzioni di derivazione anglosassone costituisce una problematica vastissima, che chi scrive spera di poter affrontare con maggior respiro nell'ambito della catalogazione in corso delle raccolte ceramiche del Castello Sforzesco: qui si pubblicano intanto alcuni degli esemplari oggi esposti nelle vetrine del museo⁽²⁾.

La caffettiera della figura 1, già nota agli studi, è stata prodotta nella manifattura novese Antonibon intorno al 1810. L'introduzione della terraglia a Nove si deve a Giovanni Maria Baccin, dal 1774 gestore della manifattura di maioliche e porcellana: terraglie che restano legate in larga parte alla produzione tipica della fabbrica

ca e che manterranno un ruolo importante nell'economia aziendale anche quando, nel 1802, la ditta viene affittata a Giovanni Battista Baroni. Nel 1823 il figlio del Baroni, Paolo, rende l'impresa agli Antonibon mentre la manifattura di terraglie viene affittata per quindici anni ai fratelli Giovanni ed Andrea Toffanin (e gli oggetti prodotti saranno qualitativamente molto inferiori a quelli del periodo precedente). La nostra caffettiera andrà inserita negli anni della gestione del primo Baroni: decorata con scene di battaglie, è priva di marca ed alta cm. 20,5⁽³⁾. Di una forma derivata dai modelli coevi della manifattura inglese di Leeds, evidente soprattutto nell'utilizzo del manico a nastro, rientra in una vasta serie di porcellane e terraglie ispirate agli eventi dell'epopea napoleonica⁽⁴⁾, soggetto che appare nelle carte di fabbrica a partire dai primi mesi del 1798.

Alla figure successive (2, 3, 4) sono illustrate altre terraglie di produzione italiana, tre pezzi appartenenti ad un servizio che sembra corretto attribuire alla manifattura Giustiniani di Napoli e che è decorato con i cosiddetti *Costumi del regno*. La fabbrica, fondata a Napoli nel 1760 da Nicola Giustiniani e destinata a rimanere attiva fino al 1885, realizzò nel corso degli anni porcellana, maiolica e terraglia. All'inizio dell'Ottocento, durante la direzione del nipote Biagio Giustiniani (tra il 1800 e il 1845 circa), la manifattura produce vasellame decorato appunto con i *Costumi del Regno*, motivo già utilizzato a partire dal 1784 circa nella Real Fabbrica di porcellana e basato sulle *gouaches* ordinate da re Ferdinando IV ad Alessandro d'Anna ed Antonio Berotti. Databile agli anni intorno al 1830 per il tratto un poco semplificato delle immagini policrome, il servizio (o meglio la parte di servizio) delle Civiche Raccolte⁽⁵⁾ è composto da cinque tazzine a *litron*, sei piattini, una caffettiera con coperchio e una zuccheriera con prese a mascheroni e coperchio. Al verso i vari pezzi recano in rosso l'indicazione del costume riprodotto, secondo un'abitudine presente anche nell'antica fabbrica di porcellane napoletana: "Donna di Gagliano", "Donna di Milizzano", "Donna di Paganica", "Donna di Chienti Albanesi", "Donna di Villalago", "Uomo di Ciaco", "Uomo di Villa Badessa", "Uomo di Castelnuovo", "Uomo di Piedimonte di Sessa", "Uomo dell'Afragola"; sulla caffettiera "Uomo di Fratta Maggiore" e "Donna di Rocca Spirozza"; sulla zuccheriera "Donna di Castelleone" e "Pastore della Prov. di Apruzzà". Proprio il legame con l'antica produzione ferdinandea, oltre alle caratteristiche di pasta ed al particolare gusto decorativo⁽⁶⁾, depongono a favore di una attribuzione alla manifattura Giustiniani pur in assenza di marche. Con la figura successiva (FIG. 5), una caffettiera polilobata ornata da figure neoclassiche a rilievo, ci troviamo invece di fronte ad una produzione nord europea. Databile al 1795-1799⁽⁷⁾, è stata infatti realizzata in Polonia, nella manifattura di Racibòrz, fondata nel 1794 dal ministro Hoym con l'aiuto di Joseph Beaumont, un ceramista proveniente da Leeds, ma già attivo nella manifattura brandeburghe di Rheinsberg. Impiantata la manifattura, Beaumont fugge per motivi personali nel 1799, ma la fabbrica, nonostante problemi economici ed incendi, riesce a continuare la propria attività almeno fino al 1828. L'elegante caffettiera riveste un particolare interesse poiché costituisce uno dei pochi esempi di grès di Wedgwood imitato con successo al di fuori dell'Inghilterra: una produzione, quella del grès o ter-

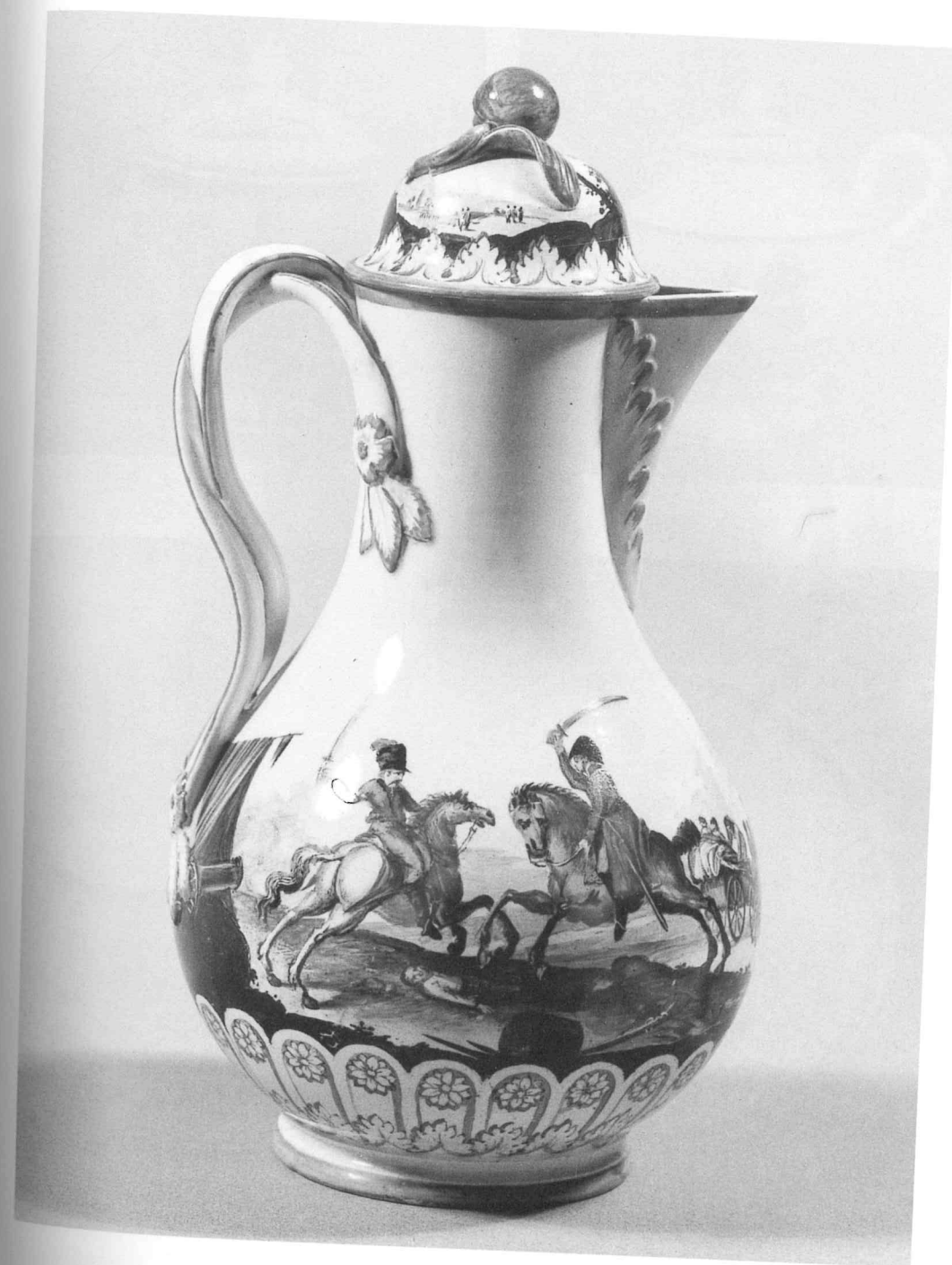
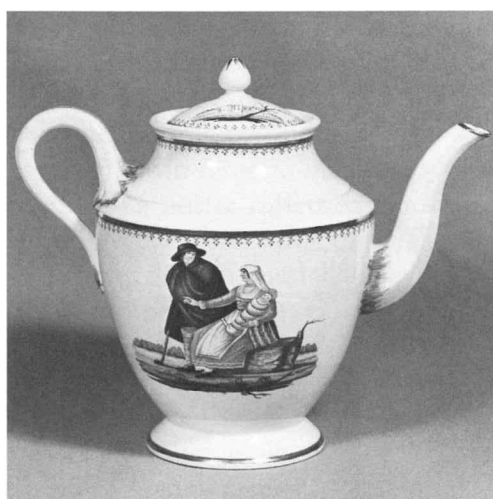


FIG. 1 - Caffettiera decorata con scene di battaglia, manifattura Antonibon a Nove di Bassano, 1810 circa. Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIGG. 2, 3, 4 - *Caffettiera, zuccheriera e tazza con piattino*, parte di un servizio da caffè decorato con i *Costumi del Regno*, manifattura Giustinaini di Napoli, 1830 circa. Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

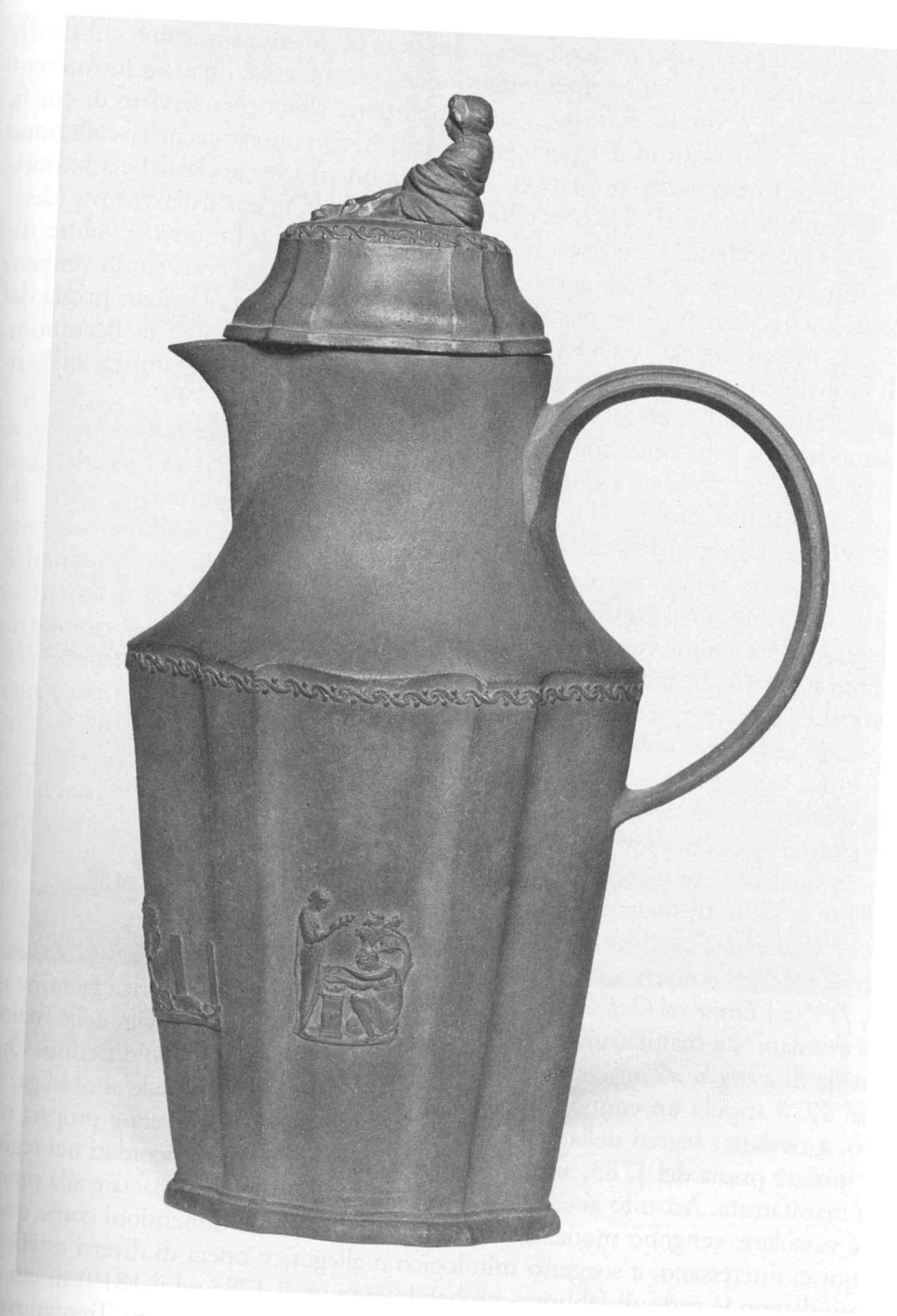


FIG. 5 - *Caffettiera polilobata decorata da figure neoclassiche a rilievo*, manifattura di Racibòrz, Polonia, 1795-1799 circa. Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

raglia dura, che presentava difficoltà tecniche non facilmente superabili sul continente (ed infatti i ceramisti europei imitarono, e con successo, quasi esclusivamente il *creamware*). A fondo marrone scuro, appartiene allo stesso servizio di cui fa parte una zuccheriera (uno dei pochissimi pezzi noti) conservata nella collezione Rakow⁽⁸⁾. È di forma ovale costolata ed ornata da quattro scene classiche a bassorilievo, raffiguranti sacrifici. Sul coperchio è riprodotta la figura della vedova (derivata da Wedgwood) seduta ed avvolta nello scialle, mentre un motivo a volute stilizzate sottolinea il profilo del corpo e dello stesso coperchio. Pezzi simili vennero realizzati anche a Leeds, dove per altro Joseph Beaumont aveva lavorato prima del 1793⁽⁹⁾: la presenza sulla terraglia delle Civiche Raccolte del nome di Beaumont, che è probabile non venisse più utilizzata dopo la partenza del ceramista, suggerisce per la nostra caffettiera una data di esecuzione non oltre il 1799.

Restiamo in area germanica con una terraglia prodotta nella manifattura boema di Praga. L'impresa è fondata nel 1791 da Jan Václav Kunerle, Karel Kunerle, Josef Lange ed Emanuel Hubel, che impiantano lo stabilimento sulla riva destra del fiume Vltava. Gli anni fino al 1810 rappresentano il periodo migliore d'attività, caratterizzato da una produzione eccellente, evidentemente ispirata ai modelli inglesi che vengono intelligentemente rielaborati. A Praga è unicamente il *creamware* ad essere prodotto: in questo materiale è realizzato il tegame tripode qui illustrato (FIG. 6). Databile al 1800 circa⁽¹⁰⁾, andrà inserito nella produzione della manifattura praghese per le forti analogie con le cose lì realizzate: in particolare con le due caffettiere pubblicate da Kybalová⁽¹¹⁾ (che le data al 1810-1820), tanto simili nella presa del coperchio a forma di fiore, nei rilievi a motivi vegetali delle anse ed anche nel motivo della catena di perle⁽¹²⁾ che sottolinea i profili del pezzo. Infine andrà ricordato come la marca dell'esemplare del Castello Sforzesco appaia pure, in qualche raro caso, sulle terraglie praghese⁽¹³⁾.

Ma forse la parte di maggior interesse della selezione di terraglie oggi esposte alle Civiche Raccolte è costituita dai gruppi plastici.

Recenti studi⁽¹⁴⁾ confermano come due di questi gruppi, il *Bacco ed Arianna* (FIG. 7)⁽¹⁵⁾ e l'*Ercole ed Onfale* (FIG. 8)⁽¹⁶⁾ siano da attribuire alla fabbrica faentina dei conti Ferniani. La manifattura aveva affiancato alla tradizionale attività della maiolica quella di *terraglie all'inglese*, grazie al contributo del ceramista Paolo Benini. Questi nel 1778 stipula un contratto con Annibale II Ferniani nel quale si obbliga, tra l'altro, a rivelare i segreti della pasta e dei colori. La produzione vera e propria non pare iniziare prima del 1783, anno in cui pezzi in terraglia sono ricordati nei registri della manifattura. Accanto ai servizi da tavola, al vasellame da farmacia e alla produzione vascolare, vengono modellate anche plastiche di belle dimensioni come quelle che qui ci interessano, a soggetto mitologico o allegorico opera di diversi artefici (a quanto dicono le carte di fabbrica, probabilmente tra il 1783 ed il 1819) di cui qui ricordiamo G. B. Sangiorgi, Giulio Tomba, Pietro Bodii, Antonio Trentanove; e andrà citato anche Giovan Battista Ballanti (1762-1835) che realizza un portaorologio affiancato da una figura neoclassica allegorica conosciuto in un esemplare datato 1797. Il gruppo di *Bacco ed Arianna*, databile agli ultimi anni del XVIII secolo, è già



FIG. 6 - *Tegame tripode*,
manifattura di Praga, 1800 circa.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 7 - Gruppo di *Bacco e Arianna*,
manifattura Ferniani a Faenza, fine del XVIII secolo.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

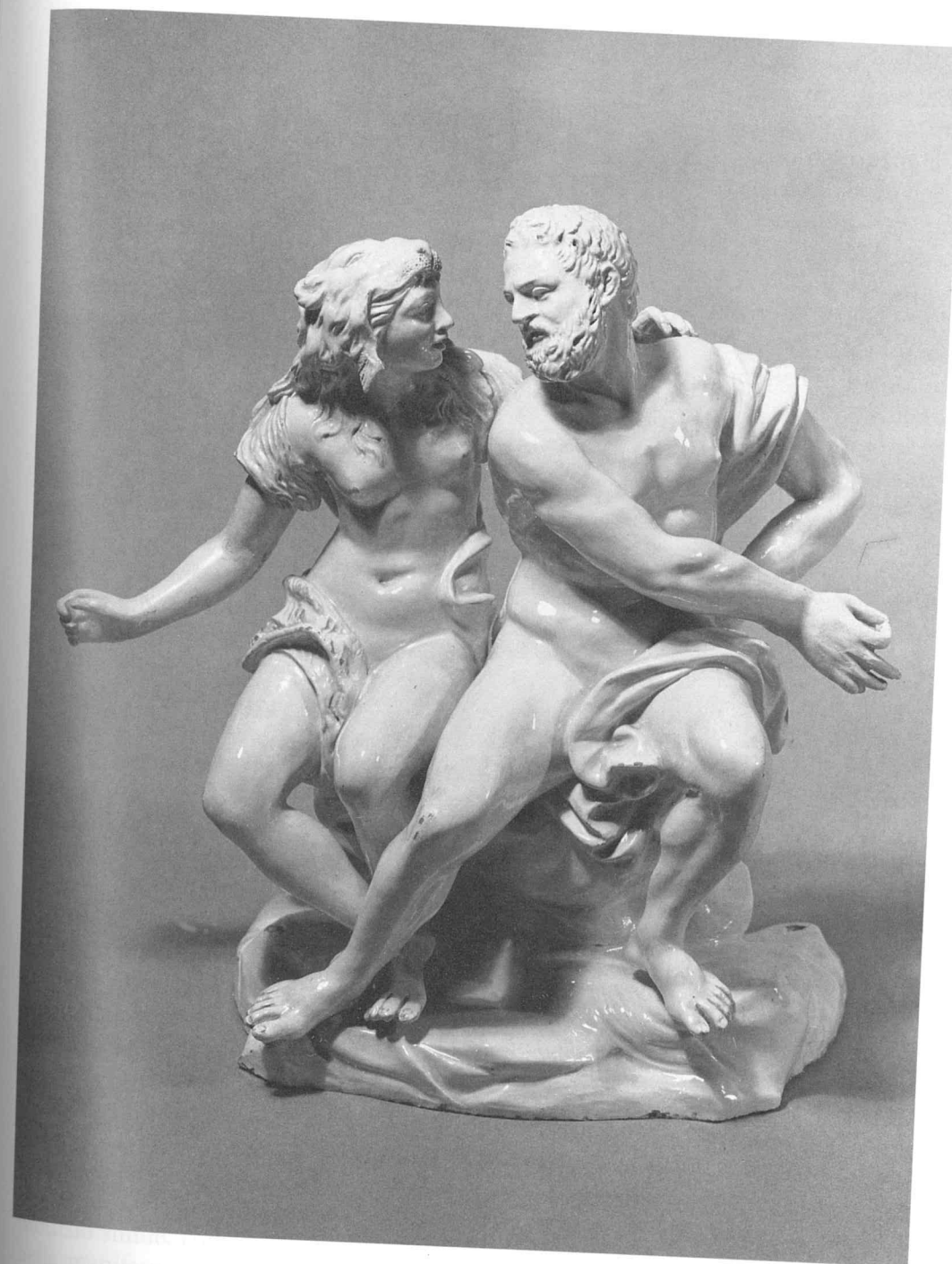


FIG. 8 - Gruppo di *Ercole e Onfale*,
manifattura Ferniani di Faenza, fine del XVIII secolo.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 9 - Gruppo di *Ercole e Onfale* in gesso, fine del XVIII secolo.
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

noto agli studi, essendo stato pubblicato dal Morazzoni⁽¹⁷⁾ come di manifattura bolognese. Ma la recente pubblicazione della Ravanelli Guidotti permette, come si è detto, di attribuirlo con certezza a Faenza grazie all'esemplare uguale oggi al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza ma proveniente dal museo della manifattura Ferniani⁽¹⁸⁾ (raccolta che conserva anche un *Ercole ed Onfale* uguale a quello delle Civiche Raccolte e della medesima provenienza, inv. n. 9859): entrambi i gruppi appaiono nelle carte ottocentesche relative alla raccolta Ferniani. Il *Bacco ed Arianna* ha stretti rapporti col bronzo di medesimo soggetto opera del fiorentino Giuseppe Piamontini (1663-1744), oggi conservato a Malibu al J. Paul Getty Museum⁽¹⁹⁾. Si è accennato come anche il gruppo di *Ercole e Onfale* (o *Iole*, 1800 circa) sia da inserire nella produzione Ferniani sulla base dell'esemplare uguale del museo di Faenza. Il soggetto è noto: Ercole, dopo aver ucciso l'amico Ifito, viene venduto come schiavo per tre anni a Onfale, regina della Lidia e, divenutone l'amante, prende a vestirsi ed ornarsi da donna. Nell'iconografia l'eroe è seduto al fianco della Regina; caratteristica della scena è lo scambio degli attributi. Ercole ha in mano la rocca o il fuso, mentre Onfale veste la pelle di leone e regge la clava. Una fonte possibile andrà individuata nel bronzo di Giovan Battista Foggini (Firenze 1652-1725), conservato a Londra nel Victoria and Albert Museum, noto anche alla manifattura di porcellana di Carlo Ginori⁽²⁰⁾. Del gruppo le Raccolte Civiche conservano anche un gesso (FIG. 9), purtroppo di provenienza ignota⁽²¹⁾, cosicché è impossibile stabilire una relazione certa in antico con la versione in terraglia.

Il terzo gruppo illustrato, *Iris e Morfeo* (FIG. 10), è qui attribuito alla manifattura Franchini ad Este che, nota per la produzione in porcellana, già intorno al 1780 aveva cominciato a realizzare terraglia all'inglese. La plastica del Castello⁽²²⁾, databile ai primi anni dell'Ottocento riprende il mito descritto da Ovidio (*Metamorfosi*, XI, 589-632): Iris, inviata da Giunone, sveglia Morfeo, dio dei sogni, affinché possa svolgere il compito che deve affidargli. La somiglianza con i gruppi noti realizzati dalla manifattura atestina sia in porcellana che in terraglia⁽²³⁾ inducono ad accettare l'attribuzione tradizionale del gruppo a questa fabbrica.

Alla figura 11 illustro infine un gruppo di Marsia ed Apollo, della fine del XVIII secolo e riferibile ancora alla manifattura napoletana Giustiniani⁽²⁴⁾. Il modello deriva da un prototipo classico, noto fin dal XVI secolo in diverse versioni appartenenti in antico ad alcune celebri raccolte: Ludovisi (un marmo considerato una copia d'epoca imperiale di un originale ellenistico ed oggi conservato nel Museo delle Terme a Roma), Farnese (oggi nel Museo Nazionale di Napoli) ed agli Uffizi di Firenze⁽²⁵⁾. Il soggetto del gruppo non è certo: per alcuni raffigura Pan che insegna ad Apollo, per altri si tratta di Marsia ed Apollo oppure più semplicemente di un satiro in compagnia di un fanciullo o di un giovane fauno. Un modello simile, conservato nel Museo di San Martino, venne realizzato in biscuit nella manifattura reale di Napoli intorno al 1796. Nell'inventario di quella fabbrica del 1805 sono citati altri dodici esemplari in vendita⁽²⁶⁾. La versione in terraglia andrà datata più avanti, almeno verso il 1820-1830, ed è nota anche in un esemplare marcato per esteso dalla fabbrica⁽²⁷⁾.

- (1) I cataloghi di Wedgwood del 1779, 1790 e 1817, insieme a moltissimi altri dati sull'attività della manifattura anglosassone, sono in W. Mankowitz, *Wedgwood*, Leicester, 1992.
- (2) Ringrazio Benedetta Gallizia di Vergano per l'aiuto fornitemi nelle ricerche archivistiche; ed inoltre Grazia Biscontini Ugolini, il personale delle Civiche Raccolte per la continua disponibilità ed il dott. Claudio Salsi, conservatore, che ha ritenuto di esporre i materiali oggetto di queste note.
- (3) Legato F. Ponti (n. 839), inv. n. 1319; la caffettiera è stata in ultimo pubblicata in G. Ericani, e P. Marini, *La ceramica nel Veneto. La Terraferma dal XIII al XVIII secolo*, Verona, 1990, p. 338.
- (4) Ibidem, p. 337 passim.
- (5) Che è privo di marca; Eisner, inv. nn. 783-795.
- (6) Si veda, tra gli altri, in M. ROTILI, *La manifattura Giustiniani*, Ercolano 1981, tav. XXVI. Per una analisi dettagliata delle fonti dei *Costumi del Regno*, si rimanda a M.C. MASDEA, A. CARÒ-LA PERROTTI, *Napoli-Firenze e ritorno. Costumi popolari del Regno di Napoli nelle Collezioni Borboniche e Lorenesi*, Catalogo della Mostra, Napoli, 1991.
- (7) La terraglia reca come marca il nome Beaumont impresso. Alta 27 centimetri, è giunta nelle Civiche Raccolte con l'acquisto della collezione Eisner (inv. 1907, ex n. 360).
- (8) D. EDWARDS, *Black Basalt. Wedgwood and Contemporary Manufacturers*, s.l. 1994, fig. 467.
- (9) Ibidem, fig. 256.
- (10) Eisner, inv. 1850; reca la marca P e 4 inciso nella pasta, inoltre una etichetta con la scritta "Scheten b/Haida 1800". Altezza cm. 10,5.
- (11) J. KYBALOVÀ, *La faïence fine*, Paris 1991, p. 114.
- (12) Ibidem, p. 130.
- (13) Ibidem, p. 136. Va però sottolineato come forti analogie siano riscontrabili anche con la produzione tradizionalmente attribuita alla fabbrica bolognese di Carlo Aldrovandi: per esempio con alcune caffettiere, dove la presa a fiore del coperchio ed i motivi vegetali a rilievo che collegano l'ansa al corpo della caffettiera sono molto simili a quelli del nostro tegame.
- (14) Che riprendono documenti noti; si veda C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Thesaurus di opere della tradizione di Faenza*, Faenza 1998, p. 676 passim.
- (15) Non marcato, è alto 30 centimetri (legato Ponti, n. 248, inv. n. 1476).
- (16) Privo di marca: l'altezza è di 30 centimetri (inv. n. 1478).
- (17) G. MORAZZONI, *La terraglia italiana*, Milano 1956, tav. 118.
- (18) RAVANELLI GUIDOTTI, op.cit., scheda 210, anche per la bibliografia precedente.
- (19) G. PRATESI, *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, Torino 1993, 3 voll., tav. 435.
- (20) Il gruppo, utilizzato in elementi distinti, è parte del grande centrotavola della *Terra e del Mare* oggi a Villa Cagnola (Gazzada). Il soggetto appare nell'inventario dei modelli della manifattura di Doccia come *Gruppo d'Ercole e Jole. Del Foggini in cera con forma* (K. LANKHEIT, *Die Modellsammlung der porzellanmanufaktur Doccia*, München 1982, p. 23, n. 29). PRATESI, op.cit., fig. 227 e L. MELEGATI in Aa.Vv. *La collezione Cagnola. Le arti decorative*, Olgiate Olona 1999, pp. 289-290. Il Morazzoni pubblica un esemplare simile al nostro (op.cit., tav. 119) e lo attribuisce all'attività di G. Rossi nella fabbrica Aldrovandi, pur sottolineando come lo stesso modello fosse utilizzato anche a Faenza.
- (21) Databile all'inizio del XIX secolo, è alto 29 centimetri (inv. n. 1472).

- (22) È marcato con un globo crocifero in blu; l'altezza è di 34 centimetri (inv. n. 3269).
- (23) A. MOTTOLA MOLFINO, *L'arte della porcellana in Italia*, Busto Arsizio 1974, 2 voll., figg. 332 passim.
- (24) Privo di marca, è alto 34 centimetri (legato Ponti ex n. 783, inv. n. 1479).
- (25) F. HASKELL, N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto*, Torino 1984, pag. 410.
- (26) A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Lo scultore Filippo Tagliolini e la porcellana di Napoli*, Torino 1988, fig. 32.
- (27) ROTILI, op.cit., tav. XXVII, con una datazione al 1829-1836; MORAZZONI (op.cit., tav. 117) giudica la terraglia opera della manifattura Aldrovandi di Bologna, realizzata su modello di G. Rossi alla fine del Settecento.

TRE BUSTI IN BRONZO DAL LEGATO DE CRISTOFORIS AL CASTELLO SFORZESCO

Susanna Zanuso, Dimitrios Zikos

Note sul legato Malachia De Cristoforis

Oggetto del presente studio sono tre teste in bronzo a grandezza naturale conservate presso le Raccolte d'arte applicata del Castello Sforzesco di Milano: il *Busto di Costanza Bonarelli* derivato dal marmo di Gianlorenzo Bernini; il *Busto femminile* derivato dal marmo a figura intera di *Santa Susanna* scolpito da François Duquesnoy; il *Busto di fauno* derivato da un marmo antico che costituisce il *pendant* del *Busto femminile* citato. I tre bronzi provengono dalla collezione di Malachia De Cristoforis che, morendo il 18 giugno 1876, legava al Comune di Milano l'intera sua raccolta di antichità.

Il legato De Cristoforis si inseriva in un più ampio progetto che aveva visto coinvolti cittadini e associazioni fin dalla metà del secolo finalizzato alla formazione di un museo artistico municipale. Le collezioni del De Cristoforis venivano dunque ad arricchire il già cospicuo nucleo di opere d'arte giunte al comune con i legati Marchesi-Fogliani, Taverna, Bolognini e Guasconi⁽¹⁾.

L'importanza e la consistenza della collezione De Cristoforis nel panorama milanese di questi anni si rileva innanzi tutto dal catalogo dell'*Esposizione storica d'arte industriale* del 1874. Come è noto, l'*Esposizione* era stata promossa dalla milanese Associazione d'Arte Industriale con l'intento di riunire oggetti d'arte di tutte le tipologie e le epoche che sarebbero serviti da "educazione ed esempio" alle nuove generazioni di artisti e artigiani. L'Associazione invitava poi gli espositori a donare o a lasciare in deposito alla nascente istituzione museale gli oggetti di loro proprietà presenti in mostra, ciò che infatti in molti casi avvenne⁽²⁾.

Il catalogo dell'*Esposizione* del 1874 risulta quindi uno strumento fondamentale per la storia del collezionismo lombardo dell'epoca e per la storia della formazione delle collezioni pubbliche cittadine.

In questa occasione il De Cristoforis è presente con un notevole numero di opere: la sua raccolta era infatti particolarmente adatta ad illustrare il progetto del comitato esecutivo: le sue scelte collezionistiche, guidate dal gusto per l'oggetto raro in cui la preziosità della materia si accompagna alla virtuosità della fattura, appaiono

infatti in totale sintonia con gli interessi degli organizzatori dell'Esposizione, orientati verso "quei lavori che si ritrovano sparsi o ignorati nei quali l'arte è lodevolmente innestata sull'industria" ⁽³⁾.

Su Malachia De Cristoforis possediamo scarse notizie biografiche in parte rese note da Damiano Muoni nella sua storia della famiglia De Cristoforis ⁽⁴⁾. Altri dati si ricavano da un dattiloscritto di Giuseppe Cavalli Lanfredi che nel 1952 ne faceva dono al milanese Museo del Risorgimento dove è a tutt'oggi conservato. Si tratta di una raccolta di notizie sui vari membri della famiglia che a quanto risulta non sembra sia mai stata presa in considerazione dagli studi. Cavalli Lanfredi aveva avuto accesso negli anni '40 all'archivio di famiglia allora conservato a Turbigo presso gli eredi Gray-De Cristoforis e inoltre dava conto dei ricordi "dell'ultimo dei De Cristoforis milanesi, don Giovanni Battista detto Nino, ingegnere, tenente colonnello del Genio, nato a Milano nel 1871" ⁽⁵⁾.

Come scriveva Muoni, i De Cristoforis non potevano vantare antiche origini nobiliari ⁽⁶⁾, e tuttavia potevano stare al pari con altre "eletissime" casate milanesi per "i servizi resi da parecchi di essi in questi ultimi tempi alla scienza e alla patria".

Il nostro Malachia era infatti cugino di Vitaliano e Luigi, cioè dei principali promotori della *Galleria De Cristoforis*, la popolarissima "contrada de veder" inaugurata nel 1832, sorta di piccolo *vauxhall* meneghino esemplato su analoghi esempi europei ⁽⁷⁾; il terzo cugino, Giuseppe, aveva formato, insieme al viennese (ma d'origine ungherese) Giorgio Jan, una importante collezione di storia naturale sistemata in un vero e proprio museo privato secondo la moderna catalogazione del francese Cuvier: l'intera collezione passava, alla sua morte, alla città di Milano divenendo il primo nucleo dell'attuale Museo di storia naturale ⁽⁸⁾. Il nipote di Malachia, Carlo, era stato un eroe dei moti del '48; esiliato a Parigi, aveva ottenuto in seguito la cattedra di Scienze della fortificazione presso l'università di Londra. Il fratello di Carlo, Malachia "junior", anch'egli distintosi nei moti risorgimentali, si segnalava tra i medici più significativi e innovatori del suo tempo nel campo delle malattie femminili ⁽⁹⁾.

Fratello minore di Giambattista (1785-1838), che era amico di Manzoni, maestro di Cesare Cantù e personalità di un certo rilievo nell'ambiente letterario lombardo ⁽¹⁰⁾, Malachia era nato il 3 novembre 1803 da Carlo Francesco Baldassarre e da Giulia Villa. Compiva gli studi legali in via privata a Milano e si laureava a Pavia nel 1825 ⁽¹¹⁾. Aveva ereditato dal padre la sontuosa villa di famiglia al San Pedrino di Bosto, presso Varese. Dal nonno materno Carlo Villa, podestà di Milano dal 1822 al 1826, aveva invece ereditato il palazzo milanese di Via Sant'Andrea 6 dove si era definitivamente trasferito nel 1846. Questo palazzo, attuale sede del Museo di Milano, veniva venduto nel 1877 dagli eredi di Malachia ai conti Weill-Schott i quali a loro volta lo vendevano nel 1903 ai conti Morando-Attendolo-Bolognini ⁽¹²⁾. A differenza di quasi tutti gli altri membri della sua impegnativa famiglia, Malachia, musicista dilettante, non sembra aver avuto parte attiva nelle vicende politiche e culturali della sua epoca. Viene descritto dai suoi contemporanei come "d'a-

nimo gentile per l'affetto grandissimo ch'egli pose ad ogni estrinsecazione del bello" ⁽¹³⁾; "uno di quegli uomini vissuto celibe in mezzo ad una società lieta di ozii che egli infiorava coll'amore e il possesso delle preziosità dell'arte" ⁽¹⁴⁾. La passione collezionistica sembra dunque essere stata al centro dei suoi interessi: la natura per eccellenza "privata" di una tale predisposizione ha fatto sì che, a fronte della nutrita bibliografia esistente sui suoi parenti, pochissime sono le notizie giunte fino a noi che lo riguardano.

Rispetto alla formazione della collezione la documentazione a nostra disposizione è pressoché inesistente. È possibile che qualche oggetto gli fosse giunto per via ereditaria: sappiamo ad esempio che il nonno Carlo Francesco nutriva interessi specifici nel mondo dell'arte, ciò che si rileva da un'inedita *Descrizione dell'insigne borgo di Varese del Dott. Carlo Francesco De Cristoforis nel 1760*. Sappiamo inoltre che nella villa varesina del San Pedrino Carlo Francesco conservava numerosi reliquiari, diversi quadri tra cui un "San Francesco piangente di Montalti" e un "Crocefisso intagliato da Bernardino Castello" ⁽¹⁵⁾.

Tuttavia sembra che la maggior parte degli oggetti e dei quadri Malachia li acquistasse sul mercato antiquario.

È verosimile che egli fosse in contatto col poliedrico Giuseppe Bertini, personaggio chiave nella formazione delle raccolte di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, e con il giro di conoscitori, antiquari e mediatori attivi a Milano verso la metà del secolo tra cui andrà almeno menzionato Giuseppe Baslini, mercante e collezionista tra i più attivi dell'epoca ⁽¹⁶⁾. Non più che uno spiraglio riguardo ai contatti di Malachia con collezionisti non italiani, probabilmente favoriti dalla vocazione cosmopolita degli altri membri della sua famiglia, ci è dato dall'aneddoto raccontato dal Muoni di "uno straricco barone di Rotchild" che aveva tentato, senza riuscirci, di acquistare da lui un "prezioso cimelio" ⁽¹⁷⁾. La stessa presenza di numerosi e importanti oggetti di manifatture tedesche all'interno della collezione fa supporre la consuetudine del De Cristoforis con mercanti e case d'asta d'oltralpe.

Considerando la raccolta nel suo complesso, parte della cui consistenza può essere verificata in una *Nota* redatta in vista del lascito quando ancora le opere si trovavano nell'abitazione di via S. Andrea ⁽¹⁸⁾, essa risulta eclettica dal punto di vista della varietà degli oggetti e delle epoche rappresentate: questa mancanza di "specializzazione" è del resto comune alle due principali collezioni milanesi confluite nelle raccolte comunali poco prima di quella del De Cristoforis: quella di Antonio Guasconi, formata negli stessi anni attraverso acquisti sul mercato antiquario, e quella di Gian Giacomo Attendolo Bolognini, formata in parte da beni di famiglia e in parte da opere acquistate tra gli anni venti e gli anni cinquanta del secolo soprattutto dal fratello Pio Innocenzo ⁽¹⁹⁾.

La collezione De Cristoforis si distingue per la qualità quasi sempre molto sostenuta delle opere che ne fanno parte ed anche per una certa omogeneità per quanto riguarda le scelte di gusto. Tra i quadri elencati, oltre a diversi fiamminghi, troviamo alcuni tra i dipinti più significativi che a tutt'oggi formano le raccolte civi-

che tra i quali andranno almeno citati il *Ritratto di giovane* con libro di Lorenzo Lotto, la *Madonna* di Antonio Solario, il *Ritratto di poeta laureato* attribuito a Giovanni Bellini: opere che testimoniano del gusto sicuro e al contempo sofisticato che permetteva al De Cristoforis di comperare opere allora ritenute anonime e "di scuola" il cui effettivo valore sarebbe stato riconosciuto solo dopo la sua morte⁽²⁰⁾. Diversamente dalla collezione Bolognini che aveva il suo punto di forza nella quadria, quella del De Cristoforis contava solo 38 dipinti, a fronte di 224 "oggetti d'arte" spesso di qualità notevolissima: oggetti d'oreficeria sacra, bronzi, reliquiari, altarioli, avori, vetri soffiati, nautilus montati in argento, ceramiche, costituivano agli occhi dei contemporanei e verosimilmente dello stesso De Cristoforis, la parte più cospicua della raccolta, ciò che del resto risulta evidente dalle valutazioni sottoscritte dall'anonimo estensore della *Nota* più sopra citata. Non a caso, inoltre, nell'edizione del 1881 della sua guida di Milano, P.E. Sacchi segnalava proprio "le oreficerie" del De Cristoforis tra le cose più notevoli conservate al Museo Artistico Municipale⁽²¹⁾.

Considerata nel suo insieme, la collezione di oggetti d'arte rivela un gusto che potremmo dire "neomanierista" per opere "rare" in cui la virtuosità dell'esecuzione riveste un significato non secondario: un tale orientamento era del resto intravisto dallo stesso Mongeri quando notava come la collezione fosse formata da oggetti che, "benché vari nella sostanza, si dirigono con le loro impressioni ad un solo centro, a quella corda sensibile che è il grato senso della forma accarezzata ed eletta"⁽²²⁾. Nonostante le volontà testamentarie del De Cristoforis, secondo un "pettegolezzo" raccolto dal Cavalli Lanfredi verso il 1940 molti oggetti della collezione, a detta degli stessi parenti, "andarono a ruba tra di loro in barba al Comune". Secondo la stessa fonte, una parte non indifferente nella storia di queste dispersioni ebbe "l'agente di campagna" di Malachia, tale signor Cai, "che si arricchì ed ebbe numerosa famiglia, tutti i figli poi ben collocati"⁽²³⁾. La "campagna" cui si fa riferimento è probabilmente la villa sul San Pedrino di Bosto dove, verosimilmente, erano conservate altre opere di cui nulla sappiamo.

Per quanto riguarda la collezione di bronzi, essa era costituita, al momento della stesura della *Nota* della casa di Via Sant'Andrea, da una cinquantina di pezzi. Per il riscontro sistematico tra questo elenco e le opere attualmente presenti in museo si dovrà attendere la auspicabile nuova catalogazione di questo settore delle raccolte, tuttavia, ad un primo controllo, sembra che la gran parte di esse vi siano a tutt'oggi conservate. Si può anzi dire che i bronzi De Cristoforis costituiscono uno dei nuclei più significativi di questo settore delle raccolte civiche, notevole soprattutto per la presenza di opere barocche di qualità. Oltre ai busti di cui diremo, andrà qui citato almeno l'importante gruppo di *Ercole e Anteo* fuso da un modello di Stefano Maderno⁽²⁴⁾.

In rapporto a quel poco che conosciamo riguardo alle altre collezioni formatesi a Milano negli stessi anni, questa attenzione per i bronzi barocchi risulterebbe originale rispetto al gusto dell'epoca, generalmente orientato verso i secoli "alti", e

che, in questo campo, sembrerebbe prediligere le armi, i bronzetti rinascimentali veneti e i bronzi manieristi fiorentini⁽²⁵⁾. Abbiamo tuttavia altre indicazioni a testimoniare della eterogeneità del collezionismo privato milanese: dal già più volte citato catalogo dell'esposizione del 1874 possiamo rilevare che un numero rilevante di opere esposte nel settore dei bronzi del XVII e XVIII secolo provenivano, oltre che dalla collezione De Cristoforis, dalle collezioni Trivulzio, Mylius e Annoni. Sappiamo inoltre che Pio Innocenzo Bolognini comperava verso la metà del secolo diverse opere barocche tra cui "un busto in bronzo rappresentante un duca Medici"⁽²⁶⁾. Vari bronzi del Sei e Settecento sono infine elencati nel catalogo della vendita all'asta della collezione dell'antiquario Baslini, tra cui l'importante *Compianto sul Cristo morto* di Soldani Benzi forse da identificare con l'opera oggi al Seattle Art Museum⁽²⁷⁾.

Si ha comunque l'impressione di una spiccata originalità delle scelte collezionistiche del De Cristoforis rispetto alle tendenze del gusto dell'epoca: guidato dalla pura sensibilità estetica più che dalla erudizione storica, in molti casi egli aveva potuto "riconoscere" e acquistare oggetti e quadri la cui importanza non era ancora sotto-scritta dagli studi e, conseguentemente, dal mercato: il senso sicuro della qualità lo aveva quindi condotto a "crearsi attorno un'atmosfera meglio che regale"⁽²⁸⁾.

Il calco in bronzo della Costanza Bonarelli di Gianlorenzo Bernini

Fa parte del legato De Cristoforis⁽²⁹⁾ l'unico calco in bronzo finora noto dal *Busto di Costanza Bonarelli* di Gianlorenzo Bernini, oggi nel Museo Nazionale del Bargello⁽³⁰⁾ (FIGG. 1-10).

Il bronzo riproduce esattamente l'originale senza includere però il peduccio, concepito come parte integrante dell'insieme e scolpito nello stesso blocco di marmo. Le parti danneggiate sono completate nella copia, mentre non sono stati riprodotti, per ragioni di carattere tecnico, quei fori di trapano che condizionano in modo sostanziale l'impatto estetico della scultura. La corrispondenza tra copia e originale non è meccanica, ciò che fa escludere che si tratti di un calco ottocentesco o addirittura posteriore⁽³¹⁾. Le modificazioni introdotte nel bronzo riguardano la definizione del bordo della camicia e il trattamento della stoffa a cesello⁽³²⁾. Questi apporti testimoniano l'intento di rendere meno monotono l'aspetto delle superfici, problema che veniva affrontato e risolto nel marmo attraverso l'uso calcolato del trapano.

La datazione e l'attribuzione di calchi in bronzo in assenza di dati esterni può risultare impresa quasi impossibile⁽³³⁾. Per determinare con maggiore verosimiglianza la data del bronzo milanese sarebbe necessario ricostruire la provenienza del busto della Bonarelli. Fu infatti nel contesto dell'abile regia museografica all'interno della Galleria degli Uffizi che l'opera poté assumere quello status di *opus nobile* che è generalmente all'origine della produzione di repliche⁽³⁴⁾. Poiché



FIG. 1 - Gianlorenzo Bernini, *Busto di Costanza Bonarelli*, marmo h. cm. 72
Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



FIG. 2 - Massimiliano Soldani, *Busto di Costanza Bonarelli* (da Gianlorenzo Bernini), bronzo h. cm. 49
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, depositi.



FIG. 3 - Gianlorenzo Bernini,
Busto di Costanza Bonarelli, marmo,
particolare del viso,
Firenze,
Museo Nazionale del Bargello.



FIG. 4 - Massimiliano Soldani,
Busto di Costanza Bonarelli
(da Gianlorenzo Bernini), bronzo,
particolare del viso,
Milano,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, depositi.



FIG. 5 - Gianlorenzo Bernini,
Busto di Costanza Bonarelli, marmo,
particolare del profilo destro,
Firenze,
Museo Nazionale del Bargello.



FIG. 6 - Massimiliano Soldani,
Busto di Costanza Bonarelli
(da Gianlorenzo Bernini), bronzo,
particolare del profilo destro,
Milano,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, depositi.



FIG. 7 - Gianlorenzo Bernini,
Busto di Costanza Bonarelli, marmo,
particolare del profilo sinistro,
Firenze,
Museo Nazionale del Bargello.



FIG. 8 - Massimiliano Soldani,
Busto di Costanza Bonarelli
(da Gianlorenzo Bernini), bronzo,
particolare del profilo sinistro,
Milano,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, depositi.

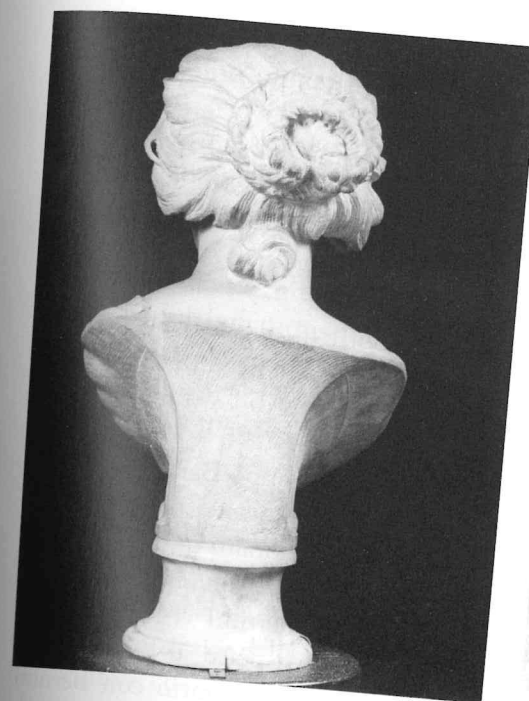


FIG. 9 - Gianlorenzo Bernini,
Busto di Costanza Bonarelli, marmo,
particolare del retro,
Firenze,
Museo Nazionale del Bargello.



FIG. 10 - Massimiliano Soldani,
Busto di Costanza Bonarelli
(da Gianlorenzo Bernini), bronzo,
particolare del retro,
Milano,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, depositi.

sia la data che le circostanze del suo arrivo in Galleria non sono documentate e poiché le ipotesi in proposito sono divergenti, abbiamo ritenuto utile accennarvi in questa sede.

Il busto dell'*innamorata del Cavaliere Bernino*⁽³⁵⁾ ebbe, prima del suo spostamento al Museo Nazionale del Bargello, una collocazione particolarmente significativa nel corridoio meridionale della Galleria degli Uffizi. Unico busto moderno oltre al *Bruto* incompiuto del Buonarroti, affiancava con quest'ultimo una statua antica di *Morfeo* in pietra di paragone⁽³⁶⁾.

La data dell'arrivo del busto in Galleria è incerta. Sotto il dì 23 maggio 1645, John Evelyn racconta nel suo diario di aver visto in Galleria "a head of Bernini"⁽³⁷⁾. Questa affermazione è stata messa in rapporto con il ritratto di Costanza⁽³⁸⁾ ma in realtà il resoconto di Evelyn non pare del tutto affidabile⁽³⁹⁾.

Un appunto manoscritto inserito tra le carte utilizzate da Filippo Baldinucci per la stesura della sua biografia berniniana, indica nel cardinale Giovan Carlo de' Medici il destinatario del busto che lo scultore stesso gli avrebbe donato in una data non precisata⁽⁴⁰⁾. Il diario del viaggio compiuto nell'Urbe da Giovan Carlo nel 1645 conferma che egli si era recato il 2 maggio nello studio di Bernini⁽⁴¹⁾. Sebbene questa notizia non possieda da sola alcun valore indicativo rispetto al destino della Bonarelli, è probabile che in questa occasione un qualche rapporto con Bernini fosse stato instaurato. Infatti, quando tre anni più tardi l'agente del cardinale, Fabrizio Piermattei, propone da Roma l'acquisto di due pili di marmo, è a Bernini (e al *cavalier dal Pozzo*) che si rivolgerà per ottenere una perizia e la loro stima⁽⁴²⁾. D'altra parte il busto della Bonarelli non è identificabile né nell'inventario dell'eredità di Giovan Carlo né in quello, di sedici anni anteriore ma incompleto, degli arredi della sua dimora nel palazzo di Via della Scala⁽⁴³⁾.

Ciononostante, un ulteriore indizio identificherebbe ancora in Giovan Carlo il primo possessore mediceo della scultura. Non essendo stata recepita l'indicazione di D'Onofrio, la tesi finora prevalsa sulla sua provenienza è rimasta quella di un passaggio intermedio da Modena, ipotesi fondata su una lettera dell'ambasciatore estense a Roma datata 18 luglio 1640 e indirizzata al duca Francesco I: "Monsignor Bentivoglio mi fa sapere", scrive Francesco Mantovani, "che per mezzo di Donna Matilde manda a donare a Vostra Altezza l'effigie di Costanza fatta dal Cavalier Bernino in marmo..."⁽⁴⁴⁾. La mancanza di ulteriori contributi documentari non permette di stabilire se la scultura arrivò effettivamente a Modena, e quando essa fu eventualmente inviata a Firenze. Janet Southorn⁽⁴⁵⁾ ha però identificato il Bentivoglio citato nella lettera con Monsignor Annibale Bentivoglio, nunzio apostolico a Firenze e familiare del cardinale Giovan Carlo, ipotizzando quindi il passaggio dell'opera dalla sua collezione a quelle medicee.

Se dunque il destinatario dell'opera fosse stato Giovan Carlo, la sua presenza in Galleria, contenente esclusivamente opere di proprietà del sovrano, sarebbe stata improbabile prima della dispersione della collezione del cardinale avvenuta dopo la morte nel 1663.

La Bonarelli era comunque esposta in Galleria già da qualche anno quando venne data alle stampe nel 1682 la vita berniniana di Baldinucci. Infatti con questa ubicazione era già elencata nella lista delle opere di Bernini cui aveva attinto lo stesso Baldinucci⁽⁴⁶⁾.

Eseguire un calco da una scultura delle collezioni granducali senza un'apposita licenza era impossibile. La richiesta di copie e calchi dalle statue medicee è un fenomeno storico collegato all'accresciuta fama della Galleria soprattutto come Galleria di statue antiche. Inizia e assume dimensioni consistenti sotto il regno di Cosimo III, responsabile del completamento dell'arredo dei corridoi, concepiti nello stesso tempo come un museo esemplare di prosopografia storica e di statuaria antica⁽⁴⁷⁾. Poche, ma significative, sono in questo contesto le presenze moderne. Il privilegio di poter ottenere copie dalle celeberrime statue della Tribuna venne accordato da Cosimo III esclusivamente al re di Francia e, solo successivamente, al principe di Liechtenstein, all'Elettore Palatino, al Duca di Marlborough e, infine, a Lord Strafford. Ma solo nel caso del principe Johann Adam Andreas di Liechtenstein il desiderio di possedere repliche in bronzo da opere medicee si estese oltre il canonico gruppo delle quattro statue della Tribuna e, più in generale, delle antichità.

Lo scultore cui quest'ultimo affidò la commissione di eseguire copie in bronzo per la propria collezione fu Massimiliano Soldani⁽⁴⁸⁾. Il 13 marzo 1696 Soldani proponeva al principe di eseguire il calco in bronzo dal busto della Bonarelli insieme a quello di una testa muliebre antica non meglio identificata: "Sono in questa galleria del Serenissimo Gran Duca due teste di femmine, che una è antica di maniera bellissima e l'altra è del Bernini delle più belle cose che ebbi fatto, la suggerisco a V.A. in caso si risolvesse a volerle"⁽⁴⁹⁾. Con questa proposta lo scultore sicuramente mirava a soddisfare il desiderio del committente di possedere un'altra coppia di busti a completamento della serie di otto – sei virili e due femminili – tratti da altrettanti ritratti antichi già da lui precedentemente eseguiti e ancor oggi conservati nella collezione Liechtenstein⁽⁵⁰⁾.

L'esito della proposta di Soldani non è documentato. Non costituisce una prova contraria alla effettiva realizzazione del calco in bronzo dalla Bonarelli né la mancanza di notizie al riguardo nella corrispondenza fra lo scultore e il principe che è, come è noto, incompleta, né l'assenza dell'opera dai cataloghi della galleria Liechtenstein, i quali infatti non elencano con completezza tutti i pezzi della collezione. Nella sua nota autobiografica Soldani parlerà di dodici busti fatti per Vienna mentre oggi se ne conoscono soltanto undici⁽⁵¹⁾. Tuttavia considerazioni di carattere stilistico porterebbero ad escludere la copia della Bonarelli dalla serie Liechtenstein che è concepita in maniera assai uniforme. L'esistenza di un calco in gesso della Bonarelli nel Museo della manifattura della porcellana di Doccia a Sesto Fiorentino⁽⁵²⁾ che conserva gran parte delle forme utilizzate nella bottega di Soldani, costituisce un ulteriore indizio a favore di un'attribuzione del bronzo in esame allo scultore fiorentino⁽⁵³⁾, il quale avrebbe forse potuto eseguirlo per altri committenti.

I busti Liechtenstein rappresentano comunque il termine di paragone più adeguato a nostra disposizione essendo gli unici esempi di questo genere plastico nel corpus dello scultore. Tenendo conto della mancanza del piedestallo originale e della differenza della patina del bronzo milanese, l'alta qualità della fusione e la accuratezza della rifinitura sono sostanzialmente affini. La cesellatura a martello che si osserva nella Bonarelli sembrerebbe meno raffinata rispetto, ad esempio, al trattamento riservato alle superfici dei busti del *Seneca* o dell'*Augusto*, opere emblematiche della straordinaria cura che Soldani era solito prestare a questa fase della lavorazione. D'altra parte va sottolineato che tale esasperata attenzione alla rifinitura delle superfici si attenua nelle opere più tarde dello scultore.

Ai fini di un'attribuzione del nostro bronzo al Soldani non andrà sottovalutato il costante rapporto intrattenuto dall'artista con le opere di Bernini: durante la sua permanenza a Roma (1678-1682) Giovan Battista Gaulli lo aveva introdotto alla corte della regina di Svezia, per la quale egli dette inizio all'esecuzione di una serie di medaglie commissionata in origine a Bernini. Egli trovò poi ispirazione nella *Verità* berniniana per l'omonima figura nel rilievo col *Tempo che svela la Verità* destinato al principe di Liechtenstein; per quest'ultimo, infine, gettò in bronzo i calchi dai busti di Bernini dell'*Anima beata* e dell'*Anima dannata*, opere che aveva potuto conoscere durante gli anni del suo apprendistato romano⁽⁵⁴⁾.

Busto femminile e Busto di fauno

Il *Busto femminile* bronzeo delle raccolte civiche⁽⁵⁵⁾ deriva dalla statua in marmo di *Santa Susanna* a figura intera realizzata tra il 1629 e il 1633 da François Duquesnoy per la chiesa di Santa Maria di Loreto a Roma⁽⁵⁶⁾ (FIGG. 11-14).

La *Santa Susanna* era subito apparsa agli occhi dei contemporanei quale modello insuperato della corrente classica in scultura. Tale immediato riconoscimento delle sue qualità trovava una precisa sistemazione storiografica nelle parole di Bellori, primo biografo di Duquesnoy, secondo il quale si potevano ammirare nell'opera "le più scelte e le migliori forme che sopra la natura possa conseguir l'idea studiosa degli antichi"⁽⁵⁷⁾. Vero e proprio "manifesto" della scultura barocca di orientamento classico, la *Santa Susanna* divenne ben presto una delle opere più ammirate di Roma tanto che lo stesso Bernini non poteva mancare di renderle omaggio nella sua *Contessa Matilde*⁽⁵⁸⁾.

Nel panorama assai vasto delle derivazioni dal marmo di Duquesnoy, il busto delle raccolte civiche presenta alcune caratteristiche che lo rendono, allo stato attuale delle conoscenze, un *unicum*: se infatti si conoscono riduzioni in bronzo del busto che ripetono più o meno fedelmente le fattezze della *Santa Susanna*⁽⁵⁹⁾, non sono note altre fusioni a grandezza naturale.

Sappiamo che Joachim von Sandrart possedeva un busto in bronzo e un calco in gesso non meglio specificato entrambi derivati dalla *Santa Susanna*⁽⁶⁰⁾. Durante gli



FIG. 11 - François Duquesnoy, *Santa Susanna*, marmo, particolare
Roma, Santa Maria di Loreto.



FIG. 12 - Firenze ?, XVIII secolo, *Busto femminile* (dalla *Santa Susanna* di François Duquesnoy),
bronzo, *veduta di tre quarti*, h. cm. 44,5
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, depositi.



FIG. 13 - François Duquesnoy,
Santa Susanna, marmo,
particolare del profilo destro
Roma,
Santa Maria di Loreto.

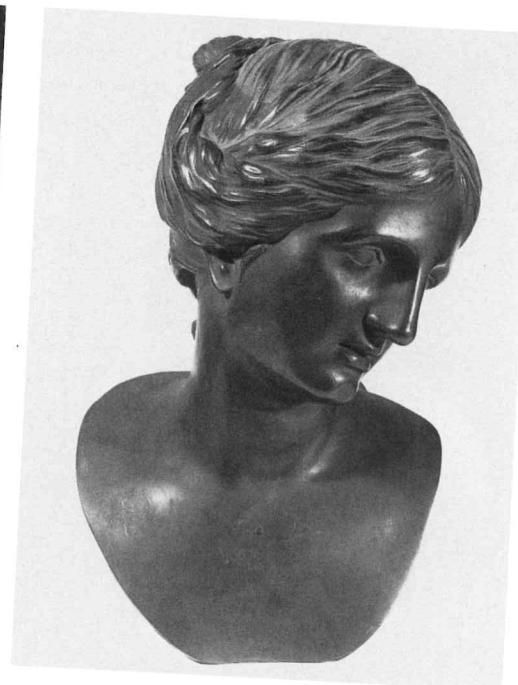


FIG. 14 - Firenze ?, XVIII secolo,
Busto femminile
(dalla *Santa Susanna* di François Duquesnoy),
bronzo, *veduta del profilo destro*,
Milano,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, depositi.



FIG. 15 - *Busto di fauno*, marmo,
veduta di tre quarti, h. cm. 49,5
Firenze,
Galleria degli Uffizi, depositi.



FIG. 16 - Firenze ?, XVIII secolo,
Busto di fauno, bronzo,
veduta di tre quarti, h. cm. 39,5
Milano,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 17 - *Busto di fauno*, marmo,
veduta del profilo destro,
Firenze,
Galleria degli Uffizi, depositi.



FIG. 18 - Firenze ?, XVIII secolo,
Busto di fauno, bronzo,
veduta del profilo destro,
Milano,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

anni del soggiorno romano Sandrart aveva intrattenuto rapporti di amicizia con lo scultore fiammingo e, tornato in patria, ne ricordava l'opera in un'informata biografia⁽⁶¹⁾. Se dunque è probabile che il suo busto in bronzo fosse autografo, non abbiamo alcun elemento che ci permetta di indicarne la relazione con quello in esame: non sappiamo infatti se esso fosse a grandezza naturale o fosse invece simile, come è stato ipotizzato da Nava Cellini, al piccolo busto noto nelle versioni di Vienna, Berlino e Copenaghen in cui, rispetto all'originale, sono introdotte varianti nel taglio e nel panneggio⁽⁶²⁾.

La consuetudine di Duquesnoy con la scultura in metallo è attestata dalle fonti: insieme a Sandrart aveva indagato sui procedimenti di fusione del Marco Aurelio⁽⁶³⁾; Bellori cita tra le sue opere i modelli in terracotta dei busti di *Cristo giovanetto* e della *Vergine*, allora posseduti da Francesco Barberini, serviti per getti in argento "rinettati da Francesco medesimo" e a noi noti attraverso le versioni in bronzo di Vienna, Berlino, Francoforte e Raleigh⁽⁶⁴⁾. Vincenzo Giustiniani gli commissionava il *Mercurio* in bronzo, noto in diverse versioni tra cui quella della collezione Liechtenstein dove è conservato il *pendant* con l'*Apollo* anch'esso generalmente considerato autografo⁽⁶⁵⁾. Bellori ricorda inoltre diverse "teste con busti d'argento e di metallo che si espongono nelle chiese... fatte co' suoi modelli e ripulite alcune di sua mano"⁽⁶⁶⁾. Anche se nessuno di questi reliquiari è stato identificato con sicurezza⁽⁶⁷⁾, si può osservare che quello del "busto", sembra essere stato un genere particolarmente caro all'artista. Nell'inventario della bottega di Ercole Ferrata sono elencati, di sua mano, "un busto in creta" e "due teste d'una femina e l'altra d'un huomo". Otto busti "dall'antico" in terracotta di Duquesnoy sono riprodotti nelle incisioni che illustrano la *Galerie* di François Girardon⁽⁶⁸⁾.

Sulla base di tali indicazioni non possiamo escludere che lo stesso Duquesnoy avesse tratto dalla *Santa Susanna* un busto in bronzo a grandezza naturale non dissimile da quello in esame. Tuttavia considerazioni stilistiche e iconografiche portano a concludere che l'opera milanese, ovviamente da analizzare in relazione al suo *pendant*, sia una fusione più tarda.

Da un punto di vista generale il nostro busto è più fedele all'originale delle altre derivazioni note. In particolare è da notare che l'accentuata asimmetria delle spalle che nel marmo dà origine al movimento contrapposto della figura, è significativamente mantenuta nel bronzo senza variazioni; ciò sembra segnalare che l'artista aveva a disposizione un calco o che semplicemente aveva potuto studiare la statua da vicino. A prescindere dalle integrazioni nella capigliatura, comunque necessarie dato che il marmo risulta non finito in corrispondenza della parte superiore della testa, la sostanziale variante introdotta dall'autore del bronzo riguarda la scelta di eliminare completamente il drappeggio e di risolvere lo scollo in un'ampia e liscia superficie. Con tutta la cautela necessaria nel giudicare le derivazioni in bronzo, la cui datazione, come già detto, è sempre molto insidiosa in mancanza di indicazioni documentarie⁽⁶⁹⁾, si può notare che il volto, anch'esso modellato per ampie e sintetiche superfici, risulta di un classicismo quasi programmatico, lontano dal sapiente

equilibrio tra naturalismo e citazione dall'antico che caratterizza la *Santa Susanna*, opera che infatti non incontrerà l'approvazione incondizionata di un critico militante del movimento neoclassico quale Francesco Milizia secondo cui essa incarnava "... piuttosto un'apparenza che una sostanza di gusto antico"⁽⁷⁰⁾. L'ipotesi che il nostro bronzo sia opera settecentesca si precisa analizzando il *pendant* con il *Busto di fauno* derivato, come vedremo, da un marmo antico⁽⁷¹⁾ (FIGG. 15-18). Se infatti l'accostamento di un'opera del Fiammingo con un'opera antica ha come precedente la commissione del *Mercurio* in bronzo, opera che infatti era nata come *pendant* di un *Ercole* antico facente parte delle collezioni del marchese Giustiniani⁽⁷²⁾, nel nostro caso avviene l'opposto: a una famosa scultura moderna, divenuta ormai un *topos* della scultura di tendenza classica, viene accostata una copia di una scultura antica non certo altrettanto nota. È dunque il *Fauno* che accompagna la *Santa Susanna* e non viceversa. La datazione tarda del nostro *pendant* trova inoltre conferma in un altro e più stringente argomento: quello iconografico. Non può infatti sfuggire l'aspetto dissacratorio dell'accostamento tra la santa martire romana⁽⁷³⁾ e un fauno, simbolo di lascivia e più in generale di sentimenti istintivi e primordiali.

All'epoca della realizzazione dei due bronzi, dunque, era ormai possibile ribaltare radicalmente il significato dell'originale di Duquesnoy, considerato ormai solo per le sue qualità formali, e trasformare con disinvoltura l'immagine della santa martire in quella di una ninfa abitatrice di boschi, ciò che si realizzava accompagnandola all'immagine di un fauno, tradizionale compagno di queste divinità silvane. Il prototipo antico da cui deriva il fauno milanese sembra vada identificato in un busto in marmo attualmente conservato nei depositi degli Uffizi⁽⁷⁴⁾. Quest'ultimo è costituito da una testa antica, stilisticamente riconducibile al periodo giulio-claudio⁽⁷⁵⁾, integrata in epoca imprecisata con l'aggiunta del collo e del busto. La sostanziale corrispondenza delle misure sembra avvalorare l'ipotesi che il bronzo De Cristoforis sia stato realizzato a partire da un calco di questo marmo. Il copia ha comunque proceduto con una certa libertà integrando, come nella *Santa Susanna*, le zone della capigliatura che risultano incomplete nell'originale e alterando il disegno di alcune ciocche e la disposizione di qualche foglia. Nonostante queste piccole variazioni, la stretta corrispondenza tra i due pezzi è innegabile.

Un primo esame dei busti di fauni e satiri moderni finora noti aiuta a sostenere una datazione del *pendant* milanese nel Settecento. Busti con questo soggetto, antichi o ritenuti tali, sono attestati nelle collezioni romane, veneziane e fiorentine alla fine del Cinquecento e all'inizio del secolo successivo. Il *Census of Antique Works of Art and Architecture known to the Renaissance* include allo stato attuale 14 marmi in tutto⁽⁷⁶⁾. Il busto dei membri del tiaso dionisiaco non sembra un genere molto comune nella scultura in marmo rinascimentale e di primo Seicento. L'esemplare più noto è il *Busto di fauno* dell'Ermitage a San Pietroburgo attribuito a Baccio Bandinelli⁽⁷⁷⁾.

Esiste al contrario un numero non indifferente di bronzi con questo soggetto

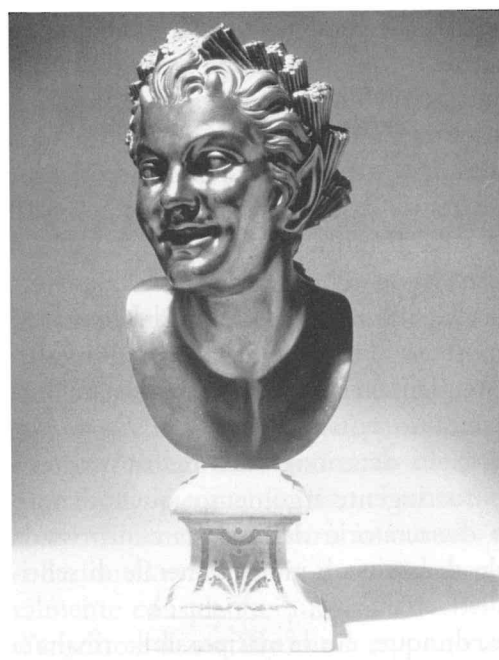


FIG. 19 - Massimiliano Soldani,
Busto di fauno, bronzo, h. cm. 39,5
Londra,
Collezione privata.



FIG. 20 - *Apollo Sauroctonos*, marmo,
particolare con la testa di fauno
Firenze,
Palazzo Medici Riccardi, Prefettura.



FIG. 21 - Bottega di Massimiliano Soldani,
Busto di fauno, bronzo, h. cm. 38
Londra,
Daniel Katz Ltd.



FIG. 22 - Bottega di Massimiliano Soldani,
Busto di fauno, bronzo, h. cm. 38,3
Ackland Art Museum,
The University of North Carolina at Chapel Hill,
Gift of the Ackland Associates and Ackland Fund.



FIG. 23 - Bottega di Massimiliano Soldani, *Busto di fauno*, bronzo, veduta del profilo sinistro, Ackland Art Museum, The University of North Carolina at Chapel Hill, Gift of the Ackland Associates and Ackland Fund.

databili a cavallo tra Sei e Settecento. Tra questi, solo in un caso si può stabilire con certezza la derivazione da un prototipo antico. Si tratta del cosiddetto *Satiro colla macchia* di Villa Albani, oggi alla Glyptothek di Monaco di Baviera, riprodotto in un bronzo conservato al Rijksmuseum di Amsterdam⁽⁷⁸⁾. Il bronzo non può essere stato fuso anteriormente al 1709, anno del ritrovamento del marmo antico⁽⁷⁹⁾. Altre repliche di questo *Busto del Faonetto di Villa Albani* "dell'altezza di un palmo e mezzo bono romano", venivano messe in vendita alla fine del XVIII secolo nello studio di Giovanni Zoffoli⁽⁸⁰⁾. Settecenteschi sono probabilmente altri due busti di *Satiri* che sono stati collegati con l'attività di copista del Soldani. Il primo è conosciuto attraverso esemplari nella collezione Liechtenstein⁽⁸¹⁾ e nella collezione Frick di New York⁽⁸²⁾; a queste si può aggiungere un'inedita replica al Museo Nazionale del Bargello⁽⁸³⁾. Il bronzo Frick e quello fiorentino condividono inoltre il particolare taglio del busto con una cera conservata alla Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, proveniente dal Museo Archeologico di Venezia⁽⁸⁴⁾. La stessa problematica attribuzione a Soldani è stata proposta anche per una coppia di busti in bronzo di *Baccanti*, uno dei quali rappresenta un *Satiro*, già nella collezione Schönborn a Pommersfelden. Non si tratta probabilmente di veri e propri calchi ma di riduzioni da sculture antiche⁽⁸⁵⁾. Opera certa di Soldani è invece a nostro avviso un *Busto di fauno*, inedito, conservato in collezione privata a Londra⁽⁸⁶⁾ (FIG. 19). Esso ha mantenuto la tipica patina rosso-oro caratteristica della produzione dello scultore. Sono definiti a cesello i denti e il contorno delle labbra mentre i capelli e le corna sono trattati a freddo con la tipica raffinatezza dei migliori bronzi di Soldani. Questo busto è noto in altre due versioni che riproduciamo (FIGG. 21-23): quella all'Ackland Art Museum della North Carolina University a Chapel Hill⁽⁸⁷⁾ e quella attualmente sul mercato antiquario londinese⁽⁸⁸⁾. Entrambi hanno una patina marrone scuro e le sopracciglia cesellate. La questione del prototipo antico da cui derivano questi bronzi è complessa. Sembrerebbe infatti che il loro modello non sia un busto ma la testa di una statua a figura intera, ciò che si rileva, come nel bronzo derivato dalla *Santa Susanna*, dall'accentuata asimmetria delle spalle. Una famosa replica del tipo, è conservata a Firenze a Palazzo Pitti. Il *Fauno* di Soldani viene qui tuttavia confrontato per ragioni pratiche con la testa di un'altra replica dello stesso tipo di fauno applicata alla statua di *Apollo Sauroctonos* (FIG. 20) attualmente nella Prefettura di Firenze a Palazzo Medici Riccardi⁽⁸⁹⁾. Nel bronzo è stata sostituita la corona di pino con una corona di spighe ed è stata modificata la forma del naso camuso. Inoltre l'artista ha accentuato la resa naturalistica della chioma realizzando lunghe ciocche ondulate diverse dai corti ricci a mezzaluna presenti nel marmo. Volendo ipotizzare che una di queste teste sia l'opera presa a modello da Soldani per il suo *Fauno*, si tratterebbe di un caso rarissimo nel *corpus* dello scultore non direttamente ripreso, ma liberamente interpretato da un originale antico.

Il busto di fauno in bronzo come genere plastico risulta dunque rappresentato nella scultura del tardo Seicento - primo Settecento attraverso non pochi esemplari e in particolare nell'opera di Soldani.

La derivazione del *Fauno* del Castello da un prototipo conservato agli Uffizi potrebbe costituire un ulteriore indizio in favore dell'origine fiorentina dei due busti De Cristoforis, tuttavia va sottolineato che nulla sappiamo circa la provenienza di questo marmo che potrebbe essere arrivato agli Uffizi insieme alle altre antichità trasportate a Firenze nel Settecento dalla Villa Medici a Roma. Va inoltre registrato il fatto che nei cataloghi milanesi di fine 800 i busti sono descritti come "lavoro fiorentino" e in effetti la tipica patina rosso-oro, ancora visibile in alcune zone del *Busto femminile*, farebbe propendere per l'attribuzione a un artista influenzato dai bronzi di Soldani. Allo stato attuale delle conoscenze, non è tuttavia agevole, indicare il nome del loro autore: ben poche sono infatti le notizie sia sull'attività dei numerosi allievi di Soldani documentati dalle fonti sia, più in generale, su quella di altri bronzisti presenti a Firenze negli anni successivi alla sua scomparsa⁽⁹⁰⁾. Un possibile *terminus post quem* per la loro datazione potrebbe essere individuato in quello che va considerato come un episodio nodale nella storia della fortuna settecentesca della *Santa Susanna* di Duquesnoy.

In una lettera scritta al duca d'Antin nel marzo 1736, Nicolas Wleughels, direttore dell'Accademia di Francia a Roma, racconta che gli era stato concesso il permesso di fare eseguire un calco della *Santa Susanna* e che in questa occasione aveva fatto addirittura levare il marmo dalla nicchia dove era collocato e l'aveva fatto mettere "dans une petite chambre pour plus grand commodité"⁽⁹¹⁾. "A présent q'uelle est descendue tous les connoisseurs la vont admirer dans l'endroit où je l'ai fait poser..."⁽⁹²⁾. Leggendo le parole di Wleughels si intuisce che la possibilità di studiare la statua così da vicino era considerata, all'epoca, un vero e proprio avvenimento. Tra le varie copie e derivazioni realizzate in questa occasione è forse da annoverare il calco che dette origine al bronzo milanese⁽⁹³⁾.

Si ringraziano per l'aiuto prestato nel reperimento del materiale fotografico Giovanni Agosti della Galleria degli Uffizi, Beatrice Paolozzi Strozzi del Museo Nazionale del Bargello, Carol C. Gillham e Emilie Sullivan dell'Ackland Art Museum, Stuart Lochhead della Galleria Daniel Katz Ltd. Ringraziamo inoltre Piera Bocci, Stefano Corsi e Vincenzo Saladino per le indicazioni riguardo i materiali archeologici.

- ⁽¹⁾ Sulla formazione delle Raccolte civiche si veda: G. MONGERI, *Il nuovo museo artistico municipale*, in 'Archivio storico lombardo', XIX, 1878, pp. 517-535; *Catalogo del museo artistico municipale di Milano*, ed. a cura della Commissione Amministratrice, Milano 1879; CEV. [Carlo Ermes Visconti], *Il museo artistico municipale*, in *Gli istituti scientifici, letterari ed artistici di Milano. Memorie pubblicate per cura della Società Storica Lombarda*, Milano 1880, pp. 713-721; E. BAIRATI, *Il Museo della città*, in *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, a cura di C. MOZZARELLI e R. PAVONI, Milano 1991, pp. 47-58; E. COLLE con la collaborazione di S. ZANUSO, *Museo d'arti applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano 1996, pp. 15-35; M.T. FIORIO, in *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, a cura eadem, I, Milano 1998, pp. 15-32.
- ⁽²⁾ *Esposizione storica d'arte industriale in Milano 1874. Catalogo generale pubblicato dal comitato esecutivo*, Milano 1874. La citazione è tratta da una *Lettera* manoscritta conservata insieme ad altri documenti relativi all'esposizione conservati sotto la voce *Esposizione d'arte industriale, 1874. Circolari. Regolamento*, presso la Biblioteca Nazionale Braidense con segnatura 14.16. E. 2/28/nn° 1-9.
- ⁽³⁾ *Lettera...* cit. (nota 2).
- ⁽⁴⁾ D. MUONI, *Famiglia De Cristoforis*, estr. da *Le famiglie notabili milanesi*, fasc. IV, Milano 1878, pp. non numerate; il Muoni conosceva personalmente Malachia De Cristoforis "junior" (sul quale si veda più oltre) come attestato da una lettera di quest'ultimo in Archivio di Stato di Milano, *Autografi*, c. 123, fasc. 51.
- ⁽⁵⁾ Archivio del Museo del Risorgimento, n. Reg. 33857. I 114 fogli dattiloscritti non sono numerati. Parte dell'archivio di famiglia un tempo a Turbigo è oggi diviso tra diversi membri della famiglia Gray-De Cristoforis ma, per ragioni diverse, non ci è stato possibile consultarlo. Ringraziamo comunque Tommaso Gray per le notizie forniteci.
- ⁽⁶⁾ Furono infatti creati nobili nel 1793, come documentato in: Archivio di Stato di Milano, *Araldica, Famiglie Nobili, Occorrenze Particolari*, c. 108, fasc. 7.
- ⁽⁷⁾ La corretta genealogia della famiglia De Cristoforis, spesso riportata erroneamente (ad esempio in: A. GIULINI, *s.v. Cristoforis (de)* in V. SPRETI, *Enciclopedia storico nobiliare italiana*, II, 1932, p. 37; G. GAROLLO, *Dizionario biografico universale*, Milano (1907) 1980, pp. 644-45) si ricava dai documenti dell'Archivio di Stato di Milano (cit. nota 6) e dalle annotazioni di G. CAVALLI LANFREDI (cit. nota 5). Per una descrizione contemporanea della Galleria De Cristoforis, demolita nel 1920, si veda *Topografia storica di Milano ossia prospetto delle cose principali che costituiscono la rinomanza, il lustro ed il benessere della metropoli milanese*, vol. III, Milano 1846, pp. 135-37; cfr. inoltre G.C. BASCAPÈ, *I palazzi della vecchia Milano*, Milano (1945) 1986, pp. 281-2.
- ⁽⁸⁾ G. DE CRISTOFORIS - G. JAN, *Cataloghi sistematici e descrittivi degli oggetti di storia naturale esistenti nel museo di G. De Cristoforis e G. Jan*, Milano 1832. G. JAN, *Cenni sul museo civico di Milano*, Milano 1857; *Il museo civico di storia naturale di Milano*, a cura C. CONCI, in particolare *idem* alle pp. 11-18; D. SILVESTRI, *s.v. De Cristoforis Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIII, Roma 1989, pp. 594-5.
- ⁽⁹⁾ G. MONSAGRATI, *s.v. De Cristoforis Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIII, Roma 1989, pp. 589-99.
- ⁽¹⁰⁾ C. ROVIDA, *Intorno alla vita e agli scritti di Giovan Battista De Cristoforis*, Milano 1939.
- ⁽¹¹⁾ Cfr. MUONI, *Famiglia...* cit. (nota 4), e i documenti citati alla nota 7.
- ⁽¹²⁾ Tali notizie si ricavano da G. Cavalli Lanfredi, *Dattiloscritto...* cit. (nota 5); per la villa di Bosto si veda A.D. BIANCHI, *La Castellanza di Bosto a Varese*, Varese 1912, p. 43. I passaggi di pro-

prietà della casa di Via Sant'Andrea sono elencati in un documento manoscritto conservato tra le carte relative al legato Bolognini presso l'Archivio delle Civiche Raccolte d'arte presso il Castello Sforzesco (d'ora in poi: A.C.R.A.). Il documento ci è stato segnalato dalla Dott. Laura Basso che qui ringraziamo anche per la segnalazione dei documenti relativi al legato De Cristoforis citati qui di seguito. Il riordino dell'Archivio, a cura di L. Basso, A. Summa e S. Vecchio, è attualmente in corso di sistemazione.

- (13) MUONI, *Famiglia...*, cit. (nota 4).
- (14) MONGERI, *Il nuovo...*, cit. (nota 1), p. 525; CAVALLI LANFREDI (*Dattiloscritto...* cit. nota 5) scrive inoltre che "Dal suo medaglione in marmo sulla tomba nel centro del cimitero di Novate milanese risulta piuttosto brutto, con tanto di barba".
- (15) Si ricavano tali notizie dai documenti, già nell'Archivio Grai-De Cristoforis di Turbigo, trascritti dal Cavalli-Lanfredi nel settembre 1943 (*Dattiloscritto...* cit. nota 5).
- (16) Sull'ambiente antiquario che ruotava attorno a Gian Giacomo Poldi Pezzoli si veda: *Gian Giacomo Poldi Pezzoli 1822-1879*, catalogo della mostra al Museo Poldi Pezzoli, Milano 1979; A. MOTTOLA MOLFINO, *Storia del museo*, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, pp. 15-61.
- (17) MUONI, *Famiglia...*, cit. (nota 4).
- (18) *Nota degli oggetti d'arte di proprietà del fu nobile Malachia De Cristoforis esistenti in Milano nella casa di Via S. Andrea 6 stati legati al comune di Milano* (in: A.C.R.A., I.4.1.1). Si tratta di copia manoscritta del documento originale datato 1876, Protocollo n. 49723/569 R VI 76.
- (19) Oltre alla bibliografia citata alla nota 1, sulla collezione GUASCONI si veda il recente *I disegni di Giacomo Quarenghi al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra, a cura di P. Angelini, Venezia 1998, in particolare *idem*, pp. 11-21. Sugli acquisti di Pio Innocenzo Bolognini si veda l'importante documento in A.C.R.A., I.3.16.
- (20) Cfr. *Museo d'arte antica...*, cit. (nota 1) s.v. De Cristoforis *ad indicem*.
- (21) P.E. SACCHI, *Guida per Milano e nei laghi Maggiore e di Lugano, pel Varesotto e la Brianza* (I ed. 1871), Milano 1881, p. 45. Tale indicazione è emersa consultando una ricerca in corso di stampa sul collezionismo lombardo dal XVII al XX secolo effettuata a cura del Museo Poldi Pezzoli, che qui ringraziamo. Si veda inoltre l'intervento di C. ALBERICI in occasione della tavola rotonda sul collezionismo lombardo promossa dal Museo Poldi Pezzoli di cui esiste la trascrizione in *Il collezionismo privato in Italia*, dattiloscritto a cura dell'Associazione degli amici del Poldi Pezzoli, Milano 1979, pp. 71-77. Sulle oreficerie De Cristoforis si veda O. ZASTROW, *Museo d'arti applicate. Oreficerie*, Milano 1993, *ad indicem*.
- (22) MONGERI, *Il nuovo...*, cit. (nota 1), p. 525.
- (23) CAVALLI LANFREDI, cit. (nota 5).
- (24) Inv. bronzi n. 145. Il modello in terracotta del Maderno, firmato e datato 1622, si conserva presso la galleria Franchetti alla Ca' d'Oro; altre repliche in bronzo sono alle Staatliche Kunstsammlungen di Dresda e al Toledo Museum of Art, Ohio (cfr. *Alle origini di Canova. Le terracotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra di Roma e Venezia a cura di S.O. Androssov, Venezia 1991, cat. 63, p. 131).
- (25) Si veda ad esempio il catalogo dell'esposizione del 1874, cit. (nota 2), la collezione personale di Giuseppe Bertini (*Catalogo dei quadri e oggetti del fu prof. Giuseppe Bertini*, Milano 1899), gli acquisti di Poldi Pezzoli (vedi bibliografia citata alla nota 16), il "caso" Bagatti Valsecchi (cit. nota 1). In generale sul collezionismo milanese ottocentesco si veda inoltre C. NICORA, *Guido Cagnola (1861-1954) collezionista e conoscitore d'arte*, Varese 1995, in particolare alle pp. 17-25.
- (26) Acquistato nel 1845 dall'antiquario Lavezzari (A.C.R.A., I.3.16).
- (27) *Catalogo della collezione Baslini di Milano. Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon*, Milano 1888. L'opera di Soldani, illustrata, compare al n° 448 con l'attribuzione a Pietro Tacca.
- (28) MONGERI, *Il nuovo...*, cit. (nota 1), p. 525.

- (29) Il *Busto di Costanza Bonarelli* in bronzo (Inv. bronzi n° 37) è attualmente conservato nei depositi delle Raccolte d'arte applicata ed è privo di piedestallo. Misura cm. 49x34,5x24,5. Nel catalogo dell'*Esposizione storica d'arte industriale* del 1874 cit. (nota 2), p. 198, compare al n° 357 un "Busto ritenuto il ritratto di Cristina di Svezia, bronzo del sec. XVII" di proprietà del De Cristoforis. Nella *Nota...* cit. (nota 18) al n° 14 corrisponde un busto a grandezza naturale di "Cristina di Svezia, busto al vero" valutato L. 2000. Che la cosiddetta "Cristina di Svezia" sia in realtà da identificare con il busto in esame è provato da una serie di documenti conservati presso l'A.C.R.A. (I.4.3.1-3). Nel passaggio dalla casa di via S. Andrea alle sale del Museo Municipale alcuni pezzi del legato De Cristoforis non si riuscivano più a trovare o a identificare; venne così redatta in epoca imprecisata una prima lista di *Oggetti denunziati come mancanti* nella quale compare al n° 111 il "Busto rappresentante Cristina di Svezia". In una successiva *Verifica* occasione, l'anonimo estensore ricorda che al suo ingresso in museo l'opera venne schedata come "Testa di giovane donna colla gola denudata" (con questa dicitura compariva infatti al n° 13 del catalogo del museo artistico municipale del 1879), poiché la primitiva designazione appariva arbitraria alla commissione, e che in seguito il Cavalier Vittadini "sopra induzione del cavalier Beltrami, credette ravvisare in quel busto... il ritratto di Costanza Bonarelli opera del Bernini".
- (30) Sull'opera si veda R. WITTKOWER, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque* (1981) Milano 1990, cat. 35, p. 256 cfr. ora O. FERRARI in *Gianlorenzo Bernini, Regista del Barocco*, catalogo della mostra di Roma, a cura di M.G. BERNARDINI e M. FAGIOLO DELL'ARCO, Milano 1999, pp. 307s., cat. 19. Sul rapporto tra Bernini e Costanza Bonarelli si veda inoltre C. D'ONOFRIO, *Roma vista da Roma*, Roma 1967, pp. 130-138, la cui segnalazione dobbiamo alla gentilezza di Tomaso Montanari.
- (31) Per un calco in gesso ottocentesco del marmo si veda *La scultura italiana dal XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca*. Firenze, Istituto Statale D'Arte, a cura di L. BERNARDINI, A. CAPUTO CALLOUD e M. MASTROROCCO, Firenze 1989, cat. 24, pp. 47s.
- (32) Sembra inoltre che il taglio del busto del bronzo sia allungato nella parte inferiore.
- (33) Si veda in proposito J. MONTAGU, *I bronzi*, in *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra a cura di *eadem*, Roma 1999, pp. 68-72.
- (34) Sulle copie della Costanza Bonarelli e sul problema dell'accessibilità dell'originale cfr. U. SCHLEGEL, *Bernini's Büste der Costanza Bonarelli: die Kopien*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXXVIII, 1994, pp. 431-433; S. BELLESI, *Indagine su due copie tardobarocche fiorentine del busto di Costanza Bonarelli e su alcuni inediti*, in 'Paragone', in corso di stampa.
- (35) Con queste parole venne descritto dal già custode della Galleria Giuseppe Bianchi nel 1768 (P. BOCCI, *Per una storia visiva della Galleria fiorentina. Il Catalogo dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e Filosofia', serie III, XXIV, 1, pp. 397-437 e in particolare le pp. 421-437).
- (36) Questa collocazione è documentata, oltre che dal *Catalogo* del Bianchi (cfr. BOCCI, *Per una storia...* cit. alla nota precedente, p. 430 e tav. CXIV, fig. 2), dalla pianta dei corridoi pubblicata da E. WRIGHT, *Some observations made travelling through France, Italy...*, in *the Years 1720-21*, London 1730, p. 307, (*ibid.* tav. XCVI) e da un foglio dell'*Inventario disegnato dei corridoi*, opera di Benedetto de Greyss, conservato a Firenze, Gabinetto dei disegni e stampe della Galleria degli Uffizi, inv. F. 4510.
- (37) *The Diary of John Evelyn*, ed. a cura di E.S. DE BEER, 6 voll., Oxford 1955, II, p. 413.
- (38) *Ibid.*
- (39) Evelyn infatti riprende testualmente il passo relativo a questa visita dal racconto del viaggiatore francese Balthasar de Monconys che afferma di aver visitato la Galleria solo un anno dopo, cioè il 2 novembre 1646: "Après diner ie fus voir les galeries, où il faut monter 107 degrez: il y a dans la premiere 46 bancs de porphyre & 18 figures entieres, le tout sur des pieds d'estail

peints, & deux colonnes quarrées toutes taillées de trophées contre la porte qui mene à l'autre galerie, où il y [sic] 24 figures & 50 testes antiques, hors un Bacchus de Michel Ange; une autre de Baccio Bandinelli, & une teste de Bernin, qui ne deshonor pas la galerie. Il y a aussi un Cupidon de pierre de parangon. Au fond sont deux tres belles Matrones assises, & un homme qui tue un Centaure; quantité de Venus, de Ieda, de Pan; & sans plus particulariser elles sont toutes excellentes" (Monsieur de Monconys, *Journal des voyages*, 3 voll., Lyon 1665-66, I (1665), p. 110). Sull'utilizzo da parte di Evelyn di descrizioni di viaggi pubblicate solo dopo la data della sua visita e in particolare sull'appropriazione di molte descrizioni tratte dal resoconto di Monconys, cfr. *The Diary...* cit. (nota 37), I, pp. 88s.

(40) Cfr. C. D'ONOFRIO, *Roma...*, cit. (nota 30), p. 131. L'appunto è a c. 50 del cosiddetto *Zibaldone baldinucciano* della Biblioteca Nazionale di Firenze. Su questo manoscritto, cfr. B. SANTI, *Nota critica*, in *idem* (a cura di), *Zibaldone baldinucciano*, Firenze, 1980-81, 2 voll., II, pp. 515-562.

(41) Firenze, Archivio di Stato (d'ora in poi: ASF), Mediceo del Principato (d'ora in poi: MP), 5178, Gio. Francesco Tolomei, *Relazione et Nota de' modi tenuti di quanto è occorso nell'Ingresso, che fece in Roma il signor Principe cardinale Giovan Carlo*, 1645, c. 374r.: "Martedì mattina S.E. andò [...] alla casa del Cavaliere Bernino per vedere le statue, che lavora, et piaquerò assai a.s. E.". Dobbiamo questa segnalazione alla cortesia di Silvia Mascalchi. Cfr. ora T. MONTANARI in *Gianlorenzo Bernini...* cit. (nota 30), p. 457.

(42) Cfr. le lettere di Fabrizio Piermattei al cardinale Giovan Carlo de' Medici da Roma, datate rispettivamente 22 agosto 1648 (ASF, MP, 5314, cc. 544s.) e 5 settembre 1648 (ASF, MP, 5313, c. 60r).

(43) Su Giovan Carlo de' Medici collezionista d'arte, cfr. S. MASCALCHI, *Anticipazioni sul mecenatismo del cardinale Giovan Carlo de' Medici e il suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Fonti e documenti, Firenze 1982, pp. 41-82. Per gli inventari del cardinale, cfr. in particolare pp. 46-49 e note 13, 14, 15, pp. 67-68.

(44) Cit. in S. FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano 1900, p. 49 e nota 1.

(45) J. SOUTHORN, *Power and display in the seventeenth century. The arts and their patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge 1988, p. 94.

(46) A questo proposito si veda ora T. MONTANARI, *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, in A. ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena 1998, pp. 331-477 e in particolare p. 403. Cfr. inoltre la descrizione manoscritta degli Uffizi di Giovanni Cinelli, datata da D. HEIKAMP tra il 1677-1681, dove compare già la collocazione a pendant con il *Bruto* di Michelangelo (in D. HEIKAMP, *La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982), 2 voll., II, pp. 466, 491-518).

(47) Cfr. il capitolo *Firenze: l'influsso della Tribuna*, in F. HASKELL e N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto*, ed. it. Torino 1984, pp. 68-78.

(48) Sulle copie di Soldani dall'antico e in particolare su quelle eseguite per il principe di Liechtenstein, si veda, da ultimo, D. ZIKOS, *Antikenkopien in Bronze des Massimiliano Soldani Benzi*, in *Von allen Seiten schön. Rückblicke auf Ausstellung und Kolloquium*, 2 voll., I (*Dokumentation zu Ausstellung und Kolloquium*), a cura di V. KRAHN, Köln 1996, pp. 125-138 con bibliografia precedente.

(49) K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, München 1962, doc. 651, p. 330.

(50) Si tratta dei busti di *Faustina Maior*, *Faustina Minor*, *Cicerone*, *Seneca*, *Augusto*, *Marco Agrippa*, *Adriano* e *Vitellio*. Solo il prototipo di quest'ultimo non è conservato agli Uffizi. Successivamente Soldani eseguì per la stessa famiglia un calco in bronzo dal cosiddetto *Marco Aurelio giovane*.

(51) Cfr. LANKHEIT *Florentinische...* cit. (nota 49), doc. 47, pp. 232 s.

(52) Oggi non più rintracciabile ma elencato nell'Inventario dei modelli del museo pubblicato da K. LANKHEIT, *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia*, München 1982, p. 117, e documentato da una fotografia (*ibid.* p. 40, fig. 4).

(53) Già proposta da S. BELLESI in *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, a cura di G. PRATESI, Torino 1993, p. 102 dove l'opera compare con l'indicazione "marmo", errore rettificato in *Idem*, *Indagini...*, cit. (nota 34).

(54) Su questi ultimi si veda M. BÜCKLING in U. WIECZOREK (a cura di), *Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Skulpturen, Kunsthandwerk, Waffen*, Bern 1996, cat. 21 e 22, pp. 74-76.

(55) Il *Busto femminile* (inv. bronzi n° 218) misura cm. 44,5x25,5x22,5.

Nel catalogo dell'*Esposizione storica d'arte industriale* del 1874 cit. (nota 2) compare al n° 359 del settore dedicato ai bronzi come "Busto di donna". Nella *Nota...* cit. (nota 18) compare al n° 16 ed è valutato Lire 1500. Giunto al Museo Municipale, venne dato in un primo tempo per "mancante" come la *Costanza Bonarelli*. Nella successiva *Verifica*, risulta esposto nelle sale del Museo Municipale nella sala dei bronzi nella vetrina G accanto al suo pendant, il *Busto di fauno*. Secondo quanto riporta l'anonimo estensore del documento, esso era descritto, nella scheda del Museo come "Testa di donna. Studio dall'antico. Lavoro fiorentino del sec. XVI". Con tale dicitura compare nel Catalogo del Museo Artistico Municipale del 1879 al n° 19 del settore dei bronzi. È attualmente conservato nei depositi insieme al piedestallo di marmo verde sul quale risulta montato nelle fotografie di fine '800 (probabilmente di epoca posteriore e uguale a quello del pendant con *Busto di fauno*).

(56) E. DONY, *François Duquesnoy: Sa Vie et ses Oeuvres*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", II, 1922, pp. 87-127.

(57) G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni (1672)*, ed. a cura E. BOREA, Torino 1976, p. 291.

(58) La fortuna della *Santa Susanna* tra XVII e XVIII secolo è argomento assai vasto sul quale, in questa sede, basterà indicare alcuni riferimenti bibliografici generali, oltre a quelli via via citati nel testo: B. LOSSKY, *La Sainte Suzanne de Duquesnoy et les statues du XVIII siècle*, in "Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art", IX, 1939, pp. 333-335; N. HUSE, *Zur "S. Susanna" des Duquesnoy*, in *Argo: Festschrift für Kurt Badt*, Köln 1970, pp. 324-335; C. DEMPSEY, *The Greek Style and the Prehistory of Neoclassicism*, in *Pietro Testa 1612-1650. Prints and Drawings*, catalogo della mostra a cura di E. CROPPER, Philadelphia, 1988, pp. XXXVII-LXV; B. LOSSKY, *Beaux Arts*, VI, CXXVII, 1996, pp. 113-118; E. STIRRUP, in *Effigies and Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, catalogo della mostra a cura di A. WESTON-LEWIS, Edinburgh 1998, cat. 46, p. 93-94.

(59) Un elenco di tali derivazioni è pubblicato da M. FRANSOLET, *François du Quesnoy sculpteur d'Urban VIII 1597-1643*, Bruxelles 1942, pp. 105-106.

(60) Ricordati dallo stesso Sandrart nella propria collezione tra le statue antiche: "Von Francisco Fiamengo zu Rom ein Brustbild repräsentierend eine Susanna, sehr anmutig, kunstreich in Metall gegossen zu Rom", "Die Susanna von Francesco, wie sie zu Rom steht, von Gips" (*Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, ed. a cura di A.R. PELTZER, München 1925, p. 331). Si tratterebbe dunque di opere ante 1635, data della partenza di Sandrart da Roma e dall'Italia.

(61) *Joachim von Sandrarts...*, cit. (nota 60), pp. 231-234. Per uno sguardo d'insieme sull'ambiente romano entro cui si muovevano Sandrart e lo stesso Duquesnoy si veda C. DEMPSEY, *The Greek Style...* cit. (nota 58).

(62) A. NAVA CELLINI, *Duquesnoy e Poussin: nuovi contributi*, in "Paragone", XVII, 1966, 195, pp. 30-59 in particolare p. 50; U. SCHLEGEL, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts*.

peints, & deux colonnes quarrées toutes taillées de trophées contre la porte qui mene à l'autre galerie, où il y [sic] 24 figures & 50 testes antiques, hors un Bacchus de Michel Ange; une autre de Baccio Bandinelli, & une teste de Bernin, qui ne deshonor pas la galerie. Il y a aussi un Cupidon de pierre de parangon. Au fond sont deux tres belles Matrones assises, & un homme qui tue un Centaure; quantité de Venus, de Ieda, de Pan; & sans plus particulariser elles sont toutes excellentes" (Monsieur de Monconys, *Journal des voyages*, 3 voll., Lyon 1665-66, I (1665), p. 110). Sull'utilizzo da parte di Evelyn di descrizioni di viaggi pubblicate solo dopo la data della sua visita e in particolare sull'appropriazione di molte descrizioni tratte dal resoconto di Monconys, cfr. *The Diary...* cit. (nota 37), I, pp. 88s.

⁽⁴⁰⁾ Cfr. C. D'ONOFRIO, *Roma...*, cit. (nota 30), p. 131. L'appunto è a c. 50 del cosiddetto *Zibaldone baldinucciano* della Biblioteca Nazionale di Firenze. Su questo manoscritto, cfr. B. SANTI, *Nota critica*, in *idem* (a cura di), *Zibaldone baldinucciano*, Firenze, 1980-81, 2 voll., II, pp. 515-562.

⁽⁴¹⁾ Firenze, Archivio di Stato (d'ora in poi: ASF), Mediceo del Principato (d'ora in poi: MP), 5178, Gio. Francesco Tolomei, *Relazione et Nota de' modi tenuti di quanto è occorso nell'Ingresso, che fece in Roma il signor Principe cardinale Giovan Carlo*, 1645, c. 374r.: "Martedì mattina S.E. andò [...] alla casa del Cavaliere Bernino per vedere le statue, che lavora, et piaquerò assai a.s. E.". Dobbiamo questa segnalazione alla cortesia di Silvia Mascalchi. Cfr. ora T. MONTANARI in *Gianlorenzo Bernini...* cit. (nota 30), p. 457.

⁽⁴²⁾ Cfr. le lettere di Fabrizio Piermattei al cardinale Giovan Carlo de' Medici da Roma, datate rispettivamente 22 agosto 1648 (ASF, MP, 5314, cc. 544s.) e 5 settembre 1648 (ASF, MP, 5313, c. 60r).

⁽⁴³⁾ Su Giovan Carlo de' Medici collezionista d'arte, cfr. S. MASCALCHI, *Anticipazioni sul mecenatismo del cardinale Giovan Carlo de' Medici e il suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Fonti e documenti, Firenze 1982, pp. 41-82. Per gli inventari del cardinale, cfr. in particolare pp. 46-49 e note 13, 14, 15, pp. 67-68.

⁽⁴⁴⁾ Cit. in S. FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano 1900, p. 49 e nota 1.

⁽⁴⁵⁾ J. SOUTHORN, *Power and display in the seventeenth century. The arts and their patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge 1988, p. 94.

⁽⁴⁶⁾ A questo proposito si veda ora T. MONTANARI, *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, in A. ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena 1998, pp. 331-477 e in particolare p. 403. Cfr. inoltre la descrizione manoscritta degli Uffizi di Giovanni Cinelli, datata da D. HEIKAMP tra il 1677-1681, dove compare già la collocazione a *pendant* con il *Bruto* di Michelangelo (in D. HEIKAMP, *La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982), 2 voll., II, pp. 466, 491-518).

⁽⁴⁷⁾ Cfr. il capitolo *Firenze: l'influsso della Tribuna*, in F. HASKELL e N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto*, ed. it. Torino 1984, pp. 68-78.

⁽⁴⁸⁾ Sulle copie di Soldani dall'antico e in particolare su quelle eseguite per il principe di Liechtenstein, si veda, da ultimo, D. ZIKOS, *Antikenkopien in Bronze des Massimiliano Soldani Benzi*, in *Von allen Seiten schön. Rückblicke auf Ausstellung und Kolloquium*, 2 voll., I (*Dokumentation zu Ausstellung und Kolloquium*), a cura di V. KRAHN, Köln 1996, pp. 125-138 con bibliografia precedente.

⁽⁴⁹⁾ K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, München 1962, doc. 651, p. 330.

⁽⁵⁰⁾ Si tratta dei busti di *Faustina Maior*, *Faustina Minor*, *Cicerone*, *Seneca*, *Augusto*, *Marco Agrippa*, *Adriano* e *Vitellio*. Solo il prototipo di quest'ultimo non è conservato agli Uffizi. Successivamente Soldani eseguì per la stessa famiglia un calco in bronzo dal cosiddetto *Marco Aurelio giovane*.

⁽⁵¹⁾ Cfr. LANKHEIT *Florentinische...* cit. (nota 49), doc. 47, pp. 232 s.

⁽⁵²⁾ Oggi non più rintracciabile ma elencato nell'Inventario dei modelli del museo pubblicato da K. LANKHEIT, *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia*, München 1982, p. 117, e documentato da una fotografia (*ibid.* p. 40, fig. 4).

⁽⁵³⁾ Già proposta da S. BELLESI in *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, a cura di G. PRATESI, Torino 1993, p. 102 dove l'opera compare con l'indicazione "marmo", errore rettificato in *Idem*, *Indagini...*, cit. (nota 34).

⁽⁵⁴⁾ Su questi ultimi si veda M. BÜCKLING in U. WIECZOREK (a cura di), *Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Skulpturen, Kunsthandwerk, Waffen*, Bern 1996, cat. 21 e 22, pp. 74-76.

⁽⁵⁵⁾ Il *Busto femminile* (inv. bronzi n° 218) misura cm. 44,5x25,5x22,5. Nel catalogo dell'*Esposizione storica d'arte industriale* del 1874 cit. (nota 2) compare al n° 359 del settore dedicato ai bronzi come "Busto di donna". Nella *Nota...* cit. (nota 18) compare al n° 16 ed è valutato Lire 1500. Giunto al Museo Municipale, venne dato in un primo tempo per "mancante" come la *Costanza Bonarelli*. Nella successiva *Verifica*, risulta esposto nelle sale del Museo Municipale nella sala dei bronzi nella vetrina G accanto al suo *pendant*, il *Busto di fauno*. Secondo quanto riporta l'anonimo estensore del documento, esso era descritto, nella scheda del Museo come "Testa di donna. Studio dall'antico. Lavoro fiorentino del sec. XVI". Con tale dicitura compare nel Catalogo del Museo Artistico Municipale del 1879 al n° 19 del settore dei bronzi. È attualmente conservato nei depositi insieme al piedestallo di marmo verde sul quale risulta montato nelle fotografie di fine '800 (probabilmente di epoca posteriore e uguale a quello del *pendant* con *Busto di fauno*).

⁽⁵⁶⁾ E. DONY, *François Duquesnoy: Sa Vie et ses Oeuvres*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", II, 1922, pp. 87-127.

⁽⁵⁷⁾ G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni (1672)*, ed. a cura E. BOREA, Torino 1976, p. 291.

⁽⁵⁸⁾ La fortuna della *Santa Susanna* tra XVII e XVIII secolo è argomento assai vasto sul quale, in questa sede, basterà indicare alcuni riferimenti bibliografici generali, oltre a quelli via via citati nel testo: B. LOSSKY, *La Sainte Suzanne de Duquesnoy et les statues du XVIII siècle*, in "Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art", IX, 1939, pp. 333-335; N. HUSE, *Zur "S. Susanna" des Duquesnoy*, in *Argo: Festschrift für Kurt Badt*, Köln 1970, pp. 324-335; C. DEMPSEY, *The Greek Style and the Prehistory of Neoclassicism*, in *Pietro Testa 1612-1650. Prints and Drawings*, catalogo della mostra a cura di E. CROPPER, Philadelphia, 1988, pp. XXXVII-LXV; B. LOSSKY, *Descendance de la "Sainte Suzanne" de François Duquesnoy dans l'art classique*, in "Gazette des Beaux Arts", VI, CXXVII, 1996, pp. 113-118; E. STIRRUP, in *Effigies and Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, catalogo della mostra a cura di A. WESTON-LEWIS, Edinburgh 1998, cat. 46, p. 93-94.

⁽⁵⁹⁾ Un elenco di tali derivazioni è pubblicato da M. FRANSOLET, *François du Quesnoy sculpteur d'Urban VIII 1597-1643*, Bruxelles 1942, pp. 105-106.

⁽⁶⁰⁾ Ricordati dallo stesso Sandrart nella propria collezione tra le statue antiche: "Von Francisco Fiamengo zu Rom ein Brustbild repräsentierend eine Susanna, sehr anmutig, kunstreich in Metall gegossen zu Rom", "Die Susanna von Francesco, wie sie zu Rom steht, von Gips" (*Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, ed. a cura di A.R. PELTZER, München 1925, p. 331). Si tratterebbe dunque di opere *ante* 1635, data della partenza di Sandrart da Roma e dall'Italia.

⁽⁶¹⁾ *Joachim von Sandrarts...*, cit. (nota 60), pp. 231-234. Per uno sguardo d'insieme sull'ambiente romano entro cui si muovevano Sandrart e lo stesso Duquesnoy si veda C. DEMPSEY, *The Greek Style...* cit. (nota 58).

⁽⁶²⁾ A. NAVA CELLINI, *Duquesnoy e Poussin: nuovi contributi*, in "Paragone", XVII, 1966, 195, pp. 30-59 in particolare p. 50; U. SCHLEGEL, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts*

derts in Stein, Holz, Ton, Wachs, und Bronze (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, I), Berlin 1978, cat. 57, pp. 169-171.

- (63) Joachim von Sandrarts..., cit. (nota 60), p. 409 nota 1017.
- (64) W.R. VALENTINER, *In the Sphere of Rubens. Sculptures by Francois Duquesnoy*, in 'North Carolina Museum of Art Bulletin', I, 1957, 1, pp. 6-9; A. NAVA CELLINI, *Duquesnoy...*, cit. (nota 62), p. 53.
- (65) Su questi bronzi si veda, da ultimo, M. BÜCKLING in U. WIECZOREK (a cura di), *Meisterwerke...*, cit. (nota 54), cat. 10 e 11, pp. 46-50.
- (66) G. P. BELLORI, *Le vite...*, cit. (nota 57), p. 301.
- (67) Ma si veda in proposito I. TOESCA, *A Group by Duquesnoy?*, in 'Burlington Magazine', CXVII, 1975, pp. 668-671.
- (68) V. GOLZIO, *Lo "Studio" di Ercole Ferrata*, in 'Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi', II, 1935, pp. 64-74; F. SOUCHAL, *La collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès*, in 'Gazette des Beaux Arts', VI, LXXXII, 1973, pp. 1-98.
- (69) Cfr. nota 33.
- (70) F. MILIZIA, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno, secondo i principi di Sultzer e di Mengs*, Venezia 1781, p. 21.
- (71) *Busto di fauno*, inv. bronzi 38, Misura cm. 39,5x25,5x20. Il piedestallo in marmo verde e bronzo dorato misura cm. 15. Attualmente esposto nella sala XVI del Museo. Nel catalogo dell'*Esposizione...* cit. (nota 2) compare al n° 361 del settore dedicato ai bronzi come "Busto di Bacco". Nella *Nota...* cit. (nota 18) è al n° 16 ed è valutato Lire 1500. Nel Catalogo del Museo Artistico Municipale del 1879 è descritto al n° 4 del settore dei bronzi come "Testa di Dioniso giovanetto. Copia dall'antico del sec. XVI". Si veda anche la nota 55.
- (72) O. RAGGIO, in *Liechtenstein. The Princely Collection*, catalogo della mostra, New York 1985, cat. 49, pp. 79-80.
- (73) Cfr. A. AMORE, s.v. *S. Susanna*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. XII, Roma 1969, pp. 78s.
- (74) *Busto di fauno*, marmo, Galleria degli Uffizi, Inv. Sculture 1914 n° 1015, attualmente nel deposito presso il Cortile d'Aiace di Palazzo Pitti. Nelle schede del catalogo della Soprintendenza per i beni artistici e storici è descritto come "Busto di adolescente nudo, grassoccio, sorridente e ricciuto". Misura cm. 51x35x20. L'altezza senza il peduccio è di cm. 49,5. La testa antica misura cm. 22x20x22.
- (75) Dobbiamo questa precisazione all'amico Umberto Pasti che qui ringraziamo.
- (76) Per l'aiuto prestatoci nella consultazione del *Census* presso la Biblioteca Hertziana di Roma ringraziamo il Dott. Michael Eichberg.
- (77) S. ANDROSOV in *Western European Sculpture from Soviet Museums, 15th and 16th centuries*, Leningrad 1988, cat. 26, p. 58. La fisionomia di questo fauno è chiaramente in rapporto con la statua di *Fauno* della Galleria Borghese (su quest'ultima cfr. K. KALVERAM, *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*, Worms am Rhein 1995, cat. 21 p. 177). Una parziale replica in bronzo del busto dell'Ermitage è passata in un'asta Sotheby's di Londra (*European Sculpture and Works of Art*, 21 aprile 1988, lot. 134 [illustrato], p. 57) come opera italiana del secolo XVII.
- (78) J. LEEUWENBERG, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum. Catalogus*, s'Gravenhage/Amsterdam 1973, cat. 700, p. 404 (come Roma, XVII secolo).
- (79) Sulla storia di questo busto si veda G. GUALANDI, *Il Fauno colla macchia già nella collezione Marsili*, in 'il Carrobbio', VI, 1980, pp. 214-228, in particolare pp. 218-222. Per un calco in gesso dell'opera, eseguito prima della rimozione delle integrazioni settecentesche, cfr. *Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca, Firenze, Istituto statale d'arte*, Firenze 1991, cat. 89, p. 97s.
- (80) F. HASKELL e N. PENNY, *L'antico...*, cit. (nota 47), p. 513.

- (81) Cfr. O. RAGGIO in *Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein*, catalogo della mostra, Francoforte 1986, cat. 52, p. 238.
- (82) J. POPE-HENNESSY, *The Frick Collection. An Illustrated Catalogue*, III, New York 1970, pp. 246-248.
- (83) Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Bronzi 130. Il busto misura cm. 26 (h.) secondo la scheda inventariale del 1825.
- (84) La cera è illustrata in G. FOGOLARI, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia*, Roma 1965, p. 55.
- (85) I due busti sono stati attribuiti a Soldani da H. WEIHRAUCH, recensione a: K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, in 'Pantheon', XXI, 1963, pp. 387-389. Una seconda coppia, in vendita presso David Peel & Co. nel 1970, è documentata da una foto nella Conway Library a Londra (l'altezza del *Satiro* è di cm. 25,4, quella del presunto *Baccante* cm. 26 circa).
- (86) H. cm. 39,4. Provenienza: coll. Ritchard Pritchard; 16 aprile 1991, Londra, Christie's, *Important European Sculpture and Decorative Arts*, lot. 54, p. 34 (attr. a Soldani); Londra, Daniel Katz Ltd. (1994).
- (87) Inv. 81.11.1 (Gift of the Ackland Associates and Ackland Fund). Il busto misura, senza la base, cm. 38,3x20,9x20,5. È stato pubblicato con l'attribuzione a Soldani da K.C. LEE in *The Ackland Art Museum, University of North Carolina, Chapell Hill, Newsletter*, 10, 1981.
- (88) Presso Daniel Katz Ltd., Londra. Secondo Stuart Lochhead della Galleria Katz, misura senza piedestallo cm. 38 di altezza (comunicazione scritta del 31 marzo 1999). Provenienza: San Francisco, coll. priv.; coll. Joseph Kunst (1983); 22-23 novembre 1985, New York, Sotheby's, *European Works of Art*, lot. 128, con piedestallo di marmo diverso da quello attuale.
- (89) G.A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, 2 voll., I, Roma 1958, cat. 24. Per la replica di Palazzo Pitti, cfr. H. DÜTSCHKE, *Zersreute antike Bildwerke in Florenz*, Lipsia 1875, p. 15, n. 31. Sul tipo cfr. P.P. BOBER e R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture, A Handbook of Sources*, Londra 1986, p. 108, n. 73.
- (90) Tra gli allievi di Soldani andrà qui almeno ricordato Pietro Cipriani, lodato da Gaburri "per la sua eccellenza in questo genere, e specialmente per i getti in bronzo di alcune statue e busti della R. Galleria di Firenze" (Cfr. ZIKOS, *Antikenkopien...*, cit. (nota 48), pp. 128 e 132s.).
- (91) *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France a Rome 1666-1793*, 18 voll., Paris 1887-1912, IX (1733-1741), Paris 1899, p. 237.
- (92) *Ibidem*, p. 238.
- (93) Sappiamo ad esempio che in questa occasione venne fatta la copia in marmo di Guillaume II Coustou oggi a Versailles firmata e datata 1739 (B. LOSSKY, *La Sainte Suzanne...* cit. (nota 58), p. 334. Dal calco posseduto dall'Académie de France trasse a sua volta un calco Francesco Righetti nel 1782 (cfr. *Correspondence...* cit. (nota 90), XIV (1780-1784), Paris 1905, pp. 122s., 234s. e 260s.) che venne utilizzato per la fusione in piombo di una replica destinata, insieme a altre undici statue a grandezza naturale repliche di altrettante famose sculture, al committente olandese "Errico Opel" (Cfr. A. GONZALES PALACIOS, *Ristudiando i Righetti*, in 'Antologia di Belle Arti', n.s., 39-42, 1991-1992, pp. 17-46, in particolare p. 17).

QUATTRO INCONSUETE, INEDITE, CASSETTE-RELIQUIARIO NELLE CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Oleg Zastrow

È ormai ricorrente il constatare che nei depositi museali delle civiche raccolte milanesi si conserva una molteplicità di sconosciuti elaborati storico-artistici, non raramente di notevole interesse, se non addirittura di sorprendente rarità. A riprova di quanto indicato, basterebbe esaminare, per quanto riguarda gli studi che ho avuto l'occasione di proporre nel corso di una collaborazione risalente ad oltre venticinque anni (già dal primo numero del presente periodico), la cospicua quantità di creazioni artistiche inedite, talvolta di eccezionale importanza, molte delle quali non possono essere collocate nelle vetrine museali a causa della inevitabile limitazione di spazi espositivi aperti al pubblico.

Più in particolare, per mantenersi nel campo degli elaborati liturgici cristiani, che rappresentano un caposaldo dei miei interessi di studio, va tenuto presente che una larga percentuale di tali sacre suppellettili è stata pubblicata nei tre cataloghi che ho avuto modo di curare⁽¹⁾. È però da ricordare che nel museo esistono ancora molte opere le quali, pur rientrando idealmente nel particolare capitolo dei beni di origine ecclesiastica, di tipo sontuario, non sono state inserite nelle sopracitate recensioni. Ciò è dovuto a varie ragioni: da un canto, alcuni oggetti vennero realizzati in materiali riferibili ad altri settori museali (come ad esempio i bronzi); d'altra parte, molteplici opere pervennero al museo in anni recenti (tramite acquisti, donazioni, legati); alcune, poi, furono inserite in repertori più o meno giustificatamente ibridi.

A quest'ultima categoria museale appartengono quattro singolari contenitori a cassetta (acquistati privi di quanto un tempo vi era racchiuso) che sono l'oggetto del presente lavoro. La quaterna di cofanetti venne a suo tempo (in anni lontani) inserita, nel registro d'ingresso dei musei del Castello Sforzesco, nel settore "Vetri", ma tale attribuzione appare oggi piuttosto discutibile. Va peraltro rilevato che si tratta di acquisti compiuti, da parte dell'allora esistente Scuola di Arte Applicata, fra la fine dell'Ottocento e i primi anni del secolo XX. In effetti, anche se la più parte delle superfici dei quattro contenitori qui considerati è costituita da specchiature in cristallo o vetro, dai bordi arrotati, va riconosciuto che tali lastre (indispensabili, in origine, onde permettere la facile visio-

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

QUATTRO INCONSUETE, INEDITE, CASSETTE-RELIQUIARIO NELLE CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Oleg Zastrow

È ormai ricorrente il constatare che nei depositi museali delle civiche raccolte milanesi si conserva una molteplicità di sconosciuti elaborati storico-artistici, non raramente di notevole interesse, se non addirittura di sorprendente rarità. A riprova di quanto indicato, basterebbe esaminare, per quanto riguarda gli studi che ho avuto l'occasione di proporre nel corso di una collaborazione risalente ad oltre venticinque anni (già dal primo numero del presente periodico), la cospicua quantità di creazioni artistiche inedite, talvolta di eccezionale importanza, molte delle quali non possono essere collocate nelle vetrine museali a causa della inevitabile limitazione di spazi espositivi aperti al pubblico.

Più in particolare, per mantenersi nel campo degli elaborati liturgici cristiani, che rappresentano un caposaldo dei miei interessi di studio, va tenuto presente che una larga percentuale di tali sacre suppellettili è stata pubblicata nei tre cataloghi che ho avuto modo di curare⁽¹⁾. È però da ricordare che nel museo esistono ancora molte opere le quali, pur rientrando idealmente nel particolare capitolo dei beni di origine ecclesiastica, di tipo sontuario, non sono state inserite nelle sopraccitate recensioni. Ciò è dovuto a varie ragioni: da un canto, alcuni oggetti vennero realizzati in materiali riferibili ad altri settori museali (come ad esempio i bronzi); d'altra parte, molteplici opere pervennero al museo in anni recenti (tramite acquisti, donazioni, legati); alcune, poi, furono inserite in repertori più o meno giustamente ibridi.

A quest'ultima categoria museale appartengono quattro singolari contenitori a cassetta (acquistati privi di quanto un tempo vi era racchiuso) che sono l'oggetto del presente lavoro. La quaterna di cofanetti venne a suo tempo (in anni lontani) inserita, nel registro d'ingresso dei musei del Castello Sforzesco, nel settore "Vetri", ma tale attribuzione appare oggi piuttosto discutibile. Va peraltro rilevato che si tratta di acquisti compiuti, da parte dell'allora esistente Scuola di Arte Applicata, fra la fine dell'Ottocento e i primi anni del secolo XX. In effetti, anche se la più parte delle superfici dei quattro contenitori qui considerati è costituita da specchiature in cristallo o vetro, dai bordi arrotati, va ricordato che tali lastre (indispensabili, in origine, onde permettere la facile visio-

ne del contenuto) rappresentano la componente artisticamente meno rilevante della quaterna di cassette. Solo in uno degli oggetti presi in esame si nota la preminenza di elementi decorativi eseguiti secondo la caratteristica tecnica delle vetrerie di Murano; in contrasto, nelle altre tre opere prevale, di volta in volta, il metallo cesellato, la presenza di pietre dure di vario genere in armonioso accostamento, il bronzo in getto dorato, la finezza delle decorazioni in oro, il legno intagliato e finemente tornito.

Non si può comunque sottacere il fatto che, per una molteplicità di creazioni costituenti la raccolta civica di Arte Applicata, pensata a suo tempo non tanto in connessione con le tipologie (come nel caso, ad esempio, dei mobili, degli arazzi, delle armi ecc.), ma piuttosto in relazione al materiale (oreficerie, smalti, avori, bronzi ecc.), le ripartizioni hanno contribuito nel determinare una certa disarticolazione nella composizione di alcuni settori: smembramento al quale, in alcuni casi, si è cercato di porre rimedio⁽²⁾.

Venendo alla quaterna di creazioni, rimaste fino ad ora sconosciute ai più e non ancora prese in esame in alcuna pubblicazione, preliminarmente merita osservare che, fin dall'atto dell'acquisto (e con tutta verosimiglianza anche in seguito) non risulta che sia stata presa in giusta considerazione la reale funzione originaria, per la quale furono pensati e realizzati i contenitori di cui ci si vuole occupare. La schedatura museale, infatti, definisce tre delle opere "cofanetti", mentre denomina la quarta (quella con i vetri veneziani) "cassetta": non viene in sostanza specificato che cosa in origine potessero contenere, né se si tratti di oggetti per uso sacro o profano.

Da un canto, è possibile avanzare la ipotesi secondo la quale, al momento dell'acquisto, i contenitori potessero avere mutato da tempo la loro funzione primitiva. Questa proposta è avvalorata dalla presenza di rimaneggiamenti su alcuni degli elaborati; tali interventi potrebbero essere stati effettuati proprio in relazione ad una ipotizzata trasformazione di uso, come ancora si dirà.

Prima di esaminare nei particolari ciascun elaborato, merita richiamare all'attenzione alcune delle componenti più significative comuni a tutte le quattro opere. Va innanzi tutto rilevato che si tratta di oggetti dalle proporzioni rispettabili: i frontali misurano, mediamente, fra i trenta e i trentacinque centimetri circa. Se ne deduce, coerentemente, che ciascun contenitore doveva ospitare reperti non minuscoli. La seconda considerazione riguarda il fatto che non si può parlare di cofanetti atti a conservare e proteggere, ad esempio, oreficerie, documenti, gioielli. Infatti, la struttura delicata (le componenti lignee sono sottili), i cristalli o i vetri (ampi e facilmente frangibili), l'assenza di rinforzi (mancano fasce o borchie in ferro) escludono trattarsi di una sorta di piccolo forziere. Inoltre, una minuscola serratura con la chiave (sistema di chiusura molto fragile: basta scuotere il coperchio e questo si apre anche a congegno bloccato) non è paragonabile ai robusti catenacci protettivi delle "casseforti portatili" usate un tempo nelle case signorili.

Vi sono poi altre particolarità che possono essere dedotte dall'esame accurato di questa quaterna di cofanetti: caratteristiche che apparentemente sembrano meno

vistose, ma, di sicuro, tutt'altro che marginali. In primo luogo, il fatto che tutti i lati di questi particolari contenitori (ad esclusione del fondo e, al più, della parete retrostante) siano largamente occupati da specchiature trasparenti, indica la palese intenzione di mostrare bene ciò che in origine era depositato all'interno. Si tenga presente che pure i coperchi, pianeggianti o a cuspidi, risultano vetrati.

In seconda istanza, le cassette sono state concepite in modo da poter essere esposte anche aperte, ossia con il coperchio ribaltato, onde facilitare una migliore osservazione, sia pure temporanea, del contenuto. In un cofanetto, poi, dopo aver sollevato la copertura, è facile ribaltare in avanti, con un angolo di novanta gradi, tutta la parete frontale e aprire di circa quarantacinque gradi, le due laterali: dopo queste operazioni la cassetta si presenta spalancata, con la totale, diretta visuale delle parti interne.

In terzo luogo, bisogna pure richiamare l'attenzione sul fatto che, in due degli elaborati sono sistemati specchi: uno solo sul fondo, se lo spazio interno è completamente libero; più specchietti, se la volumetria è intercettata da elementi divisorii. Questa particolarità indica la deliberata intenzione di permettere la visione sempre più chiara dell'oggetto (o degli oggetti) custodito in ciascun cofanetto.

Ancora, va annotato che una cassetta genericamente destinata a conservare il prezioso materiale ripostovi, di norma è decorata solo (o almeno, più riccamente) all'esterno, mentre l'interno solitamente è foderato di stoffa o imbottito, a seconda delle necessità. Al contrario, nelle creazioni qui proposte le ornamentazioni si sviluppano senza soluzione di continuità: a volte, le facce interne sono ancora più decorate rispetto alle altre.

Quanto sopra rilevato induce a dedurre che i quattro cofanetti furono anticamente concepiti per racchiudere oggetti caratterizzati da un tipo di preziosità tutta particolare, non certo dal valore venale e monetizzabile. Al contempo, il contenuto doveva essere il più possibile in vista: intento che contrasta con il riporvi "cose" di proprietà privata, per salvaguardare le quali è appropriata la segretezza, non certo la trasparenza.

Giunti a questo punto appare ormai chiaro come gli oggetti custoditi in questi quattro contenitori e in origine destinati ad essere mostrati e non celati, non possano essere stati altro che venerabili resti di santi o di martiri. Il culto per le reliquie, nell'espressione della devozione cristiana lungo il corso dei secoli, fu di enorme portata ed è una realtà ben nota e studiata. Tali venerati avanzi vennero custoditi in reliquiari eseguiti in fogge estremamente diversificate nel tempo e tramite i materiali i più disparati: metallo più o meno prezioso, legno, vetro e cristallo, marmo e pietra, tessuto, piombo. Il tutto venne spesso arricchito da dorature, incastonature con pietre preziose, smalti, filigrane, miniature su pergamena ecc.. Senza potersi qui soffermare sulla vastissima varietà di reliquiari, possiamo perlomeno ricordare, esemplificativamente, che l'Enciclopedia Cattolica⁽³⁾ indica come i nomi più consueti che s'incontrano nei testi siano: "Reliquarium, vas, vasculum, buxis, theca, lipsanoteca, hierotheca, staurotheca, philacterium, chrismarium,

contitorium, conservatorium, custodia, gestatorium, sanctimonium, repositorium, iocale, phiala, ampulla, acerra, arca, cista, coffrus, coffinus, ladula, serinium, locus, locus, sarcophagus, sepulcrum, tumba, griba, feretrum, capsula, scatula, tucha, domus, castrum". Si osservi che a ciascuna denominazione corrisponde una formula differente di contenitore per reliquie.

Possiamo inoltre aggiungere che ciascuna tipologia, con il trascorrere dei secoli e con il mutare dei gusti estetici e degli stili, subirà molteplici trasformazioni, così come si registra per tutte le suppellettili liturgiche in genere.

È stato commentato, in merito a tale evoluzione stilistica⁽⁴⁾: "Con il Seicento e con il Settecento ci sarà un vero e proprio tripudio di reliquiari in tutte le forme e in quantità innumerevoli. Non vi sarà chiesa ricca o povera che non possieda una ricca serie di reliquiari. Il legno intagliato e dorato oppure argentato sarà lavorato nelle forme e nelle misure più varie e fantasiose. Durante le feste queste reliquie venivano esposte tra candelieri accesi e fiori in composizioni veramente scenografiche".

La quaterna di oggetti qui presa in esame rientra quindi nella vasta categoria delle cassette-reliquiario. Questi particolari contenitori, nella versione a struttura lignea, con ampie vetrature e ricche decorazioni, conobbero un notevole favore a partire dall'avanzato secolo XVI, quando le disposizioni emanate dal Concilio di Trento sancirono le norme regolanti la venerazione delle reliquie dei santi. Più tardi, a partire dall'anno 1669, il controllo sull'autenticità di tali sacri reperti fu affidato alla Sacra Congregazione delle indulgenze e del rito. L'epoca di massima produzione di reliquiari a cassetta, in ebano o in legno tinto di nero, corrisponde a una larga parte del secolo XVII: ciò anche in conformità con lo stile cupo e solenne del Barocco seicentesco.

Si può ricordare inoltre che questo tipo di contenitore (con copertura pianeggiante o a cuspidi troncate; con o senza appoggi angolari; con coperchio sempre apribile verso l'alto) rappresenta una miniaturizzata riproposta dei sarcofagi paleocristiani i quali, in particolare nel periodo sopra indicato, venivano ricercati e rimessi in luce nel corso di mirate indagini nelle catacombe: ciò al fine di potenziare il culto per i resti di cristiani martirizzati al tempo delle prime persecuzioni.

Merita infine rammentare che l'uso del legno a vista, per le strutture portanti di questi reliquiari a cassetta, verrà in genere sostituito, a partire dall'inizio del secolo XIX, dal metallo, più o meno prezioso; contemporaneamente si tenderà a costruire grandi casse, in vetro e argento (o metallo argentato e dorato), includenti lo scheletro completo (talvolta rivestito di paramenti, saio, armatura, toga ecc.) di un santo personaggio, i cui resti provenivano dai labirinti catacombali romani. Entrando più direttamente nel merito dei quattro esemplari qui considerati, va osservato che, ad esclusione dell'ultimo, nella sequenza che verrà proposta, nessun altro evidenzia oggi palesi elementi figurativi od ornamentali che giustifichino esplicitamente trattarsi di elaborati collegati a riti sacri.

Questa particolarità non è peraltro inconsueta. A titolo di esemplificazione si può ad esempio rimandare ad una coppia di reliquiari a cassetta seicenteschi presenti

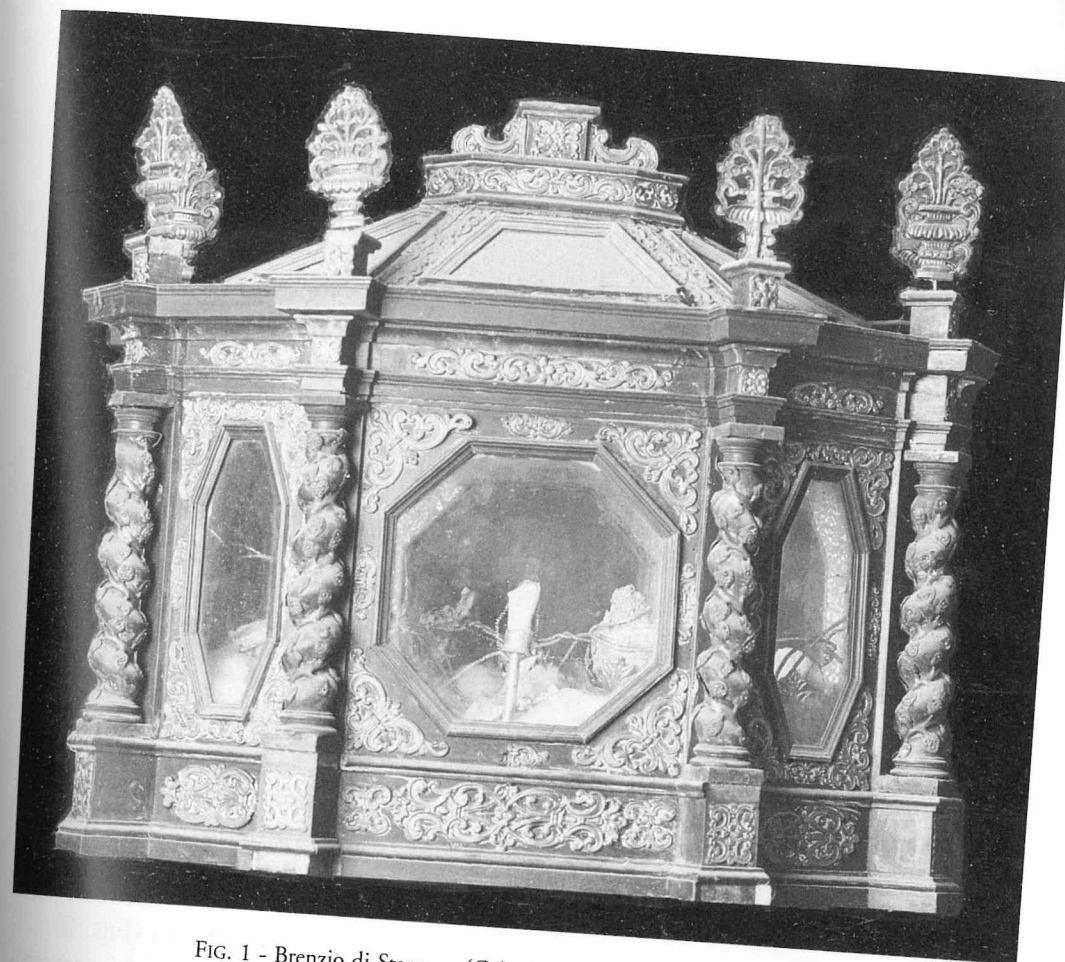


FIG. 1 - Brenzio di Stazzona (Co), chiesa di san Giovanni Battista: uno dei due reliquiari seicenteschi a cassa, in legno nero e lamine di argento.

nell'antica chiesa di San Giovanni Battista a Brenzio di Stazzona (Co), già parrocchiale di detta località⁽⁵⁾. L'elaborato qui proposto a confronto (FIG. 1) è alto 31 cm (misura leggermente maggiore rispetto al primo dei nostri cofanetti); presenta una struttura in legno nero, con ampie vetrature e fregi in lamina di argento sbalzata e traforata.

Si noti, a proposito dei due elaborati di Brenzio, prescindendo dal fatto che vennero collocati in apposite nicchie ai lati dell'altare maggiore e che racchiudono tutt'ora vistosi frammenti ossei, come nessun simbolo religioso esplicito sia presente sulle cassette (anche se esse al contempo sono decorate da una ridondante ornamentazione a carattere fitomorfo, secondo un tipico gusto barocco).

Va d'altro canto annotato che, sia pure meno frequentemente, tali particolari cassette in legno nero, con ricchi ornati applicati, risultano caratterizzate da decorazioni simbolicamente riferite alla devozione religiosa. Si può ad esempio ricordare una quaterna di reliquiari a urnetta, in legno nero con ornamentazioni argentee, di pertinenza della prepositurale di San Martino a Perledo (Lc), databili al pieno secolo XVII e includenti ossa e ceneri di martiri⁽⁶⁾. In tale caso, detti oggetti mostrano alla sommità un fregio riferito alla gloria del martirio (croce, corona e palma) e, sui montanti affiancanti la vetratura centrale, due semifigurette in posizione orante (FIG. 2).

Si può inoltre ricordare che alcune cassette portareliquie sembrano mostrare una ibrida mescolanza di caratteri figurativi e simbolici. È il caso, ad esempio, di una coppia di esemplari seicenteschi in legno intagliato, policromato e dorato, includenti una notevole quantità di reliquie riferite a una ventina di martiri, di pertinenza della vetustissima arcipresbiterale nel comune di Santa Brigida (Bg)⁽⁷⁾. Sulla sommità del coperchio è collocata un'anonima corona ed ai lati della vetratura centrale sono visibili due teste di puttini, indiscutibilmente non riferibili a cherubini (FIG. 3).

Un interesse non marginale, per connessioni tipologiche e cronologiche, caratterizza (fra i molteplici esempi comparativi proponibili) una notevole coppia di cassette portareliquie di epoca seicentesca, eseguita in legno tinto di nero e fregi argentei, di pertinenza della basilica prepositurale di San Nicolò a Lecco (FIG. 4). Si noti che, pur includendo tutt'ora una cospicua entità di ossa di martiri, detti esemplari sono correntemente apribili, onde facilitare, da parte dei devoti, la migliore osservazione dei venerati frammenti (FIG. 5).

Il più antico dei quattro esemplari museali qui proposti è una cassetta in legno dipinto di nero, a pianta rettangolare, poggiante su quattro supporti angolari con intagli a diedro e con il coperchio, incernierato sul retro, a forma di tronco di piramide (FIG. 6). Ciascuno dei lati presenta una terna di specchiature a cristalli arrotati, scandite regolarmente da lesene a forma di sobrie semicolonne (FIG. 7). L'apertura avviene ribaltando la copertura: coppie di anellini, originari, fungono da cerniere (FIG. 8); la serratura è azionata da una pregevole chiave decorata (FIG. 9). Ognuna delle cinque facce del coperchio include una superficie in cristallo arrotato⁽⁸⁾.



FIG. 2 - Perledo (Lc), prepositurale di san Martino: uno dei quattro reliquiari, del secolo XVII, in legno nero con fregi in argento.



FIG. 3 - Santa Brigida (Bg), arcipresbiterale di santa Brigida: uno dei due reliquiari, in legno dorato e policromato, databili al Seicento.



FIG. 4 - Lecco, basilica di san Nicolò: una delle due cassette portareliquie, eseguite nel Seicento, in legno e ornati in argento.



FIG. 5 - Lecco, basilica di san Nicolò:
l'esemplare della precedente illustrazione, aperto.



FIG. 6 - Cassetta in legno, decorata in oro, con cristalli arrotati.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Tutta la struttura lignea dell'elaborato (cornici, modanature, semicolonne, supporti angolari) risulta fittamente decorata da lievi fregi dipinti in oro, su preparazione in bolo. L'ornamentazione si estende, in modo uniforme, anche alle facce lignee interne: gli ornati mostrano una fitta e raffinata concezione fitomorfa, con sinuosi fogliami dalle terminazioni cocleari, corolle floreali di vario tipo, esili viticci che si abbarbicano a spirale lungo le semicolonne.

Un particolare di non marginale significato, nei confronti della originaria finalità per la quale fu realizzata la cassetta, consiste nella presenza, al suo interno e, più precisamente, sul fondo pianeggiante, di uno specchio antico realizzato in vetro e amalgama di argento. Tale superficie riflettente permetteva una più completa osservazione della venerata reliquia, deposta senza l'interposizione di stoffe o cuscinetti (uso quest'ultimo che andrà affermandosi specialmente a partire dal secolo XVII), in particolare quando il coperchio veniva tenuto sollevato.

D'altro canto, la presenza della raffinata decorazione in oro anche all'interno della cassetta, oltre a sottolineare una sorta di speciale riguardo nei confronti del sacro frammento osseo ivi collocato, sottolinea il fatto che, probabilmente in concomitanza a ricorrenze solenni legate al martire, il cofanetto veniva esposto alla venerazione dei devoti con la copertura spalancata.

La particolare concezione strutturale, ancora classicheggiante, di questo elaborato, unita all'elegante ma severo uso degli ornati in oro sullo sfondo nero, permette di proporre un ambito cronologico abbastanza circoscritto. Sono evidenti le assenze delle prime avvisaglie del Barocco, forse solo vagamente preannunciate dall'avvolgersi a spirale dei racemi attorno alle semicolonne. La datazione non dovrebbe comunque oltrepassare una fase non molto inoltrata della seconda metà del secolo XVI.

Il contesto culturale trova riferimenti alla tradizione artistica italiana nord-orientale. Fra i più nobili prototipi, a titolo di eccelsa esemplificazione, si può rammentare la notissima cassetta, con struttura in argento dorato, specchiature in cristallo inciso e fregi in smalto, custodita a Firenze nel Museo degli Argenti⁽⁹⁾. La preziosa creazione, eseguita e probabilmente anche ideata dal vicentino Valerio Belli negli anni fra il 1525 e il 1532, venne donata dal papa Clemente VII a Francesco I di Francia in occasione delle nozze fra la nipote del pontefice, Caterina de' Medici e il duca d'Orleans, poi Enrico II (FIG. 10).

Nella sua concezione strutturale, la cassetta lignea qui proposta appare chiaramente derivata dallo schema architettonico che il Belli ideò di persona, come ritenne il Kris, appositamente per l'esemplare conservato nel museo fiorentino⁽¹⁰⁾: un impianto a parallelepipedo, appoggiante su semplici supporti, con coperchio incernierato di forma troncopiramidale, terne di cristalli quadrilateri su ciascuna delle pareti laterali e semicolonnine classicheggianti poste a scandire gl'interspazi. Prescindendo dal ricco piano figurativo neotestamentario inciso dal Belli sulle superfici cristalline (particolare che attesta i caratteri sacri dell'elaborato), va sottolineato che la reale differenza fra questo cofanetto e l'esemplare nel museo mila-



FIG. 7 - Particolare dell'esemplare precedente, in legno, con fregi in oro: uno dei lati minori. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 8 - La cassetta, proposta nelle due immagini precedenti, aperta. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 9 - La chiavetta del reliquiario illustrato nelle tre precedenti immagini. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 10 - Cassetta eseguita nel 1532 dal vicentino Valerio Belli.
Firenze, Museo degli Argenti.



FIG. 11 - Cassetta in ebano, con vetri arrotati e incrostature in pietre dure.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

nese consiste nella presenza di una ornamentazione più intensamente estesa rispetto alle contenute decorazioni, pure fitomorfe, sulla cassetta fiorentina. Inoltre, come già si è annotato, l'avvolgersi dei racemi a spirale è una metodologia di arricchimento che, preannunciando i futuri stilemi barocchi, tende a spostare il momento di creazione della cassetta in legno ad una fase più avanzata del Cinquecento. Ciò conferma un ambito temporale che, pur nel contesto culturale sopra indicato, è successivo indicativamente di circa un cinquantennio rispetto all'anno in cui il Belli firmò, nel 1532, la sua prestigiosa cassetta.

Di epoca un poco più tarda è il secondo esemplare qui proposto: un contenitore, a forma di parallelepipedo, poggiante agli angoli su leoncini in bronzo dorato (FIG. 11). L'oggetto è in legno di ebano, con cinque superfici in cristallo arrotato (una su ciascun lato, ad esclusione del fondo): quelle sui due fianchi minori sono ottagonali; le altre tre, sul coperchio e sulle facce maggiori, hanno forma ellittica. La copertura e le pareti, all'esterno, sono impreziosite da incrostature includenti lastre in pietre dure policrome: onice, lapislazzuli, corniole. Le filettature contornanti i cristalli, le incastonature e le modanature rettilinee sono dorate. All'interno del cofanetto si vedono ancora tracce di dorature⁽¹¹⁾.

Oltre che uno stato generale di conservazione non ottimale, si registra la presenza di alcune manomissioni. Le cerniere e la serratura, non originarie, sono state inoltre poste in una ubicazione differente dalla primitiva. Si aggiunga che i quattro leoncini di bronzo in getto e dorati, collocati quali elementi angolari di appoggio, non nacquero per questa cassetta, ma vennero aggiunti tardivamente (FIG. 12). A conferma di quest'annotazione si può osservare l'applicazione non armoniosa ed evidentemente forzata, sì che la quaterna di bronzetti manca di adesione organica agli angoli della base; oltre a ciò, in ciascun esemplare si nota un foro, visibile poco sopra le due zampe anteriori, oggi non più utilizzato, ma destinato in origine per applicare i felini accucciati ad un diverso elaborato.

Questa ultima constatazione, riferita alla presenza di quattro componenti "profane", aggiunte tardivamente (ma non in anni recenti) quali supporti della cassetta, permette di dedurre che la funzione originaria, quale contenitore di sacre reliquie, fosse, all'epoca dell'ingresso nei musei civici, mutata a favore di una probabile riutilizzazione per usi non devozionali. Va osservato a questo proposito che, specie a partire da una fase avanzata del secolo XVII, la formulazione in genere delle cassette portareliquie tende ad assumere (certo in connessione con la citata sorveglianza da parte della Sacra Congregazione delle indulgenze e del rito) una configurazione meno generica di quella del contenitore vetrato, per assumere sempre più espliciti richiami, negli ornati e nei simboli collocativi, alle sue prerogative devozionali.

Anche se non possiamo escludere categoricamente che alcune delle cassette qui analizzate abbiano avuto in origine componenti ornamentali specificamente richiamanti al culto cristiano, è indubbio che, nelle loro formule decorative (ma anche nella stessa struttura), se sottoposte ad un severo controllo da parte dell'autorità ecclesiastica (in specie a partire dall'avanzato Seicento), non avrebbero supe-

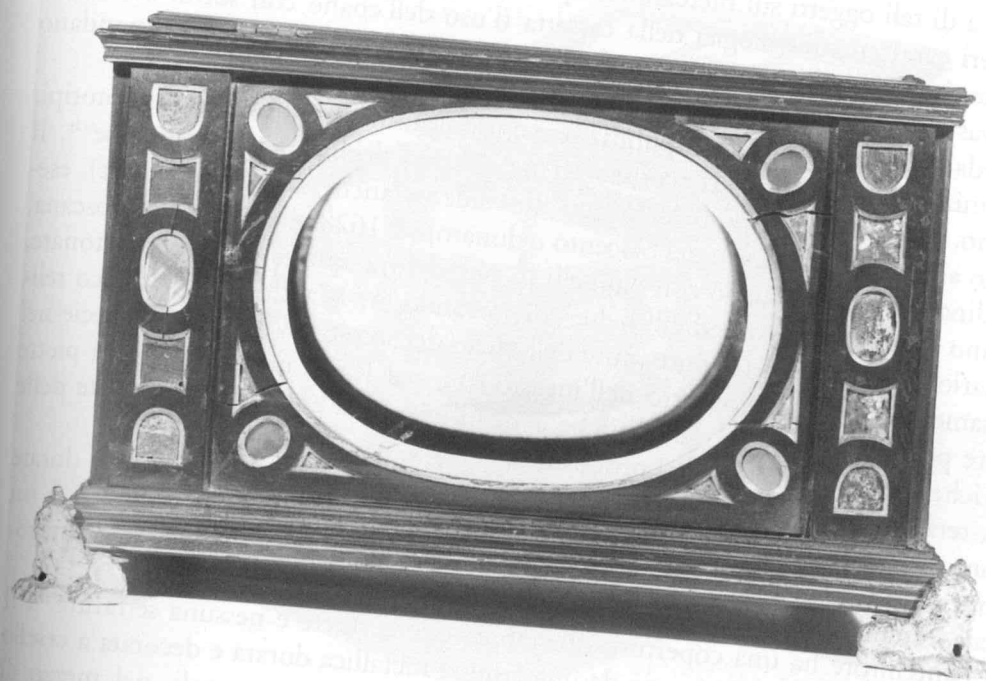


FIG. 12 - Il fronte della cassetta proposta nella precedente illustrazione: i leoncini, in bronzo dorato, fungenti da basi angolari di appoggio, furono aggiunti tardivamente. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

rato "l'esame di convalida". Tutto ciò può spiegare, in una certa misura, la disponibilità di tali oggetti sul mercato antiquario alla fine del secolo XIX.

I severi caratteri morfologici della cassetta (l'uso dell'ebano con sottili filettature dorate; i cristalli ellittici e ottagonali; le incrostature con pietre dure) rimandano alla vasta produzione di mobili primoseicenteschi europei.

Si veda, a puro titolo di esemplificazione episodica, un paio di notevoli prototipi, dell'inizio del secolo XVII, conservati nel Museo degli Argenti a Firenze⁽¹²⁾. Il primo, il cosiddetto "Stipo d'Alemagna" (includente anche un altare girevole), eseguito ad Augusta all'inizio del Seicento e donato nel 1628 al granduca di Toscana, Ferdinando II, è in ebano con pannelli in pietre dure: queste ultime, incastonate, hanno forme ottagonali ed ellittiche⁽¹³⁾. Il secondo, un grande e scenografico reliquiario in ebano e pietre dure, pure dell'inizio del secolo XVII, mostra, specie nel basamento, lo stesso concetto dell'incastonare, nel legno nero, lastre in pietre dure policrome dalle forme ellittiche o mistilinee, così come nell'esemplare delle civiche raccolte milanesi, qui proposto⁽¹⁴⁾.

La terza cassetta presa in esame è un elaborato in ebano, con filettature dorate contornanti le lastre di cristallo arrotate; su ciascuna delle quattro pareti e sul coperchio è presente un insieme di nove specchiature cristalline a profilo ottagonale, rettangolare, pentagonale (FIG. 13).

Il contenitore ha una copertura ribaltabile, due cerniere e nessuna serratura⁽¹⁵⁾. Il fondo del cofanetto è coperto da una lamina metallica dorata e decorata a cesello con raffinate composizioni vegetali: al centro, ai quattro angoli, nel mezzo di ciascun lato (FIG. 14).

La concezione complessiva dell'elaborato non è estranea rispetto ai moduli strutturali del precedente esemplare: una sobria impostazione a parallelepipedo, a base modanata e cristalli poligonali contornati da filettature dorate. Si nota qui però l'assenza di lastre in pietre dure, sostituite da un estroso ma severo estendersi delle specchiature in cristallo. Una datazione ancora ambientabile nella prima metà del secolo XVII appare quindi convincentemente accoglibile.

L'ultima, delle quattro cassette portareliquie qui proposte, è un oggetto dai caratteri strutturali e, in particolare, decorativi, decisamente insoliti. Nella fattispecie, si tratta di un cofanetto a pianta rettangolare appoggiante su sostegni angolari di cospicue dimensioni e con un coperchio cuspidato a quattro spioventi (FIG. 15). La struttura portante è in legno: nucleo peraltro integralmente ricoperto da una molteplicità di materiali. Vi sono, innanzi tutto, vetri pianeggianti che permettevano al devoto di osservare il contenuto: uno, su ciascuna delle pareti laterali (ad esclusione di quella posteriore); quattro, sugli spioventi della copertura⁽¹⁶⁾.

Gli spazi di fondo, nelle cornici esterne e interne, sono coperti da lastre vitree a specchio. Il ricchissimo apparato decorativo è composto prevalentemente da fregi in vetro policromo con venature dalle molteplici varianti cromatiche. Queste ornamentazioni sono di formule molto varie: fogliami, gemme, corolle floreali, pomelli. Sottili modanature in vetro contornano tutte le bordure esterne e i vetri trasparenti.



FIG. 13 - Cassetta in ebano con filettature in oro e vetri arrotati.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

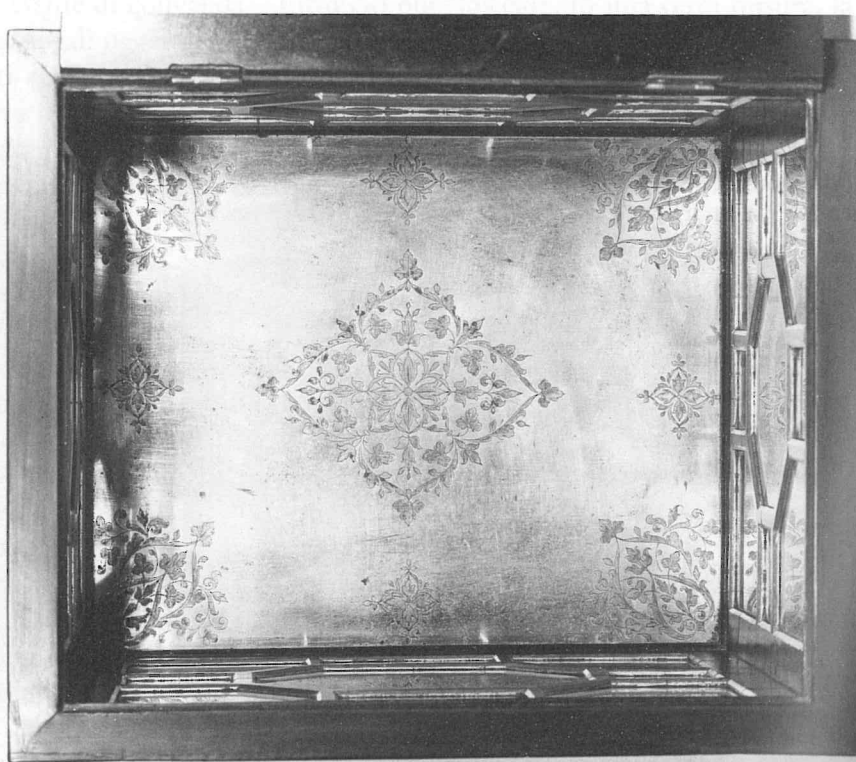


FIG. 14 - Il fondo della precedente cassetta, in lamina metallica cesellata e dorata.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 15 - Cassetta con vetri trasparenti, specchi e fregi vitrei policromi.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

La cassetta può essere aperta completamente: il coperchio viene ribaltato all'indietro; le due pareti laterali, incernierate lateralmente, si possono spalancare; il lato frontale può essere totalmente abbassato in avanti (FIG. 16). I due sportelli maggiori sono trattenuti da coppie di fettucce. L'interno della cassetta-reliquiario mostra un apparato decorativo ancora più ricco e complesso di quello esterno. Si nota in spovrappiù la presenza di fasce in seta e bordure di *peluche* dal colore rosato.

Lo spazio interno destinato ad accogliere le reliquie è ripartito in tre volumetrie: due corpi laterali, sporgenti e aperti da "finestrelle" atte a permettere la visione delle particelle ossee contenute; un vano centrale, aperto, delimitato dalle due precitate propaggini, con uno specchio sul fondo che funge da "pavimento". Alla sommità di dette "costruzioni" restano avanzi di pomelli in vetro, a fasce variegiate; in basso corre una sorta di balaustra a "bottigliette", di sottile vetro soffiato (FIG. 17).

La terna di spazi destinata ad accogliere resti di tre diversi santi è personalizzata dalla presenza di figurette dipinte su lastre di vetro e richiamantisi ai personaggi ivi venerati. Sulla sinistra, rispetto all'osservatore, è riprodotta integralmente la immagine frontale di una giovane santa, in piedi e con in mano il ramo di palma alludente alla sua prerogativa di martire. Al centro è dipinto, in piedi ma di profilo, un vescovo, con i paramenti episcopali, il baculo e la mano destra levata in posa benedicente. Sulla destra è raffigurato un personaggio maschile, in piedi e in posa frontale, coronato e pure reggente la palma del martirio (FIG. 18).

Di un certo interesse è l'esterno della parete di fondo della cassetta (FIG. 19). Su tale superficie venne applicato, attendibilmente in origine, un foglio di carta finemente decorato da figurazioni eseguite a impressione. La superficie è ripartita in otto riquadri, ma la parte riferita alla quaterna inferiore è lacunosa, mancando le iscrizioni esplicative, presenti invece al piede delle quattro immagini superiori.

Da sinistra a destra si decifra quanto segue. Un evangelista con il suo libro ed a fianco il relativo simbolo apocalittico: l'Uomo-alato (S. MATAEVS EV.). Una santa con il suo attributo identificativo: la torre (S. BARBARA). La Madonna davanti al piccolo Gesù nella mangiatoia e, alle spalle, Giuseppe (NATIVITAS CHRISTI). Un evangelista, reggente il proprio volume, affiancato, in basso, dal rispettivo simbolo apocalittico: il Leone (S. MARCVS EV.).

Nella fascia inferiore, ma prive delle iscrizioni, sono le immagini: Gesù crocifisso con ai piedi Maria, Giovanni e la Maddalena; la Madonna di Loreto; San Sebastiano martire; l'Annunciazione.

La dislocazione disorganica di questi "quadretti" impressi su carta, ove ai santi si alternano episodi neotestamentari (peraltro non privi di una certa qualità compositiva), permette d'ipotizzare che il foglio qui ritrovato, chiaramente "riciclato" per coprire il legno grezzo sul retro, fosse in origine destinato ad un uso differente. È cioè probabile supporre che tali immagini fossero destinate ad essere ritagliate singolarmente e venerate come "santini" devozionali. Ciascun quadretto mostra una chiara doppia linea per il taglio; inoltre la misura è contenuta (circa 8 cm di larghezza).

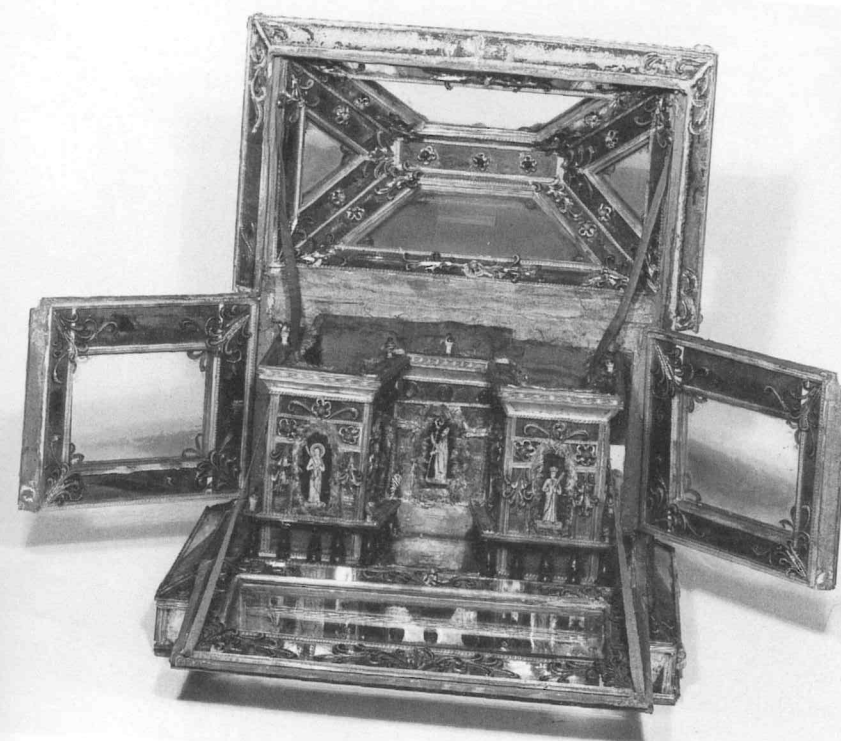


FIG. 16 - L'esemplare della precedente illustrazione, visto frontalmente e aperto. Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

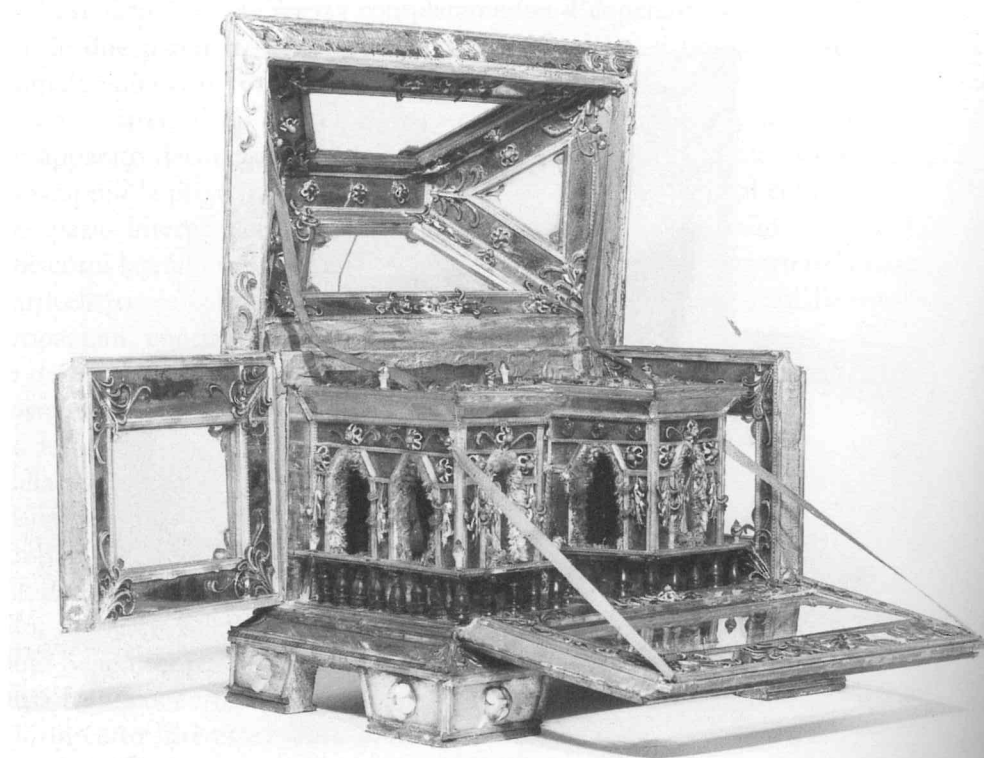


FIG. 17 - L'esemplare illustrato nelle due precedenti figure, visto di tre quarti e aperto.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 18 - Particolare della cassetta proposta nelle tre precedenti illustrazioni:
il fronte di un ricettacolo per le reliquie, con l'immagine di un martire.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 19 - Il retro della cassetta-reliquiario:
il foglio di carta, applicato, con impressione di sacre immagini.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Che si tratti di un foglio antico, sostanzialmente coevo all'epoca di esecuzione della cassetta, lo confermano i caratteri stilistici dell'immagine. In particolare, si può osservare che la figura di Cristo crocifisso (sul quadretto in basso a sinistra) denota una concezione iconografica del tutto particolare, tipica di un momento specifico del secolo XVII.

Nella fattispecie, Gesù è rappresentato inchiodato ad una croce la cui trave trasversale è cortissima, sì che le braccia del suppliziato rimontano in posizione quasi perfettamente verticale. Questa formula molto caratteristica (detta anche "alla Rubens") in cui gli arti superiori sono in forte trazione, con le mani fissate alte sopra la testa, secondo un prototipo cosiddetto "giansenista", trova nobili prototipi in pregevoli creazioni primoseicentesche. A titolo di esemplificazione si può citare il notevole crocifisso eburneo, eseguito nel 1630 da Georg Petel ad Augsburg e conservato a Monaco nella *Schatzkammer der Residenz*, o, ancora, l'esemplare pure in avorio, analogamente della prima metà del Seicento, custodito nella sagrestia della cattedrale di Rouen⁽¹⁷⁾. In entrambi questi casi, così come nella crocifissione impressa su carta e qui proposta, la croce mostra la trave trasversale cortissima e la figura di Gesù in forte trazione verticale.

Quanto deducibile, da un punto di vista cronologico, per l'epoca di esecuzione del foglio di carta con le sacre immagini impresse (ossia un intorno temporale riferibile ad una fase attardata del secolo XVII) trova sintonici elementi di riscontro con il momento di esecuzione della cassetta-reliquiario qui esaminata. La concezione decorativa, infatti, con il rigoglio sovrabbondante (se non addirittura eccessivo per il gusto di oggi) di ornamentazioni (vetri trasparenti, specchietti, vetri policromati, seta, *peluche*) segnala un contesto indicativamente tardoseicentesco. Per quanto riguarda, poi, la zona di esecuzione non sembrano esservi dubbi nell'attribuirle, per la formulazione particolare delle decorazioni e, più specificamente, per la presenza di vetri colorati (fra i quali quelli soffiati e "alla murrina"), all'ambito veneziano del tardo Seicento o, in caso di ritardo culturale da parte della bottega, al massimo dell'inizio del secolo successivo.

- (1) O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Gli avori*, Milano 1978; Id., *Museo d'Arti Applicate. Smalti*, Milano 1985; Id., *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano 1993.
- (2) A titolo di mera esemplificazione si può citare il notevole servizio da tavola, eseguito dal maestro Eugenio Bellosio, con pezzi ripartiti fra i settori museali "Oreficerie" e "Vetri": questi ultimi fatti riconfluire, con una nuova schedatura inventariale, nel settore loro più pertinente (O. ZASTROW, *Oreficerie...*, cit., nn. 247-297, pp. 263-275).
- (3) ENCICLOPEDIA CATTOLICA, 12 voll., Città del Vaticano 1948 ss., voce "Reliquiario".
- (4) G. CANTELLI, *Mostra dei paramenti ed arti minori nelle chiese del Casentino*, Firenze 1968, voce "Reliquiario".
- (5) O. ZASTROW, *Capolavori di oreficeria sacra nel Comasco*, Como 1984, nn. 159-160, p. 128, figg. 388-389.
- (6) O. ZASTROW, *Inventario delle oreficerie antiche nelle parrocchie del territorio di Lecco*. II. *Muggiasca e Val d'Esino: Gittana, Perledo, Indovero con Narro, Vendrogno, Noceno, Esino Lario, Dorio*, Lecco 1983, n. 21, p.35, fig. 24.
- (7) O. ZASTROW, *L'antica arcipresbiterale plebana di santa Brigida in valle Averara*, ediz. a cura della parrocchia in corso di stampa nell'anno 1999.
- (8) Il cofanetto reca il numero d'inventario: Vetri 147. La scheda segnala che venne acquistato presso Chiodelli nel 1892. Altezza totale dell'oggetto 22,5 cm; larghezza massima 28,8 cm; profondità massima 22 cm. Lo stato attuale complessivo è discreto: si notano però alcune sconnessioni; manca un cristallo su un lato minore; il legno è tarlato e mostra alcune fenditure. I fregi in oro sono in parte deteriorati e mostrano in più punti l'affioramento della sottostante stesura del bolo.
- (9) Per una bella riproduzione: F. ROSSI, *Oreficeria italiana. Dall'XI al XVIII secolo*, Milano 1974, tav. 39.
- (10) E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst*, Vienna 1929, p. 51.
- (11) L'esemplare è inventariato: Vetri 149. Dalla registrazione si apprende che fu acquistato nel 1897 da Genolini all'asta Canadelli. L'altezza totale odierna è di 18,5 cm; larghezza massima, con leoni in bronzo, 32 cm; profondità, senza supporti, 22,5 cm. Lo stato attuale di conservazione è mediocre: il legno presenta varie fessure; le lastre in pietre dure, sul coperchio, sono danneggiate e alcune mancano; le cerniere sono state sostituite; i quattro leoncini di base, in bronzo, rappresentano un'aggiunta tardiva. È possibile specificare, in questo caso, che la "Impresa di vendite in Milano di A. Genolini" operava con aste, nelle quali venivano proposte intere collezioni private, fra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX. I saloni espositivi erano in via Giulini n. 3 e la ditta in questione curava anche la pubblicazione dei rispettivi cataloghi di vendita.
- (12) C. PIACENTI ASCHENGREEN, *Il Museo degli Argenti a Firenze*, Milano 1968, figg. 51-52.
- (13) D. HEIKAMP, *Zur Geschichte der Uffizien Tribuna und Kunstschränke in Florenz und Deutschland*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXVI, Berlino 1963, p. 193. Inventario oggetti d'arte di Palazzo Pitti n. 1541.
- (14) C. PIACENTI, cit., p. 145, n.327. Inventario Argenti senza Estimo del 1912, n. 202.
- (15) La cassetta è inventariata: Vetri 148. Fu acquistata nell'anno 1913 all'asta Giustiniano Barbariso. Misura in altezza 24 cm; il fronte è largo 33 cm; la profondità è di 27 cm. Lo stato di conservazione è abbastanza buono: diverse fenditure attraversano alcune cornicette; le cerniere sono moderne.
- (16) L'elaborato reca il numero d'inventario: Vetri 150. L'opera fu acquistata nel 1887 a mezzo del signor don C. Cagnola. L'altezza massima è di 35 cm; il fronte misura in larghezza 35,4 cm; la profondità è di 21 cm. Lo stato di conservazione è precario: molte parti decorative, in vetro, sono staccate o mancanti; gli specchi sono offuscati; si registrano diverse sconnessioni.
- (17) TARDY, *Les ivoires. Évolution décorative du I^{er} siècle à nos jours*, Parigi 1966, figg. alle pp. 82, 83.

MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

MUSEO DEGLI
STRUMENTI MUSICALI

- (1) O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Gli avori*, Milano 1978; Id., *Museo d'Arti Applicate. Smalti*, Milano 1985; Id., *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano 1993.
- (2) A titolo di mera esemplificazione si può citare il notevole servizio da tavola, eseguito dal maestro Eugenio Bellosio, con pezzi ripartiti fra i settori museali "Oreficerie" e "Vetri": questi ultimi fatti riconfluire, con una nuova schedatura inventariale, nel settore loro più pertinente (O. ZASTROW, *Oreficerie...*, cit., nn. 247-297, pp. 263-275).
- (3) ENCICLOPEDIA CATTOLICA, 12 voll., Città del Vaticano 1948 ss., voce "Reliquiario".
- (4) G. CANTELLI, *Mostra dei paramenti ed arti minori nelle chiese del Casentino*, Firenze 1968, voce "Reliquiario".
- (5) O. ZASTROW, *Capolavori di oreficeria sacra nel Comasco*, Como 1984, nn. 159-160, p. 128, figg. 388-389.
- (6) O. ZASTROW, *Inventario delle oreficerie antiche nelle parrocchie del territorio di Lecco*. II. *Muggiasca e Val d'Esino: Gittana, Perledo, Indovero con Narro, Vendrogno, Noceno, Esino Lario, Dorio*, Lecco 1983, n. 21, p. 35, fig. 24.
- (7) O. ZASTROW, *L'antica arcipresbiterale plebana di santa Brigida in valle Averara*, ediz. a cura della parrocchia in corso di stampa nell'anno 1999.
- (8) Il cofanetto reca il numero d'inventario: Vetri 147. La scheda segnala che venne acquistato presso Chiodelli nel 1892. Altezza totale dell'oggetto 22,5 cm; larghezza massima 28,8 cm; profondità massima 22 cm. Lo stato attuale complessivo è discreto: si notano però alcune sconnessioni; manca un cristallo su un lato minore; il legno è tarlato e mostra alcune fenditure. I fregi in oro sono in parte deteriorati e mostrano in più punti l'affioramento della sottostante stesura del bolo.
- (9) Per una bella riproduzione: F. ROSSI, *Oreficeria italiana. Dall'XI al XVIII secolo*, Milano 1974, tav. 39.
- (10) E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst*, Vienna 1929, p. 51.
- (11) L'esemplare è inventariato: Vetri 149. Dalla registrazione si apprende che fu acquistato nel 1897 da Genolini all'asta Canadelli. L'altezza totale odierna è di 18,5 cm; larghezza massima, con leoni in bronzo, 32 cm; profondità, senza supporti, 22,5 cm. Lo stato attuale di conservazione è mediocre: il legno presenta varie fessure; le lastrine in pietre dure, sul coperchio, sono danneggiate e alcune mancano; le cerniere sono state sostituite; i quattro leoncini di base, in bronzo, rappresentano un'aggiunta tardiva. È possibile specificare, in questo caso, che la "Impresa di vendite in Milano di A. Genolini" operava con aste, nelle quali venivano proposte intere collezioni private, fra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX. I saloni espositivi erano in via Giulini n. 3 e la ditta in questione curava anche la pubblicazione dei rispettivi cataloghi di vendita.
- (12) C. PIACENTI ASCHENGREEN, *Il Museo degli Argenti a Firenze*, Milano 1968, figg. 51-52.
- (13) D. HEIKAMP, *Zur Geschichte der Uffizien Tribuna und Kunstschränke in Florenz und Deutschland*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXVI, Berlino 1963, p. 193. Inventario oggetti d'arte di Palazzo Pitti n. 1541.
- (14) C. PIACENTI, cit., p. 145, n. 327. Inventario Argenti senza Estimo del 1912, n. 202.
- (15) La cassetta è inventariata: Vetri 148. Fu acquistata nell'anno 1913 all'asta Giustiniano Barbari-so. Misura in altezza 24 cm; il fronte è largo 33 cm; la profondità è di 27 cm. Lo stato di conservazione è abbastanza buono: diverse fenditure attraversano alcune cornicette; le cerniere sono moderne.
- (16) L'elaborato reca il numero d'inventario: Vetri 150. L'opera fu acquistata nel 1887 a mezzo del signor don C. Cagnola. L'altezza massima è di 35 cm; il fronte misura in larghezza 35,4 cm; la profondità è di 21 cm. Lo stato di conservazione è precario: molte parti decorative, in vetro, sono staccate o mancanti; gli specchi sono offuscati; si registrano diverse sconnessioni.
- (17) TARDY, *Les ivoires. Évolution décorative du I^{er} siècle a nos jours*, Parigi 1966, figg. alle pp. 82, 83.

APPUNTI PER UNO STUDIO SUI MOTIVI DELLE ROSETTE NEGLI STRUMENTI MUSICALI

Luigi Destri, Andrea Gatti

Premessa

Nella primavera del 1998 è stato presentato al pubblico il nuovo catalogo del Museo degli Strumenti Musicali, uscito ad oltre trenta anni di distanza da quello storico di Natale e Franco Gallini. La parte del nuovo volume dedicata agli apparati è ricca di contributi diversi improntati alla rigore scientifica, ma avrebbe dovuto comprendere nelle intenzioni originarie del curatore una parte approfondita dedicata alle rosette, ai motivi che rappresentano, alla loro simbologia e infine alla loro ipotetica utilità come indicatore dell'autore⁽¹⁾. La complessità di questi argomenti e la necessità di non espandere il catalogo all'infinito hanno fatto rinviare questo studio a un momento successivo, sulle pagine di questa Rassegna. Le tante e diverse collezioni conservate al Castello Sforzesco offrono la possibilità di confrontare motivi simili presenti su tipologie di oggetti disparate (strumenti, ceramiche, mobili, stoffe), provenienti a loro volta da ambiti culturali non omogenei. La ricerca si è orientata quasi subito verso il materiale appartenente alla cultura islamica oppure a quegli stili dell'arte di ambito cristiano che più hanno subito l'influsso del mondo islamico, primo fra tutti il gotico. La materia è apparsa subito molto più complessa del previsto: i delicati intrecci, a volte costruiti su più piani, che ornano i fori armonici delle tavole di molti strumenti musicali antichi riprendono motivi i cui significati erano già al momento della loro realizzazione molto lontani dalla realtà dell'oggetto a cui appartengono. Simboli e motivi che avevano in un lontano passato un significato univoco e preciso si ripetono fino ad avere oggi ai nostri occhi una sola funzione estetica. La bellezza di un traforo eseguito a coltello denuncia la bravura di un autore, ma oggi noi sappiamo che esistevano artigiani specializzati nella sola costruzione delle rosette. Il liutaio poteva realizzare questa parte da sé, oppure acquistarla e inserirla nella tavola. Questo aumenta l'incertezza sulla possibilità che la decorazione del foro armonico possa essere un indicatore dell'autore dello strumento. In uno degli ultimi cataloghi a stampa di Leopoldo Franciolini, il famoso commerciante e falsario fiorentino attivo alla fine del XIX secolo, viene messo in vendita un lotto di

"100 rosette e Medaglioni, gli spazi vuoti per l'aria dell'anima degli strumenti sono fatti di pergamena di legno, di avorio e di metallo. Stile gotico. Ornati di delicatissime intraccie. Unica collezione... .. £ 5. 000" ⁽²⁾. Nei cataloghi successivi di questo lotto non c'è più traccia, così che è logico pensare che siano state vendute o utilizzate da Franciolini stesso. La maggior parte, tolte da strumenti storici, sono state probabilmente montate su altri strumenti, storici anch'essi, complicando il quadro. L'uso di sostituire rosette o di ricuperarle da strumenti più antichi non è recente: il clavicembalo a due tastiere di Pascal Taskin conservato al Castello Sforzesco (in realtà un cembalo di Blanchet modificato da Taskin) ha nel mezzo della tavola una rosetta di Andreas Ruckers. Il clavicembalo di Antonio Scotti, anch'esso appartenente alla stessa collezione, ha una rosetta molto più piccola del foro armonico e che proviene probabilmente da uno strumento a pizzico. Per poter essere inserita nel clavicembalo è stato fatto un raccordo in pergamena rozzamente intagliato (FIG. 1).

In tutte le raccolte di strumenti musicali del mondo sono conservati pezzi che per raffinatezza d'esecuzione, ricchezza di ornamenti e decorazioni, vengono considerati opere d'arte e trattati come tali al di là del proprio valore dal punto di vista musicale. Nella liuteria moderna il valore dello strumento è dato quasi esclusivamente dalle sue proprietà acustiche, dalla sua facilità a piegarsi alle esigenze espressive della grande orchestra. Sono strumenti molto più solidi di quelli antichi costruiti con criteri e materiali che privilegiano la stabilità dell'accordatura e la solidità della struttura, che in alcuni casi (i pianoforti) deve sopportare tensioni di diverse tonnellate. Tranne che per le poche tipologie la cui produzione migliore è riservata agli artigiani, nella maggioranza dei casi gli strumenti moderni sono di produzione industriale più o meno standardizzata o raffinata, con punte di qualità eccelsa. Solo nella produzione del quartetto d'archi e in qualche strumento a pizzico gli artigiani conservano intatta la supremazia nella costruzione.

Negli strumenti moderni l'aspetto estetico ha perso parte della sua importanza, le ricercatezze di stile, i ricchi intagli, gli intarsi, gli abbellimenti e le pitture spesso non sono funzionali al risultato timbrico, e a volte riescono addirittura a peggiorarlo. Un intarsio eccessivo sul piano armonico ha il solo effetto di interrompere le fibre del legno e impedire la trasmissione del suono, così come una pittura pesante limita le vibrazioni della tavola. Anche fasce e fondo di molti strumenti risultano così appesantiti da intarsi in madreperla, osso, ebano che c'è da dubitare che ne possano trarre vantaggi dal punto di vista acustico. A volte si sono creati oggetti nei quali il costruttore dimostrava tutta la sua abilità di intagliatore o scultore, ignorando la funzione dell'oggetto. Lo strumento musicale diventa un capo d'opera, un esercizio di bottega, ma non ha più alcuna relazione con la sua funzione primaria. Alcuni fra gli elementi decorativi presenti negli strumenti musicali antichi sopravvivono in virtù del fatto che possiedono una seconda funzione, per lo più meccanica. È il caso questo dei filetti degli strumenti ad arco che corrono lungo il bordo della tavola e del fondo, legandoli, così che la formazione di crepe risulta più difficile.

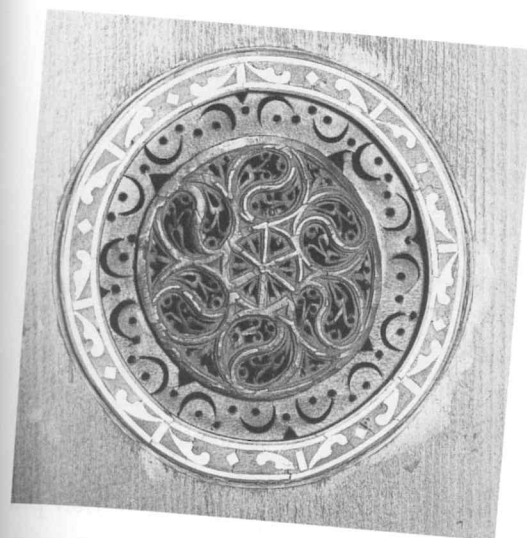


FIG. 1 - Questa rosetta a più strati di impiallacciatura di legno è inserita nel foro della tavola armonica del clavicembalo di Antonio Scotti, 1753 (inv. n. 592). È palesemente più piccola del foro armonico dove è stata messa e, per raccorderla alla tavola, si è usato un pezzo di pergamena decorato a lunette con alcuni colpi di sgorbia. Questo inserimento è relativamente recente. Appartiene invece alla decorazione originale l'inserito in madreperla a mezza foglia rami alternata ripetuta per otto coppie. Motivo principale di questa rosetta gotica è il cerchio. Il primo cerchio centrale è una ruota (rotella celtica) a sei raggi. Attorno a questa figura stanno altri sei cerchi della stessa dimensione suddivisi internamente ad S secondo il dualismo dello Yin-Yang. Questi cerchi esterni toccano quello interno in corrispondenza dei punti in cui i raggi di quest'ultimo raggiungono la circonferenza. Il tema della rosetta è dell'alternanza e della ciclicità (ruota dinamizzata dai raggi, dualismo).

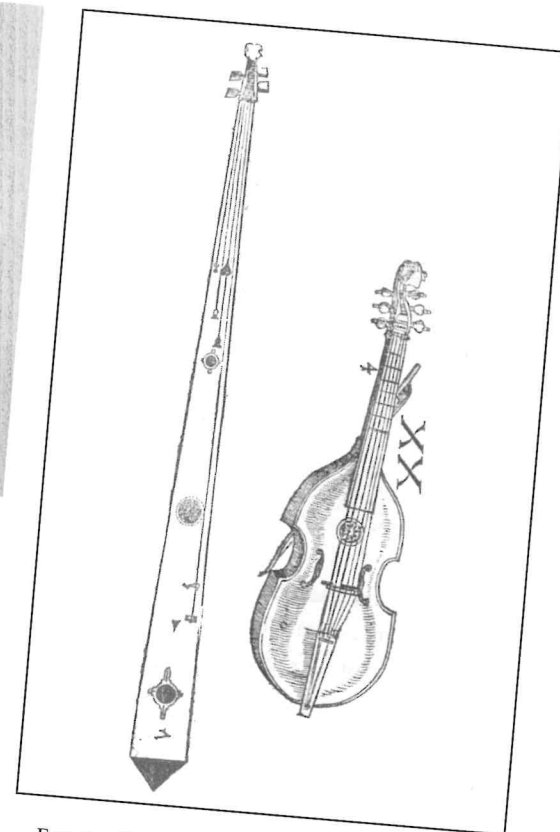


FIG. 2 - Queste due illustrazioni sono tratte dal "Syntagma Musicum" di Michael Praetorius, edito nel 1616. La viola da gamba definita da Praetorius "viola bastarda" ha, oltre ai fori a forma di CC, una rosa sul piano leggermente al di sopra del ponte; la tromba marina ha due fori armonici senza rosetta verso l'alto e il basso dello strumento, mentre in un terzo foro centrale è inserita una decorazione dal motivo a stella a otto punte.

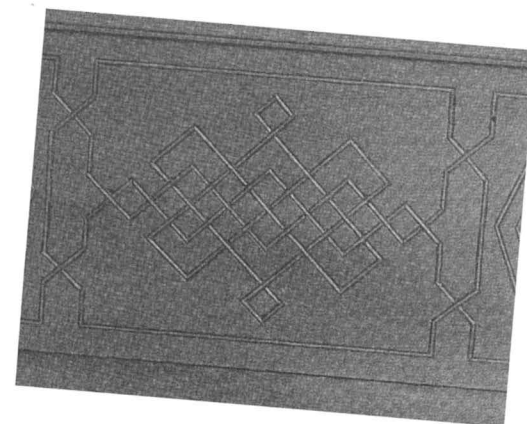


FIG. 3 - Particolare del frontale del virginale pentagonale inv. n. 582. Il motivo della decorazione riprende gli intrecci di ispirazione vegetale derivate dall'arte islamica. Sono riconoscibili temi derivati dalla grafia cufica (cfr. fig. 26).

Analoga funzione hanno le ghiere in metallo, osso, avorio, corno o legno duro alle giunzioni dei tenoni e delle mortase dei diversi pezzi che compongono uno strumento a fiato, mentre il filetto esterno delle chitarre protegge il bordo dall'usura. Altri elementi decorativi anticamente presenti sono decaduti perché, oltre al cambiamento del gusto estetico, hanno perso la loro funzione meccanica o acustica originale. A questa legge non sfuggono le rosette, assenti in tutti gli strumenti musicali moderni della tradizione colta europea. La scomparsa delle rosette è ovvia laddove non è più necessario praticare un foro nella tavola armonica per dar maggior volume al suono; per esempio nei pianoforti, dove il suono non ha problemi di volume, un foro non avrebbe altro effetto che quello di indebolire una tavola e una rosetta sarebbe invisibile o quasi. Diverso il caso dei clavicembali dove i fori armonici con relativa rosetta erano largamente presenti. In molti altri strumenti dove il foro armonico è indispensabile al suono come negli strumenti a pizzico, venuta meno la preoccupazione estetica, è rimasta l'apertura nella tavola non più mascherata dall'ornamento.

In alcuni strumenti ad arco antichi il foro più o meno circolare si aggiunge alla presenza di fori armonici a forma di fiamma, di C o di ff (FIG. 2). È questo il caso di alcune viole da gamba o viole d'amore e di innumerevoli tipi di viole presenti ora solo nell'iconografia musicale, specialmente nei concerti angelici. La maggior frequenza di rosette man mano che si retrocede nella storia degli strumenti musicali, a volte in aggiunta a fori armonici già esistenti indica come alla funzione meccanica di permettere l'uscita del suono si associasse una valenza simbolica molto forte.

Possiamo a questo punto ipotizzare tre funzioni fondamentali delle rosette:

- 1) Rinforzo meccanico di un vuoto che, in mancanza dell'ornamento a rosa, sarebbe stato un preoccupante punto debole della già fragile tavola armonica dello strumento. Si pensi in questo caso ai liuti, dove una tavola scende spesso sotto i due mm di spessore. Un vasto foro sarebbe stata una zona di immanicabile infossamento, mentre una rosetta nasconde sotto di sé una serie di piccole catene che vengono annerite per renderle invisibili e che rinforzano il delicato ornamento legando nello stesso tempo fra di loro punti opposti del foro armonico salvaguardandone la funzione meccanica.
- 2) Ornamento estetico destinato ad impreziosire lo strumento.
- 3) Elemento simbolico e allegorico.

Alle due prime funzioni si è accennato, risulta difficile pensare che una grande tavola di chitarrone possa resistere con tre grandi fori armonici che non abbiano una rosetta ciascuno sostenuta da una serie di rinforzi interni.

L'elemento estetico è accessorio al fatto che venga praticato un foro per ragioni funzionali. Dato che l'apertura è necessaria, occorre mascherarla ed abbellirla con una decorazione. Questa deve rispondere a determinati canoni, più o meno collegati con la funzione del foro armonico.

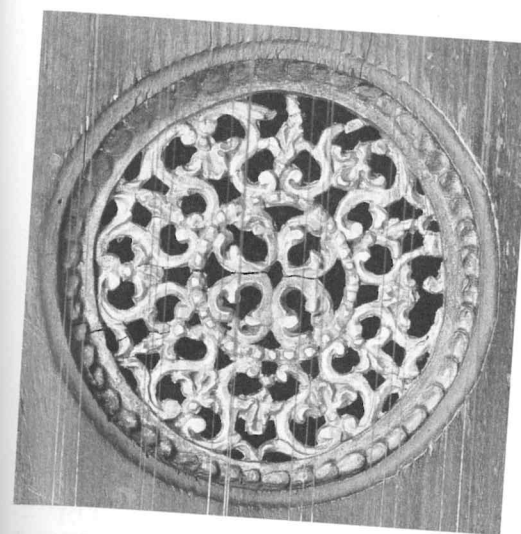


FIG. 4 - Rosetta appartenente al salterio inv. n. 545, strumento costruito alla fine del XIX secolo ad imitazione di un'ideale di strumento antico. La rosetta ha motivi vegetali, ma i tralci non si intrecciano mai, cosa non ammissibile nella simbologia di questo genere (cfr. fig. 34.). Manca qualsiasi riferimento a un piano geometrico, mentre è formalmente curato il piano estetico.

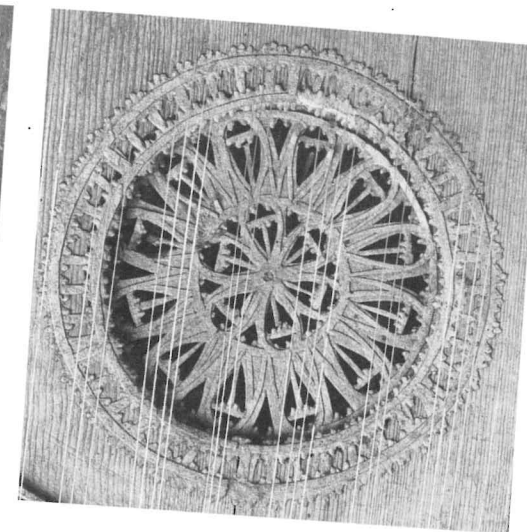


Fig. 5 - Rosetta appartenente al salterio inv. n. 542. Composta da due strati sovrapposti di carta pergamena. Il disegno è diviso in due cerchi concentrici: in quello centrale è iscritto un motivo floreale a 6 petali che raddoppiano poi nel cerchio esterno.

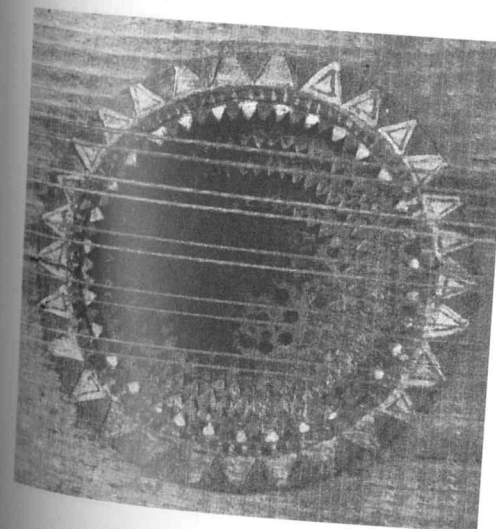


FIG. 6 - Questa rosetta a più strati appartiene ad una chitarra battente di costruzione popolare realizzata nella seconda metà del XVIII secolo (inv. n. 253). La rosetta, rispetto ad altre di questo genere è molto semplice ed è stata scelta perché permette di intravedere la struttura a più piani che discendono concentrici verso l'interno.

La funzione simbolica e allegorica è ancor più evidente quando la rosetta tonda convive con i fori classici a forma di C o di ff, come in alcune viole da gamba arcaiche o in altri strumenti ad arco. Di per sé un'altra apertura sulla tavola oltre alle ff o alle CC forse non sarebbe necessaria, ma viene praticata perché devono essere soddisfatte le esigenze legate alla simbologia. Questo si nota meglio nell'iconografia rinascimentale dove viole e ribecche hanno fori armonici di varia forma ai lati del ponte, ai quali si aggiungono spesso ornamenti tondi lavorati a mo' di rosetta e posizionati in modo da escludere una funzione armonica. Ad esempio ornamenti traforati circolari si trovano sotto le tastiere e persino nelle parti non toccate dalle dita delle tastiere, sui prolungamenti che sormontano la cassa armonica. L'iconografia musicale rinascimentale e medievale è quasi la sola fonte di informazioni sull'aspetto e la tipologia degli strumenti musicali antecedenti il 1450, data prima della quale gli strumenti superstiti si contano sulle dita di una mano. La maggiore frequenza degli ornamenti a intreccio retrocedendo nel tempo e la loro appartenenza a strumenti raffigurati in scene fortemente allegoriche accresce l'interesse a studiare se sia possibile oggi identificare almeno parte di quei significati originari che sono andati lentamente spegnendosi. Ancora all'inizio del XVIII secolo decorazioni a forma di intreccio che riprendono i temi presenti nelle rosette si trovano anche su altre parti di strumenti, valga come esempio il frontale del virginal n. 582 (FIG. 3) conservato al Museo del Castello Sforzesco; in questo caso si tratta di elementi con valenza simbolica e decorativa, mai funzionale.

Nell'ultimo quarto del diciottesimo secolo i grandi rivolgimenti sociali, culturali e scientifici influiscono radicalmente sull'evoluzione della musica e di conseguenza sugli strumenti e la loro costruzione. Le rosette in area occidentale spariscono del tutto e quando riappaiono all'inizio del XIX secolo in qualche copia o rifacimento di strumento antico hanno solo una funzione estetica, mentre il significato allegorico è completamente perso. I progressi scientifici mal si accordano con la cabala, con i significati magici ed esoterici, con la numerologia e con una infinità di richiami provenienti da una miscellanea di elementi che va dalla massoneria alle varie influenze esercitate da religioni e culture vicine e lontane. A meno che non si tratti di copie storiche, dove la rosetta è una riproduzione formalmente corretta di un elemento antico, le incongruenze sono evidenti.

Il salterio conservato al Castello con il numero di inventario 302 ha un ricco intaglio di sapore rinascimentale. Motivi vegetali intagliati sulla cassa si uniscono ad uno stemma araldico di sapore un po' troppo militare. Quando lo strumento, mai attentamente considerato prima, viene studiato per la nuova edizione del catalogo, appaiono le prime incongruenze. La rosetta a motivi vegetali è composta da due cerchi concentrici uniti da un andamento sinuoso di tralci a ispirazione vegetale (FIG. 4). Manca qualsiasi elemento geometrico di fondo al quale poter ricondurre un disegno o un'idea originaria. La rosetta si presenta troppo piena, con elementi esageratamente arrotondati e contorti privi di una organizzazione geometrica. Chi ha realizzato questo ornamento, influenzato da qualche esempio osservato in

modo superficiale, si è curato solo di colpire l'osservatore tralasciando completamente la valenza allegorica del disegno, della quale del resto non aveva alcuna idea. Ne risulta un pasticcio privo di qualsiasi ordine e significato.

Nella quasi totalità delle rosette storiche invece l'elemento geometrico è visibile e leggibile. Cerchi, triangoli, quadrati, esagoni, ottagoni formano con le loro derivazioni e intersezioni le linee del motivo di base attorno al quale cresce la decorazione più o meno complessa che ha lo scopo di soddisfare le esigenze estetiche e di appagare l'occhio.

L'elemento decorativo è quello che si sviluppa partendo dalla tessitura di base. Può essere appena accennato come nelle rosette in pergamena di qualche salterio (FIG. 5), oppure molto elaborato come nelle complesse rosette a più livelli delle chitarre barocche e battenti (FIG. 6). Anche i materiali hanno la loro importanza nella realizzazione degli ornamenti. Le rosette possono essere fatte in diversi modi:

- Ricavate dal pieno del legno della tavola. Sono piccoli capolavori molto delicati, nei quali l'intreccio dei motivi è realizzato intagliando a coltello uno spesso strato di legno raramente superiore a due millimetri (FIG. 7).
- Realizzate su più strati con sfoglie di legno, come nel caso di molte rosette gotiche (FIG. 8). La profondità del disegno è data dalla sovrapposizione degli strati, con una particolare attenzione alla complessità geometrica. Con questa tecnica non è possibile dare la sensazione di intreccio o di "nodo" ma solo di incrocio o sovrapposizione. Sono sempre rosette realizzate a parte e poi inserite nel foro della tavola.
- Analogamente a queste troviamo rosette su più strati in pergamena, tecnica che può essere di esecuzione più semplice e veloce rispetto al legno per l'assenza della direzione delle fibre e del conseguente rischio di rottura. Questa tecnica è impiegata per le decorazioni più elementari, ma raggiunge livelli di complessità e di virtuosismo notevoli quando la si impiega per decorazioni a più livelli che si sviluppano verso l'interno della cassa dello strumento.
- Un capitolo a parte sono le rosette in fusione di metallo, tutte di ispirazione figurativa e quasi sempre destinate a strumenti a tastiera. Molto spesso hanno incluse le iniziali del costruttore. Il loro disegno non ha valenza allegorica e simbolica, ma è un identificativo e una firma dell'autore, per questo motivo escono dall'ambito di questo studio.

I motivi

Soggetti geometrici o vegetali

Tolte per il momento le poche rosette a carattere figurativo, da quelle restanti, che sono la grande maggioranza, emergono diversi criteri possibili per una suddivisione.

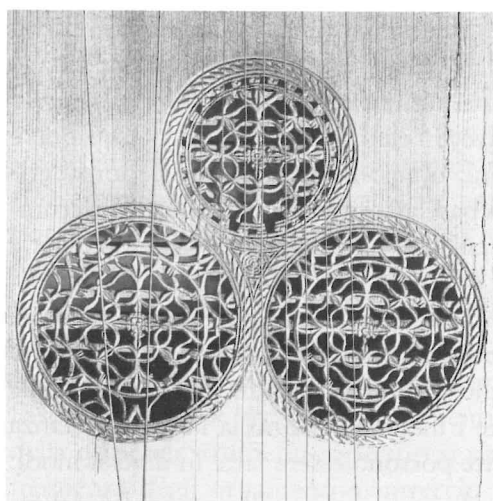


Fig. 7 - Tre rosette appartenenti al chitarrone di Giorgio Jungmann, costruito a Genova nel 1633. La struttura delicatissima è intagliata con un coltello e sostenuta dall'interno con piccole catene trasversali, visibili sotto l'intaglio. La simbologia racchiusa in questa tavola di chitarrone è particolarmente complessa: il disegno a tralci con foglie riprende la simbologia dell'albero della vita, (cfr. fig. 24). Le due rosette maggiori sono composte da due cerchi concentrici entro i quali sono racchiusi i tralci, in modo da congiungere il tema dell'albero della vita con quello della morte e resurrezione o reincarnazione (spirale, cerchi concentrici). In tutte e tre le rosette compare il motivo dell'ottagono ad angoli smussati, tendenza del mondo materiale (quadrato, poi due quadrati sovrapposti a 45°, poi ottagono) ad elevarsi verso quello spirituale impersonato dal cerchio. Il motivo ricorre frequentemente nell'arte islamica, (cfr. fig. 32).

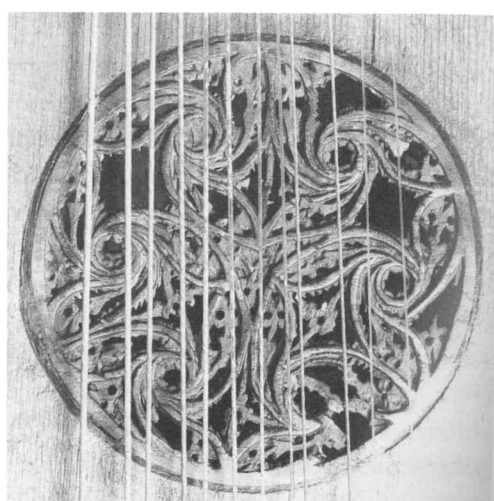


FIG. 8 - Rosetta gotica a più strati di legno con motivi geometrici e vegetali. Appartiene ad un mandolino milanese costruito da Giovanni Allegrinis a Bergamo nel 1777 (inv. n. 215). Ipoteticamente si possono identificare i vertici di due triangoli equilateri. Dai vertici del primo si originano tre coppie di foglie alternate, da quelli del secondo tre fiori (gigli?) che hanno lo stesso motivo della foglia disposto in modo diverso. Ogni foglia si avvita con un petalo di fiore e con un terzo elemento, anch'esso uguale ai due precedenti, ma appartenente ad un motivo vegetale originato da un triangolo centrale (fiore o foglia, a seconda del punto di vista). Ogni triade di elementi forma un vortice marcato, in questo caso molto dinamizzato. Questo elemento ricorre spesso nell'arte gotica (cfr. fig. 10).

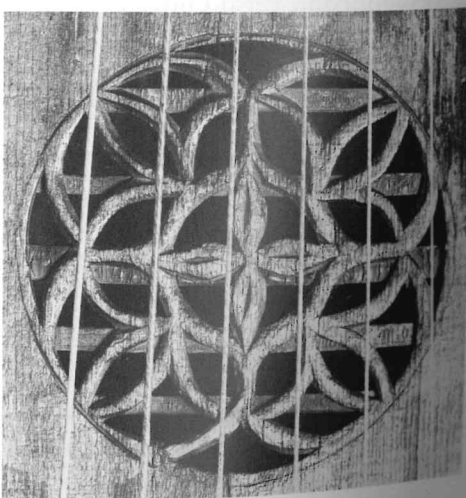


FIG. 9 - Rosetta del mandolino milanese di Francesco Presbiter, costruito a Milano nel 1769. Il cerchio racchiude un fiore a quattro petali. Ognuno di questi petali include tre foglie. Il centro del fiore ha quattro foglie disposte a croce. Il motivo geometrico dei petali che includono le foglie è realizzato a mo' di intreccio (albero della vita). Nella sua complessità di motivi la rosetta è molto semplice.



FIG. 10 - Frontale di cassone gotico del XV secolo conservato al settore dedicato ai Mobili del Museo del Castello Sforzesco. Realizzato nell'Italia settentrionale l'intaglio del frontale di questo cassone porta all'estremo il dinamismo della spirale.

Una prima possibilità è di suddividere in due grandi gruppi: decorazioni caratterizzate da uno stile geometrico e decorazioni caratterizzate da uno stile vegetale. L'appartenenza ad uno o all'altro di questi gruppi non toglie il fatto che alcune costruzioni geometriche abbiano in sé motivi vegetali (FIG. 9) né che i motivi vegetali siano tutti rigorosamente costruiti a partire da una base geometrica. Molto semplicemente gli elementi vegetali aggiunti aumentano le valenze simboliche ed allegoriche.

Questo tipo di suddivisione è puramente indicativo e non può tenere conto delle varie influenze e permanenze culturali che sono presenti nelle esecuzioni delle rosette. Entrare in questo campo è l'impresa più difficile, per la quantità di elementi che si sovrappongono e si miscelano, ciascuno portando con sé elementi e significati della cultura di partenza. Per la nostra appartenenza culturale è quasi immediato proporre una analogia fra le rose degli strumenti musicali ed i rosoni delle grandi cattedrali gotiche europee. Qualche liutaio moderno ha tratto ispirazione da motivi provenienti dall'architettura religiosa, ma il risultato, a parte una certa ricorrenza di alcuni elementi decorativi è incerto. L'architettura gotica con le sue nervature ed il sottile gioco di archi a sesto acuto, archi rampanti e volte è funzionale a una distribuzione delle forze che permetta di svuotare la costruzione, lasciando ai muri solo funzione di tamponatura, liberando ampi spazi. Ai tempi in cui si realizzavano le prime grandi cattedrali con questi criteri gli strumenti musicali erano ben lontani dal raggiungere la stessa leggerezza costruttiva. Sul portale principale della cattedrale di Santiago de Compostela sono raffigurati più o meno tutti gli strumenti in uso all'epoca; molti strumenti ad arco e a pizzico sono ricavati da un massello di legno scavato, la ghironda o *organistrum* è ancora una scatola rettangolare e la distinzione della costruzione in fasce, fondo, tavola e manico è ancora da venire. La colla è scarsamente impiegata anche nella costruzione dei mobili e vengono preferite le giunzioni di tipo meccanico con incastri e cavicchi di legno. Il rosone gotico nelle chiese, ha importanza nell'alleggerimento visivo del pieno del muro, ma soprattutto nell'equilibrio della distribuzione interna della luce, che entra con i significati aggiunti dai colori delle vetrate. Si tratta dunque di un percorso esterno-interno esattamente opposto a quello che il suono effettua negli strumenti musicali. In linea puramente teorica il rosone delle chiese potrebbe essere tamponato, mentre, lo stesso non potrebbe essere fatto con gli strumenti che in assenza di foro armonico perderebbero buona parte del loro volume sonoro. Le similitudini a questo punto si limitano ai motivi delle decorazioni, motivi ripresi un po' ovunque in tutte le arti applicate, dai ferri battuti ai mobili. Gli ornamenti di carattere gotico oltretutto sopravvivono negli strumenti musicali fino alla fine del secolo XVIII, ben oltre la loro scomparsa dall'architettura. Questo fenomeno di permanenza di genere è frequente nelle arti applicate e nel nostro caso potrebbe essere collegato con la specificità degli oggetti. Se in architettura il rosone scomparire non può succedere lo stesso per il foro armonico degli strumenti musicali che viene decorato utilizzando sempre gli stessi motivi, in mancanza di nuovi influssi.

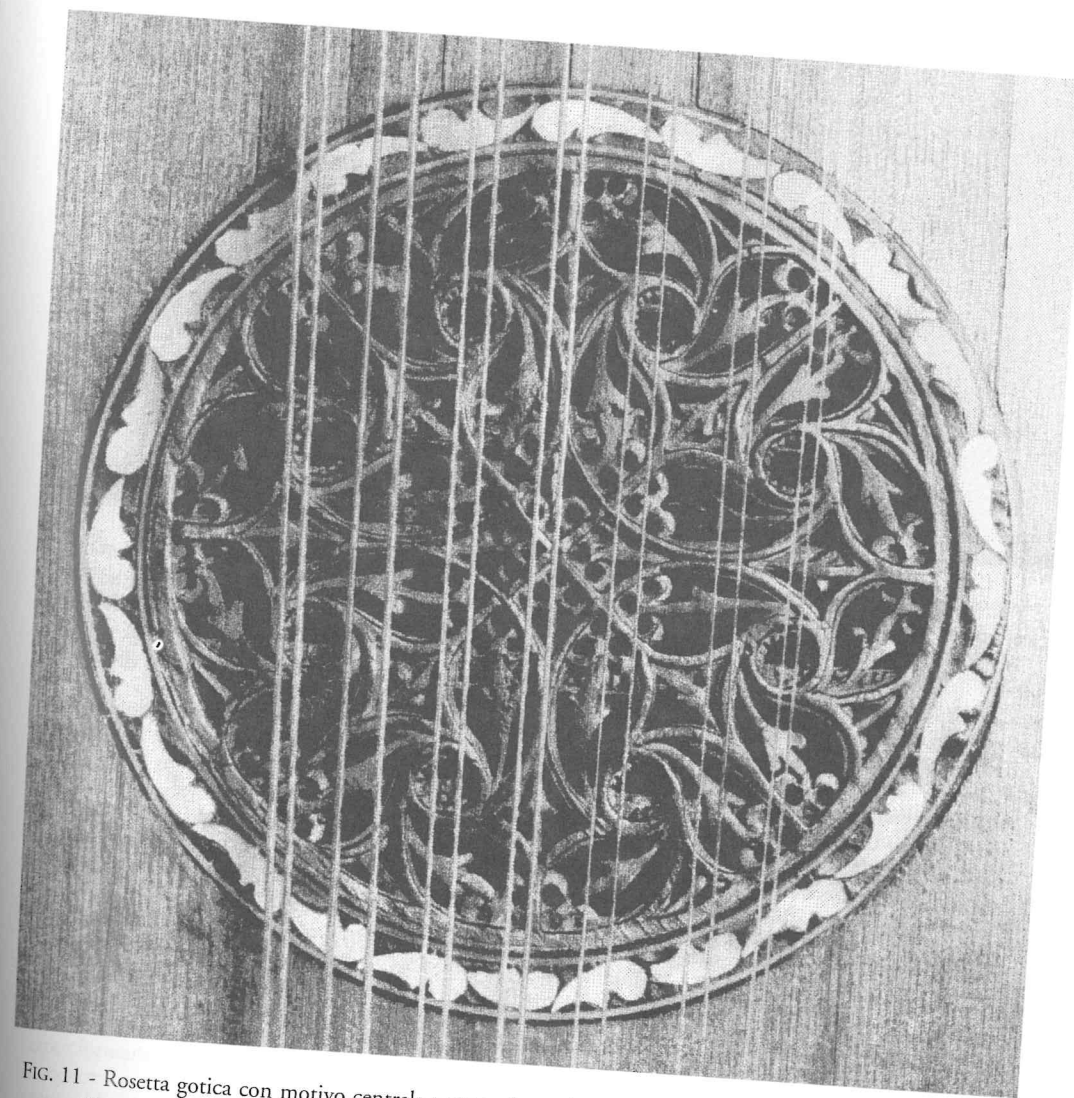


FIG. 11 - Rosetta gotica con motivo centrale a croce. I terminali della croce si avvolgono a spirale. Rosetta appartenente alla mandola bassa milanese di Giuseppe Presbiter, Milano, 1797 (inv. n. 225).

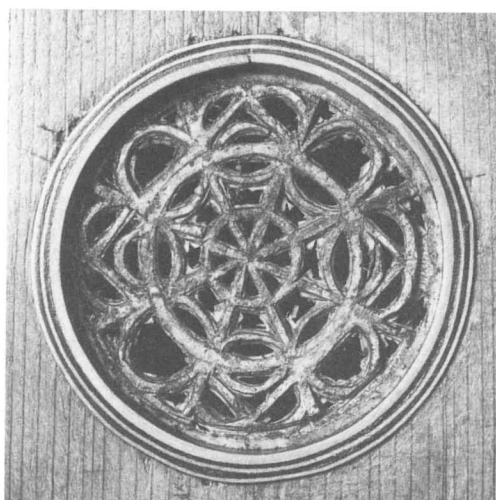


FIG. 12 - Rosetta appartenente ad una sorta di colascione (inv. n. 316). In realtà uno strumento ricostruito a partire da pezzi diversi. Con ogni probabilità piano e rosetta sono del XVIII secolo. Il motivo è a tre cerchi concentrici, dinamicizzati da otto raggi. Gli assi di simmetria passano per i vertici del quadrato iscritto nel cerchio più grande e non coincidono con i raggi. Questo elemento aumenta la dinamica movimento poiché se una coppia di raggi fosse coincisa con l'asse dello strumento sarebbe stato prevalente l'aspetto di orientamento spaziale (assi cartesiani, croce), su quello ciclico.

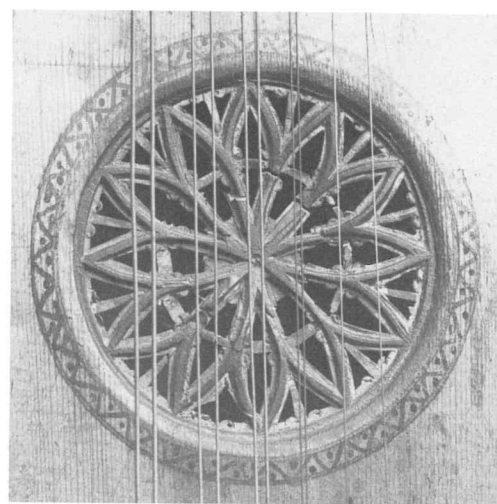


FIG. 13 - Questa semplice rosetta appartiene alla cetera inv. n. 263. È in pergamena e legno con motivo floreale a 12 petali raccordati fra di loro a metà da un cerchio. Il motivo è a metà fra il fiore e la ruota.

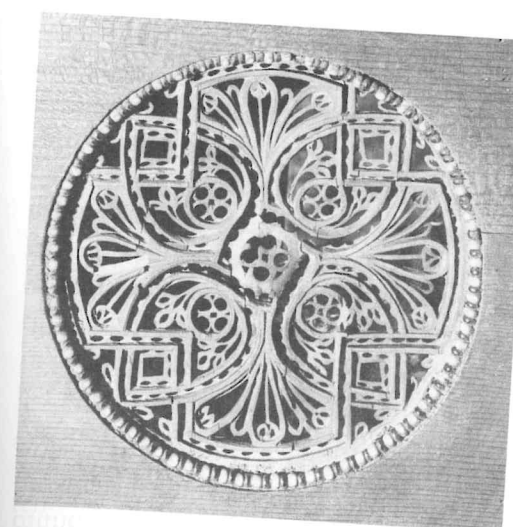


FIG. 14 - Bellissima rosetta in stile gotico-bizantino. Proviene dal virginale inv. n. 586 costruito da Matteo Cardinali ad Aquileia nel 1659. Di questo autore non si sa nulla e a lungo l'attribuzione dello strumento è stata incerta. Lo studio di questa rosetta, assolutamente originale, lo conferma in area veneziana. Il disegno che risalta a prima vista è una croce greca che richiama il motivo del tetramorfo e dei quattro Evangelisti. Ogni ramo della croce termina con un ventaglio di ispirazione vegetale a tre foglie (Trinità), mentre ornamenti gotici a forma di cerchio che racchiudono quattro fori o cerchi piccoli sono presenti in centro e all'interno dei bracci della croce a rinforzo del richiamo numerologico al numero quattro. Se si osserva con attenzione il motivo geometrico si nota come fra i quattro rami della croce siano inseriti quattro petali che formano un fiore. Gli assi corrispondenti ai bracci della croce formano un sistema di assi di orientamento, mentre i petali sono ruotati di 45° rispetto alla croce, obliquamente alla struttura rettangolare dello strumento.

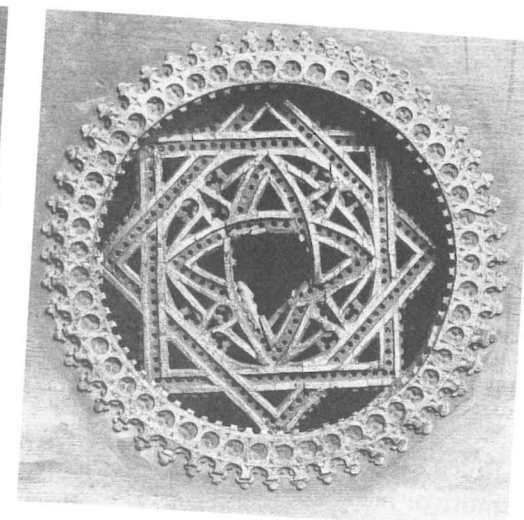


FIG. 15 - Anche questa rosetta appartiene ad uno strumento di area veneta (virginale inv. n. 596). La costruzione è semplice, ma la simbologia complessa. Nel cerchio sono racchiusi due quadrati intrecciati ruotati di 45° l'uno rispetto all'altro. I quattro vertici del quadrato orientato diagonalmente alla struttura dello strumento e all'andamento delle fibre del legno sono i centri dei cerchi ai quali appartengono i quattro archi che formano le due mandorle centrali. Il motivo della mandorla è tipico della cultura medievale ed appartiene alla tradizione cristiana orientale, la sua presenza è pertinente con l'appartenenza all'area veneta dello strumento. Il raddoppio del quadrato porta all'ottagono, via di avvicinamento al cerchio, simbolo del mondo celeste e della perfezione.

Del resto non c'è nessuna ragione di cambiare dal momento che i riferimenti simbolici ed allegorici originari sono ancora validi, anzi questi si caricano di nuova linfa entrando nella simbologia utilizzata dall'alchimia e più tardi dalla massoneria. Solo con la Rivoluzione Francese e il progresso scientifico i significati magici, esoterici ed allegorici verranno cancellati, e con essi anche le rosette.

Il foro armonico e la relativa rosetta hanno sempre una posizione centrale nella tavola, anche quando sono presenti come rinforzo con valenza simbolica di altri fori che hanno la vera funzione armonica (FIG. 2). La loro forma è sempre perfettamente circolare, solo a partire dal XIX secolo si trovano fori ovali o ellittici.

Il cerchio

Il cerchio è sempre il punto di partenza di qualsiasi rosetta e contiene ogni altro motivo. Nella simbologia il cerchio, senza inizio né fine, indica il tutto, l'elemento soprannaturale, l'universo che tutto contiene. Dio viene spesso indicato nel punto centrale del cerchio che è la volta celeste. In altre iconografie Dio è raffigurato con il compasso nell'atto della creazione del mondo. La musica descrive nell'antichità l'armonia delle sfere celesti, gli intervalli musicali la perfezione del rapporto fra le sfere. Gli angeli, emanazione della mano di Dio, mettono in movimento la sfera delle stelle fisse che a sua volta muove tutte le altre sfere. Il cerchio è comunque il simbolo della perfezione in tutte le culture, dall'oriente al mondo celtico. In quest'ultimo, specialmente in graffiti su monoliti preistorici abbiamo la presenza di raffigurazioni con cerchi concentrici. Questa tipologia non ha però nulla a che fare con le sfere celesti ma richiama una struttura su più livelli che sprofonda verso l'interno. Il tema ricorda la struttura di alcune rosette, soprattutto di chitarra barocca e battente (FIG. 6). Per analogia richiama il movimento delle onde causate dalla caduta della pietra nell'acqua, lo sprofondare nelle acque della morte che porta infine alla resurrezione. La struttura conica delle rosette su più strati è simile alla gerarchia dei gironi infernali, il percorso del suono nello strumento è però inverso e va in direzione opposta al moto verso l'interno, inquadrando perfettamente il tema della morte e resurrezione legato ai cerchi concentrici.

Il labirinto e la spirale

Simile per alcuni versi è il tema del labirinto, anch'esso presente in modo trasversale dalle culture antiche fino alla cristianità più recente. Indice di cammino difficoltoso da percorrere alla ricerca di un centro, ha significati iniziatici ugualmente legati alla morte e risurrezione (fine dell'adolescenza, inizio dell'età adulta). Spesso nel labirinto occorre affrontare e superare una o più prove; il labirinto simboleggia anche la ricerca dell'equilibrio e della perfezione che sta nel centro del cerchio che in genere lo racchiude. Labirinti si trovano ancora in alcuni giardini settecenteschi con scopi di puro intrattenimento e sui pavimenti di alcune cattedrali. In questo caso simboleggiano il pellegrinaggio a Gerusalemme e, percorsi in

ginocchio, ne hanno lo stesso valore. Nelle rosette non compare mai il labirinto come tale. L'andamento sinuoso di alcuni intrecci (FIG. 7) ha più relazioni con il motivo vegetale dell'albero della vita che con il tema del labirinto. Si può ricondurre a quest'ultimo invece il motivo della spirale, abbondantemente presente nelle rosette di ispirazione gotica. L'andamento di più cerchi concentrici genera la spirale che si avvolge o si svolge, nel movimento di inghiottire o espellere. Questo movimento tipicamente gotico ricorre in ornamenti applicati a tipologie diverse di oggetti (FIG. 8, FIG. 10), talvolta associato a simbologie di ispirazione di altro tipo, compresa quella cristiana (FIG. 11).

In alcune rosette compare il cerchio (o ruota) a raggi (FIGG. 1, 7, 12). La presenza dei raggi conferisce alla ruota il dinamismo, il movimento che genera una ciclicità. Alcuni di questi motivi sono mascherati da soggetti geometrici e floreali dove i petali fungono da raggi (FIG. 13). La più semplice partizione del cerchio si ottiene inserendo il motivo della croce che divide lo spazio in quattro spicchi. Indipendentemente dal fatto che la croce in questione appartenga o meno alla simbologia cristiana la quadripartizione crea un sistema di assi che permette di orientarsi nello spazio (FIG. 14). L'elemento ciclico più evidente legato alla quadripartizione è quello dell'alternarsi delle stagioni, non estraneo neppure al tema della morte e resurrezione.

La mandorla

Questo motivo compare spesso nelle rosette come derivato dall'intersezione di due cerchi ideali dei quali spesso è visibile solo la porzione di arco che forma la mandorla (FIG. 15). Simbolo di un contenitore dal guscio resistentissimo è destinato a raccogliere un contenuto prezioso, nella simbologia cristiana il Cristo o la Vergine col Bambino. Per analogia è considerato simbolo dell'utero femminile e dell'embrione umano.

Il quadrato

L'unione dei quattro punti della partizione del cerchio tramite due assi ortogonali genera un quadrato. Al pari della croce rappresenta la necessità di orientarsi nel caos dello spazio. Il quadrato rappresenta l'elemento terrestre in contrapposizione a quello divino. La difficoltà di conciliare i due aspetti è ancora oggi espressa dal modo di dire "quadratura del cerchio". La convivenza di un quadrato inscritto in un cerchio (o viceversa) è comune in tutte le culture. Sono frequentissime le rosette in cui cerchio e quadrato compaiono insieme (FIG. 12), ognuno contenuto e contenitore dell'altro.

Più aumenta il numero dei lati dei poligoni inscritti nella rosetta e più idealmente l'elemento terreno coincide con quello soprannaturale. Abbiamo così i due quadrati sfalsati di 45° (FIG. 15), da qui verso l'ottagono ed infine verso la smussatura dei vertici, tendenza del poligono a fondersi nel cerchio (FIGG. 7, 16, 17, 31), il passo è breve.

Triangolo

Il più semplice dei poligoni, in geometria alla base di tutte le figure. In tutte le culture ha una valenza simbolica molto forte. Appare come elemento femminile (triangolo equilatero con il vertice verso l'alto) o maschile (vertice verso il basso). L'unione dei due triangoli, la compenetrazione maschile e femminile forma il disegno noto come Stella di David. Più diffusa nella simbologia, specie in quella più prossima all'occidente, l'idea che il triangolo con il vertice rivolto verso il basso sia un segno d'acqua, richiamando il moto della goccia che cade. Viceversa il triangolo rivolto verso l'alto è un segno di fuoco. I due triangoli uniti nel disegno della Stella di David rappresentano originariamente il sistema dualistico, infine i quattro elementi. Questa simbologia è rimasta in vita fino ai nostri giorni grazie alla Massoneria che ne fa uno dei suoi simboli principali. La definizione di Stella di David deriva dall'uso fatto dal re Salomone, figlio di Davide, che lo utilizza come amuleto, mutuando una simbologia preesistente alla cultura ebraica. La Stella a sei punte, racchiusa nel cerchio diventa quindi il sigillo di Salomone e come tale è uno dei motivi che ricorre con maggiore frequenza nella geometria delle rosette (FIG. 18). Talvolta la stella a sei punte raddoppia e si hanno disegni a dodici vertici (FIG. 19). Il triangolo da solo è utilizzato nella simbologia cristiana come simbolo della trinità e a questo significato alludono le rosette. Al numero tre e quindi alla Trinità vanno ricondotti anche gli elementi trilobati presenti nelle rosette gotiche, ma anche in tutte le altre arti (FIG. 20), lo stesso vale per tutti gli elementi in cui sia presente la triade (FIGG. 21, 22).

Albero della vita

Il tema antichissimo dell'albero della vita è presente trasversalmente alle geometrie delle rosette, ovunque si abbia un motivo a carattere vegetale. Talvolta questo motivo è esplicito, come in alcune rosette gotiche (FIG. 18), dove foglie lanceolate e picche accompagnano motivi geometrici disparati riempiendone i vuoti. Altre volte è a forma di fiore, di foglia o di petalo (FIGG. 5, 9, 13), o più esplicitamente di tralcio che si intreccia (FIGG. 7, 9, 19, 23), la stessa allegoria alla quale fanno riferimento i disegni dei "nodi" di Dürer o di Leonardo da Vinci (FIG. 24). Il tema dell'albero della vita è ampiamente descritto nella letteratura, compare in tutte le culture nordiche dove la foresta e gli alberi sono popolati da esseri fantastici; nella simbologia cristiana è presente dal melo di Adamo ed Eva fino alle descrizioni che indicano in Maria l'albero della vita poiché ha generato il Cristo. Al di là di tutte le valenze possibili è importante segnalare che l'albero vivo, segnalato dalla presenza di foglie, è un simbolo di vita, mentre il tralcio secco è simbolo di morte. Nella simbologia cristiana l'albero secco è il simbolo del peccatore, votato alla dannazione dell'anima. Non molto dissimile è il tema del trifoglio, caro alla simbologia Irlandese, pianta magica e simbolo di vita che compare più tardi nelle mani di S. Patrizio, che con croce e trifoglio uccide il serpente schiacciando

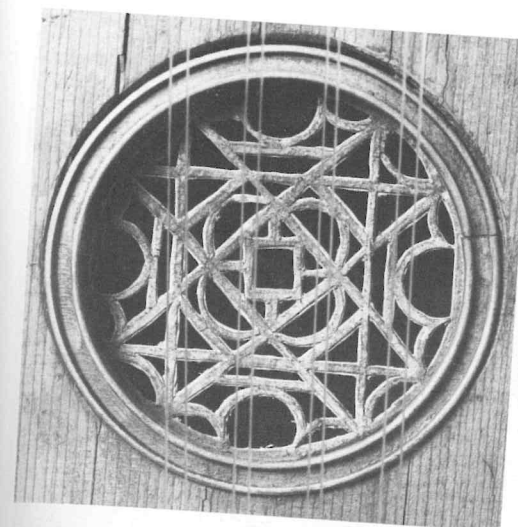


FIG. 16 - Rosetta appartenente ad uno strumento (inv. n. 236) ricomposto nel secolo XIX a partire da pezzi di diversa provenienza più antichi. Nel centro un quadrato iscritto in un altro quadrato ricorda le tabelle astrologiche. Sui lati del secondo quadrato dei lobi arrivano a toccare i lati di un ottagono, a sua volta iscritto in un quadrato più grande. Questo gioco continuo di figure una inscritta nell'altra porta progressivamente dal quadrato al cerchio.

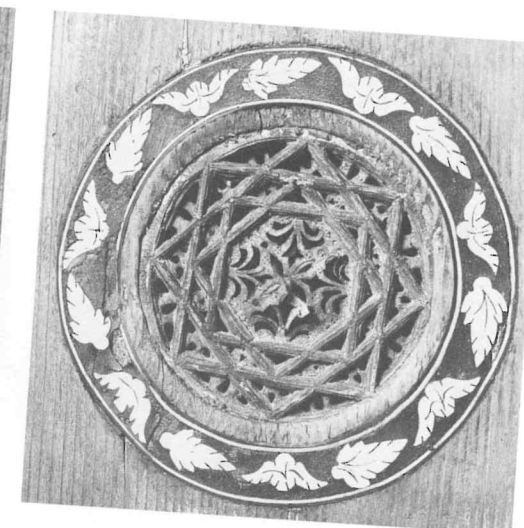


FIG. 17 - Rosetta proveniente da una cassa di mandola, trasformata successivamente in arciliuto (inv. n. 229). Per ben due volte viene ripreso il motivo del doppio quadrato ruotato di 45°. La tendenza del poligono a trasformarsi in cerchio e la sua dinamicizzazione con un movimento rotatorio è evidente.

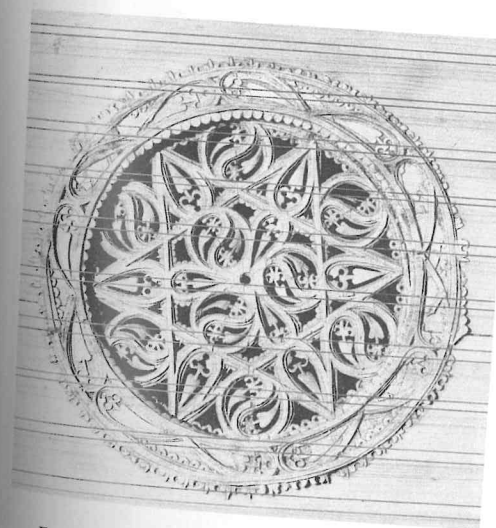


FIG. 18 - Stella di David iscritta nel cerchio, motivo conosciuto come "Sigillo di Salomone". Attorno e all'interno della stella motivi che riprendono il tema del dualismo e della dinamica derivata dalla contrapposizione e integrazione degli opposti. Rosetta appartenente al virginale inv. n. 582 costruito all'inizio del XVIII secolo.

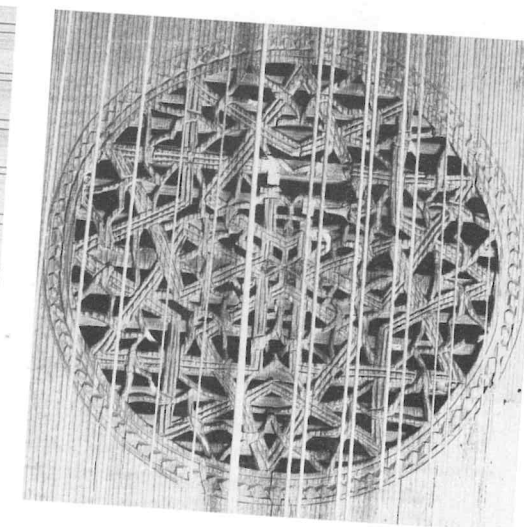


FIG. 19 - Doppia Stella di David intersecata da tralci vegetali, rosetta appartenente all'arciliuto o chitarrone di Joseph De Carnitis, Roma, 1705 (inv. n. 231)

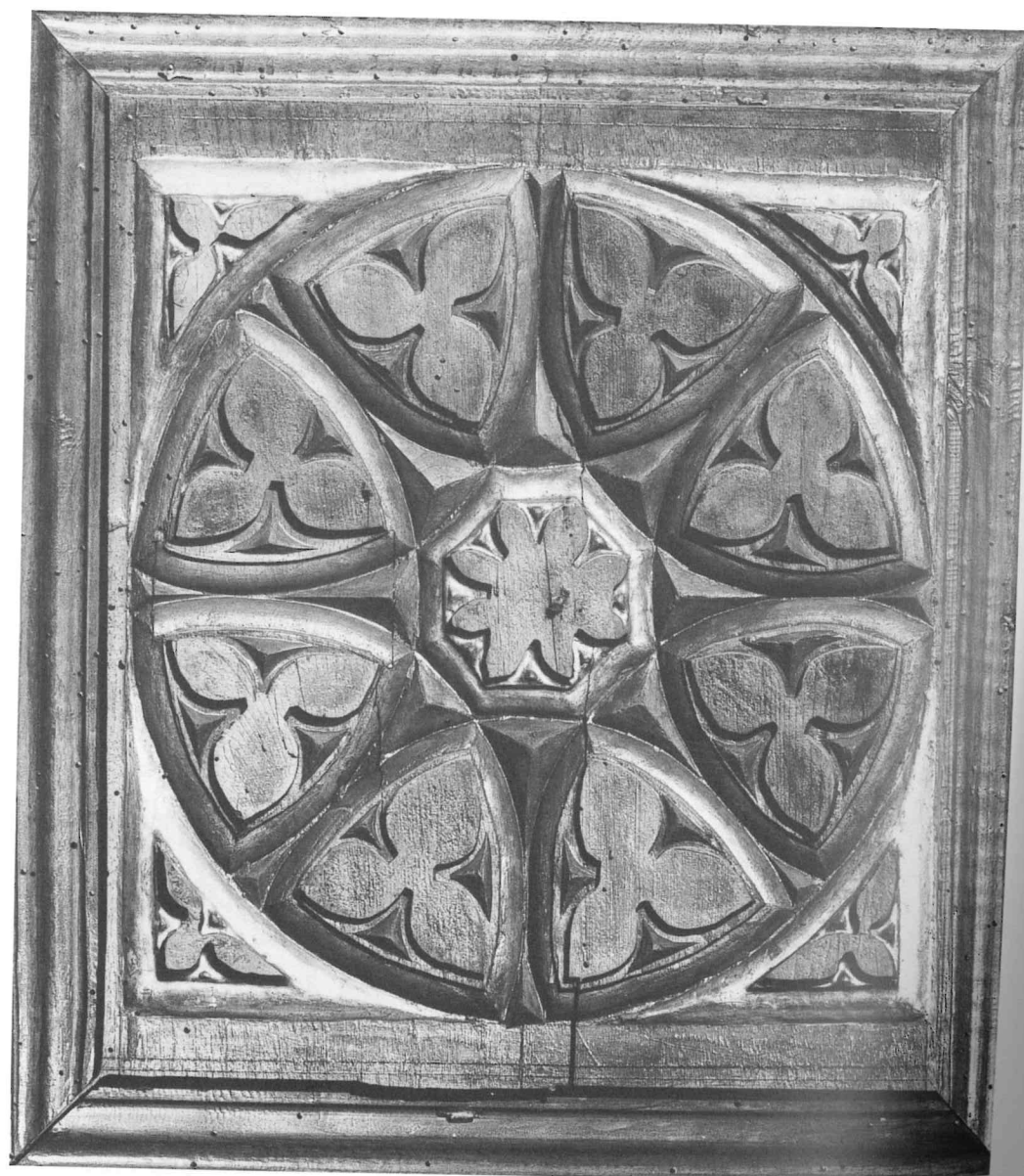


FIG. 20 - Formella gotica appartenente al Coretto di Torrechiara, arte Lombarda, seconda metà del XV secolo, conservato al Castello Sforzesco. Nelle formelle di questo coretto ricorrono quasi tutti i motivi gotici. In questa viene ripetuto per otto volte un motivo trilobato iscritto in un triangolo dai lati curvi. Ricorre ancora il motivo del poligono (ottagono) che tende al cerchio e il motivo della ruota con i raggi.

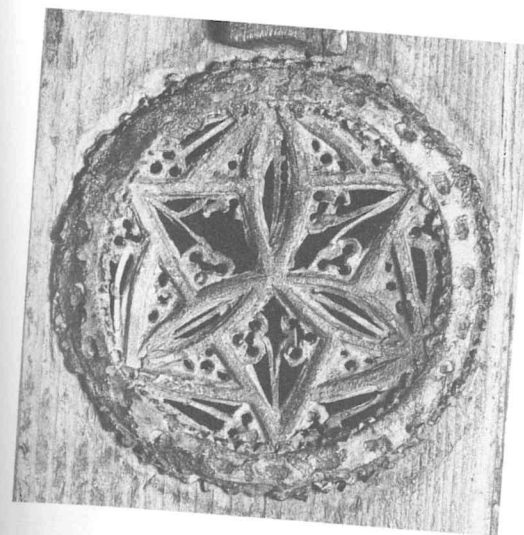


FIG. 21 - Rosetta gotica appartenente a un monocordo del XVIII secolo (inv. n. 315). La triade è ripetuta tre volte: sotto forma di trifoglio disegnato come incrocio di tre archi di cerchio, come triangolo equilatero, simbolo di divinità e perfezione e come triangolo dai lati curvi. All'interno si intravedono ancora motivi trilobati di riempimento.

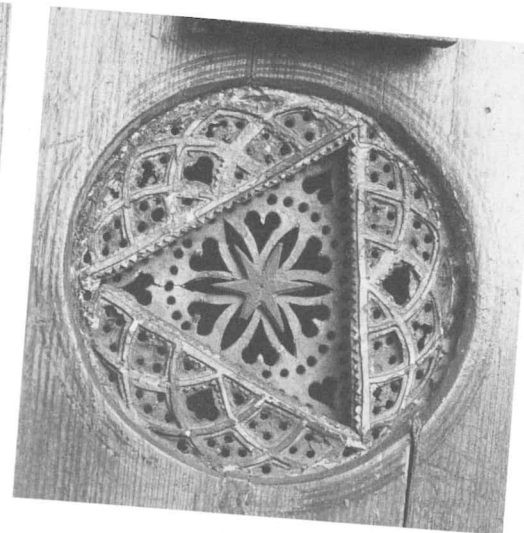


FIG. 22 - Triangolo iscritto in un cerchio. Rosetta appartenente alla cetera con bordoni di autore ignoto (inv. n. 265). All'interno del triangolo una stella e alcuni motivi vegetali, un fiore a sei petali e alcuni cuori che rappresentano la foglia di tiglio.

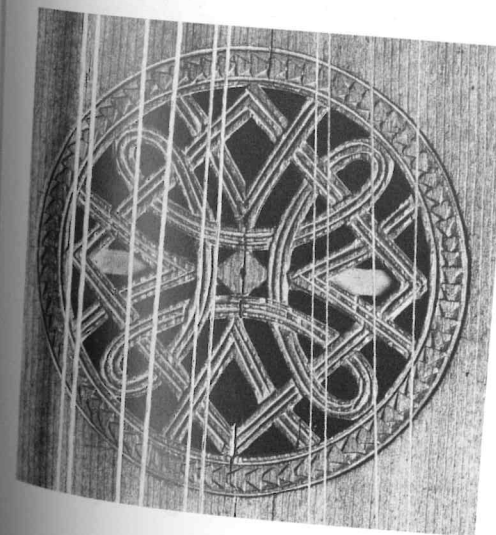


FIG. 23 - Rosetta con struttura a nodi intrecciati che intersecano un quadrato centrale. Appartiene al mandolino milanese di autore ignoto (inv. n. 261).

così il demonio e il peccato. Questo simbolo celtico, così come altri analoghi (sole o ruota con i raggi) trasmigra completamente nella simbologia cristiana perdendo il significato originario. Per il trifoglio si veda quanto detto prima circa i motivi trilobati nelle rosette gotiche.

Ancora appartenente ai motivi vegetali e derivate per stilizzazione dalla foglia di tiglio sono i cuori talvolta presenti in alcune rosette gotiche (FIG. 22). Il tiglio, albero prediletto dalle culture nordiche, è ampiamente utilizzato nella medicina naturale ed è il simbolo stesso della comunità, spesso piantato al centro dei paesi o nei viali alberati.

Il dualismo.

Altro motivo trasversale nella geometria delle rosette di diverse tipologie. E contenuto nel disegno dei due triangoli che compongono la Stella di David, ma compare spesso nelle rosette gotiche, identico al simbolo cinese *yin-yang* (FIGG. 1, 18). Si può considerare dualismo anche il binomio cerchio-quadrato. Il dualismo in tutte le culture è la contrapposizione delle forze che genera il movimento. Ognuna di queste forze, senza la contrapposizione dell'altra, perderebbe in potenza e significato. I dualismi sono infiniti: acqua-fuoco, bene-male, giorno-notte, dannazione-salvezza, Sole-Luna e nell'alchimia Sulphur-Mercurius.

I motivi identificabili nelle rosette sono dunque un numero non eccessivo, ma con una infinità di valenze e di sovrapposizioni di richiami che vanno ben oltre la loro presenza in strumenti musicali della cultura occidentale. Nel nostro caso però non possiamo ignorare che il gusto per questo tipo ornamenti è di diretta influenza persiana e araba e che molti elementi che compaiono nelle nostre rosette sono presenti già nell'arte islamica o arrivano a noi tramite quest'ultima da culture precedenti. Vale la pena di ricordare che lo strumento musicale dove i liutai arabi ricamano le rosette più belle è lo 'ud, il liuto, il cui nome in arabo significa anche "legno", riportandoci immediatamente al tema dell'albero della vita. All'influenza dell'arte islamica sui motivi presenti nelle rosette dedichiamo la seconda parte di questi appunti.

Motivi ornamentali e decorativi di ispirazione islamica negli strumenti musicali

L'influenza che l'arte islamica ha avuto su particolari aspetti della cultura occidentale è indubbia: numerose testimonianze artistiche, nella pittura, nella decorazione architettonica, nella ceramica, dimostrano che il gusto dell'ornamentazione geometrica e fioreale era presente in modo inequivocabile in numerosi opere artistiche dall'epoca medievale in poi. A partire dalle zone di immediata influenza arabo-musulmana (la Spagna omayyade, la Sicilia aghlabita e fatimida), la commistione tra un uso visuale di tecniche decorative e la loro simbologia religiosa, ha



FIG. 24 - Castello Sforzesco, Sala delle Asse (Leonardo e restauratori dell'inizio del XX secolo).
Affresco con raffigurazione di tralci e intrecci vegetali.

creato elementi di sincretismo e di interscambio culturale-artistico che si sono evoluti parallelamente alle influenze scientifiche e filosofiche.

Così come il commercio economico tra le due sponde del Mediterraneo non è mai stato interrotto, neanche nei momenti di maggior conflittualità tra mondo islamico ed occidente cristiano, similmente le direttrici delle influenze artistiche e letterarie hanno continuato a svilupparsi, seguendo vie a volte secondarie, ma non per questo meno determinanti.

L'interesse per l'ornamentazione, l'arabesco, l'intreccio complesso e geometrico della decorazione islamica è testimoniato dagli studi di Dürer e Leonardo da Vinci. I "nodi" complessi che si intersecano in maniera geometrico-matematica sono studi di tecniche decorative, ma anche ricerche di simbologie esoteriche e misticheggianti.

Nelle rosette di strumenti musicali ritornano spesso gli stessi motivi di elaborazione che si trovano sulle pareti di moschee, nella miniaturistica dei corani, nella decorazione di ceramiche, nell'intarsio e nella lavorazione del legno.

Le figure geometriche di base sono il quadrato e il cerchio: il loro utilizzo genera le complesse volute e dinamiche visive ritmiche di tipo seriale che contraddistinguono la necessità, nell'arte islamica, di riempire lo spazio con completezza.

Quadrato e cerchio, come simboli archetipici, rappresentano la terra e il cielo. La Gerusalemme mistica ha pianta quadrata, come l'edificio sacro della Ka'aba, e la volta celeste è generalmente rappresentata da un cerchio che, astronomicamente, contiene le stelle. Architettonicamente il legame tra quadrato e cerchio genera la cupola, come su due dimensioni la linea retta genera l'arco.

Il cerchio ha anche un significato mistico, nell'islam (la danza circolare dei dervisci mevleviyya, che riproduce il movimento delle sfere celesti) e rappresenta la dinamicità, mentre il quadrato (il numero quattro) è la determinazione delle qualità della materia (caldo, freddo, secco, umido) e del suo stato (aria, acqua, terra, fuoco).

Cerchio, quadrato e triangolo (i tre regni della natura), determinano inscritti l'uno nell'altro i dodici spazi canonici nell'astrologia. La massima parte dei filosofi musulmani erano esperti nelle quattro discipline del quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia e musica) e importanti dotti come Avicenna, al-Farabi e al-Ghazali scrissero trattati sulla musica e i rapporti numerici e geometrici tra i suoni. In particolare Avicenna considerò lo studio tradizionale della musica (soprattutto persiana) come un settore della matematica. Questa attenzione verso la natura dei rapporti tra suoni, numeri ed elementi geometrici e la loro influenza emotiva, mistica ed estetica sull'uomo, è costante in tutte le manifestazioni dell'arte islamica, a partire dall'ornamentazione e dall'intreccio decorativo.

L'originalità dell'arte islamica si dirama da tre elementi principali:

- la scrittura,
- la geometria,
- l'arabesco.

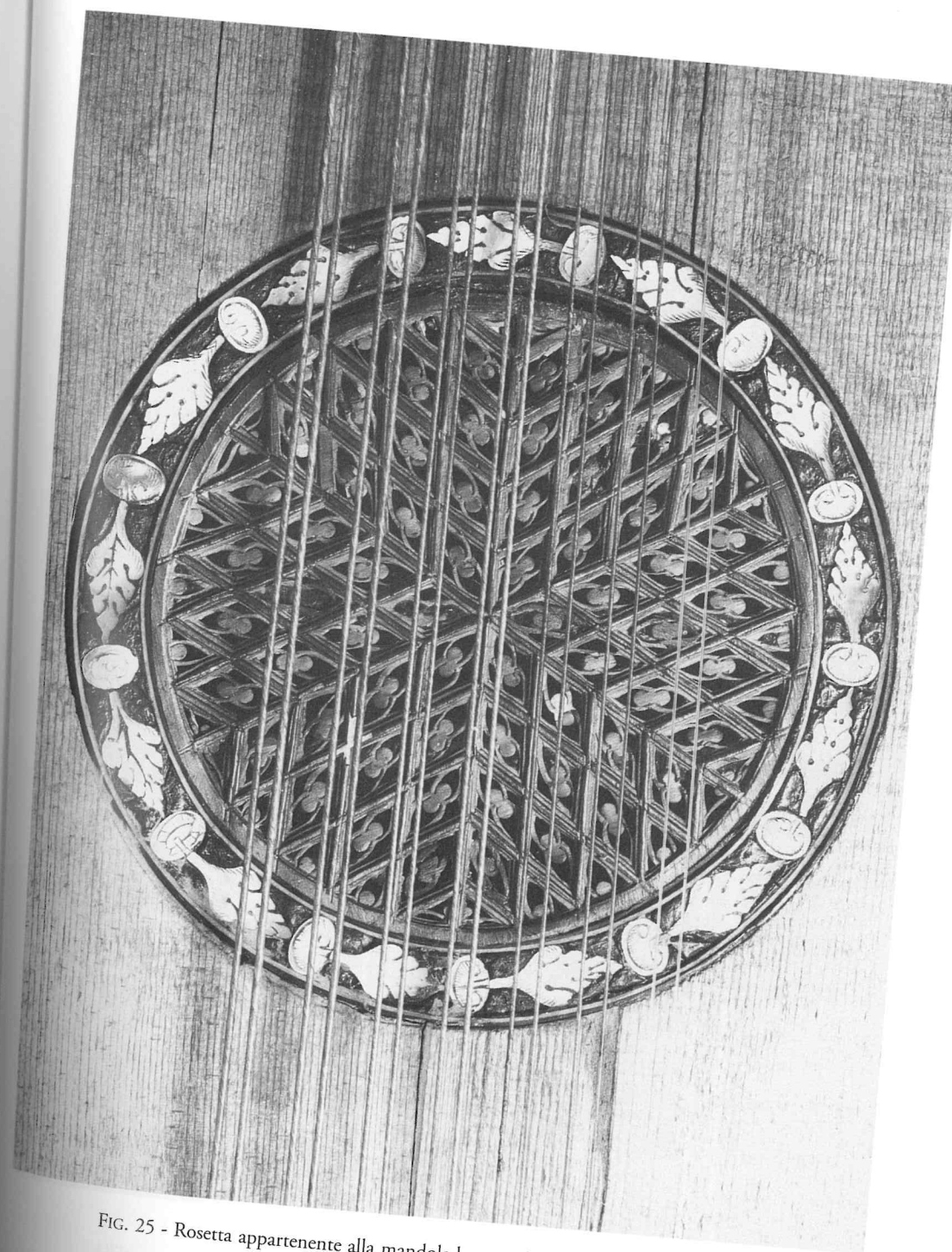


FIG. 25 - Rosetta appartenente alla mandola bassa milanese di Antonio Monzino, Milano, 1793 (inv. n. 224).
A partire dal motivo della stella a sei punte
formata da sei rombi questo elemento si ripete all'infinito ingrandendo il motivo originario.
Nel cerchio attorno alla rosetta 13 palmette a 9 petali.

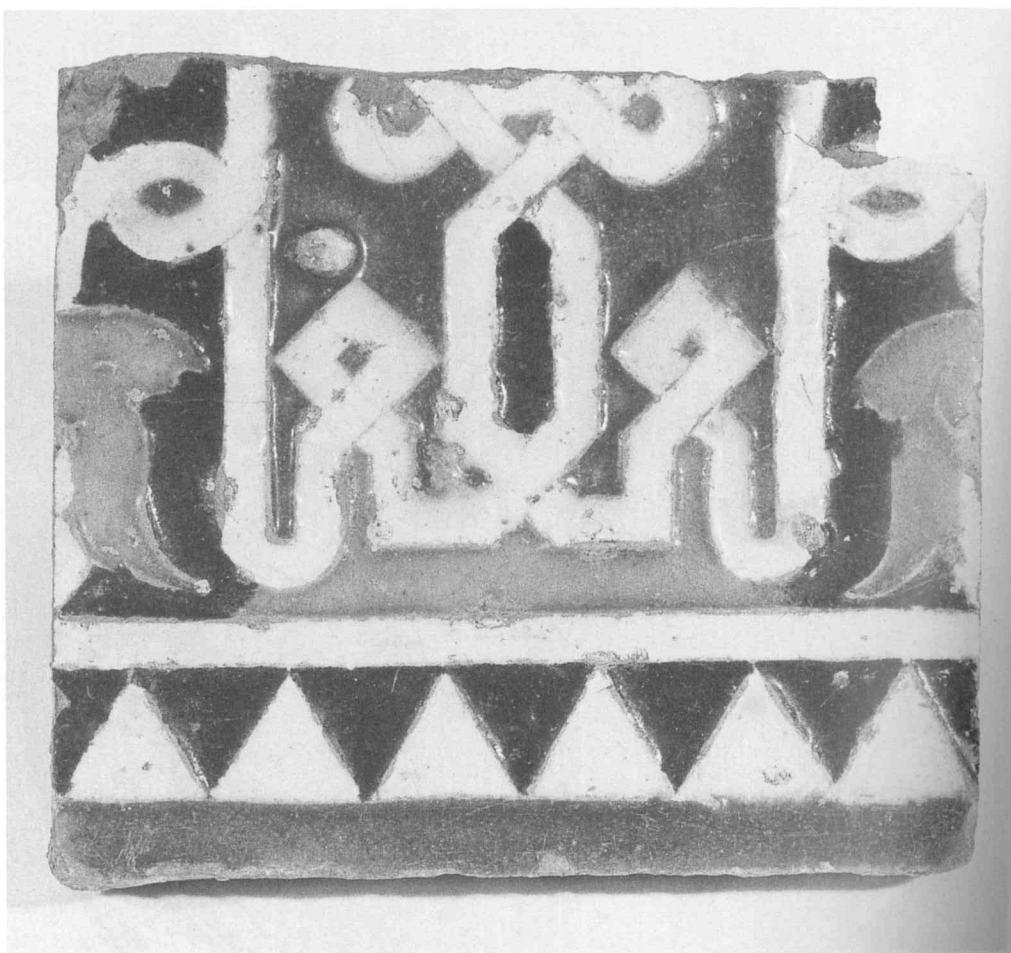


FIG. 26 - Intrecci, nodi e palmette costruiti a partire dai motivi delle lettere lam e alif.
Scrittura cufica. Frammento di maiolica islamica. Raccolta di arte Islamica del Castello Sforzesco.



FIG. 27 - Rosetta con intrecci a nodo (volute).
All'interno di ogni voluta motivi vegetali a tre foglie, nel centro una ruota raggiata.
Rosetta appartenente al mandolino milanese di Antonio Beggio Barbier, 1801 (inv. n. 221).

La sacralità coranica della scrittura araba si sviluppa nella costante ricerca formale. Lo sviluppo e la ricerca calligrafica furono favoriti in tutti gli aspetti dell'arte, anche negli oggetti di uso quotidiano. Le particolarità decorative della scrittura, soprattutto nell'allungarsi delle lettere verticali (alif, lam, ta', ecc.), nel loro intrecciarsi nella scrittura cufica fiorita, nell'elegante, svolgersi curvo degli stili muqawwar e mudawwar, furono apprezzate e utilizzate in Occidente.

Gli ornati geometrici, nella loro serialità e variazione infinita, erano oggetto di minuziosi studi matematici ed entrarono nella decorazione architettonica occidentale (San Marco a Venezia), nella pittura (Giotto, Bellini, Crivelli), negli studi sui nodi di Dürer e Leonardo.

L'arabesco, provenendo dai motivi floreali (presenti già in epoca sasanide e derivati dal gusto decorativo delle tribù nomadi asiatiche), sviluppa la tendenza al curvilineo e al riempimento del vuoto nei legami degli elementi vegetali. Sarà uno degli elementi più apprezzati in occidente, e uno dei più riutilizzati.

Anche nella musica il sistema della ripetizione seriale con minime variazioni (a partire dagli otto modi melodici e dalle microvariazioni di tono) propone allo spettatore una struttura interpretativa che si riferisce anche agli aspetti visivi dell'arte islamica.

Elementi singoli dell'ornamentazione islamica, presenti in Occidente

- Motivi derivati dalla stilizzazione del cufico fiorito (lam e alif trasformati in palmette), chiamati lettres de Damas o lettres sarrazines, (FIG. 26.);
- intrecci a rosone (gruppi di corde, labirinti, gruppi moreschi, cordelle alla damaschina), presenti nelle decorazioni architettoniche (cupola di S. Maria delle Grazie, soffitto della Sala delle Asse del Castello Sforzesco) e nei rosoni dei Corani africani e persiani (FIG. 3, 27, 28);
- intrecci calligrafici (soprattutto cufico foliato, fiorito, annodato, attorcigliato), che ispirano le firme elaborate e i frontespizi dei primi libri a stampa;
- la mezza foglia appuntita (rumi) di derivazione iraniana, che diventa un tema classico della decorazione vegetale gotica (FIG. 29);
- medaglioni lobati e quadrati polilobati, presenti anche nell'arte gotica (FIG. 30);
- stelle a 8 punte, originate da due quadrati intersecantisi a 45°, spesso alternate a motivi cruciformi presenti in ceramiche, intagli lignei, stucchi, intarsi (FIG. 32);
- motivi vegetali (arabesco), tralci, rami, ecc. legati al simbolo antichissimo dell'albero della vita; dall'oriente, dall'arte copta, dal Khorasan, presenti anche nelle miniature (tadhib = doratura).

Questi motivi entrano in Occidente, e nel sistema decorativo gotico di ispirazione vegetale, grazie al commercio di stoffe praticato nelle città marinare. Numerosi

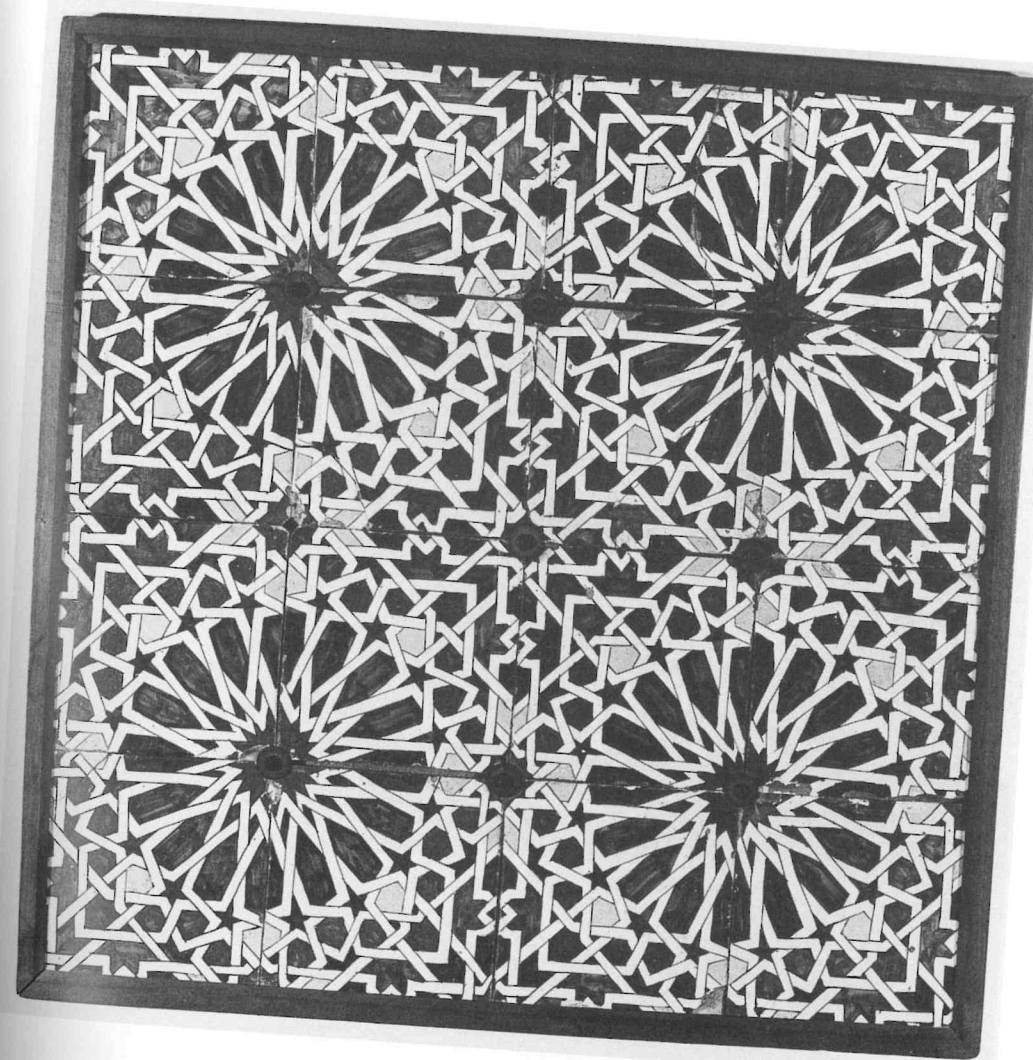


FIG. 28 - Maiolica ispano-moresca di ispirazione geometrica. Raccolta di arte Islamica del Castello Sforzesco.

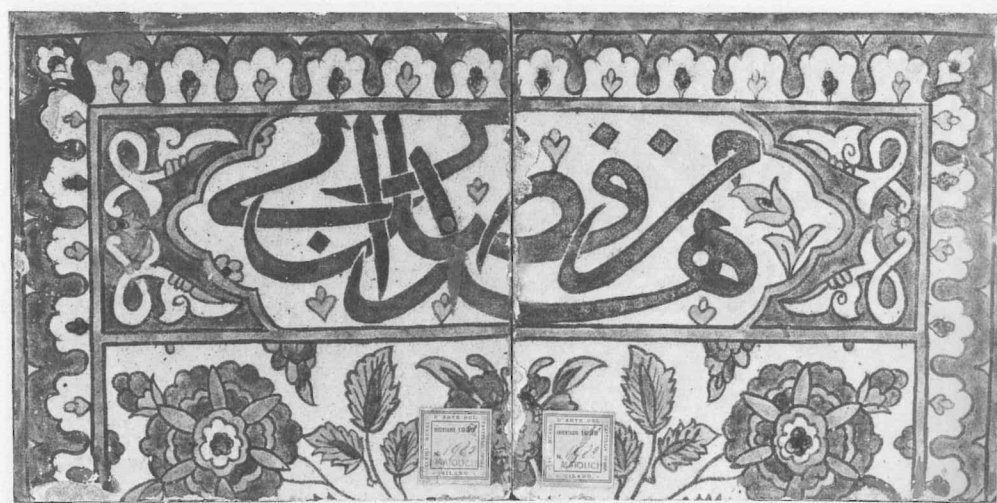


FIG. 29 - Maiolica di ispirazione persiana. Nel centro iscrizione con grafia in stile Thuluth con accenno di intreccio calligrafico; ai quattro angoli motivo a mezza foglia, spesso ripreso negli intarsi in madreperla che circondano le rosette.

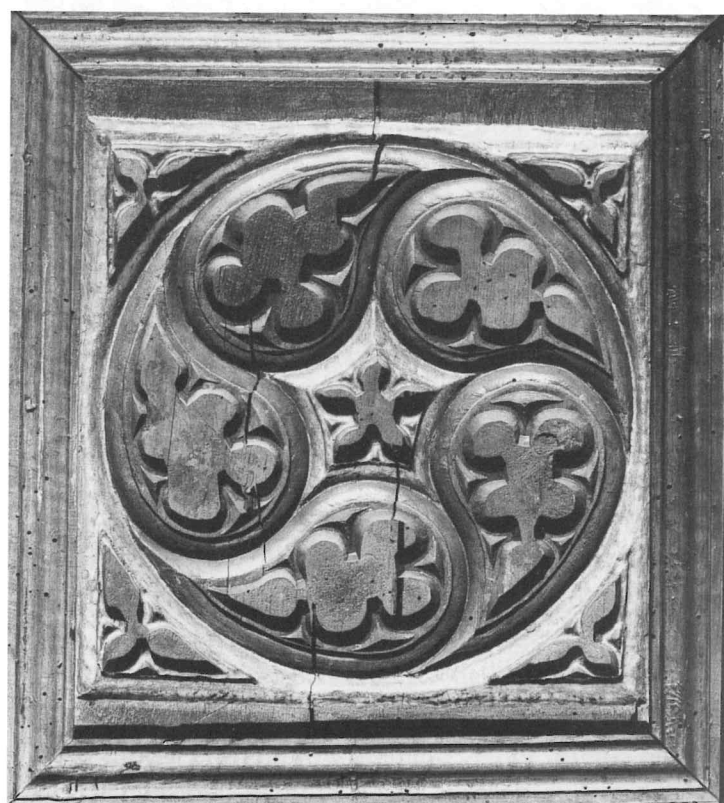


FIG. 30 - Formella gotica appartenente al Coretto di Torrechiara, arte Lombarda, seconda metà del XV secolo, conservato al Museo dei Mobili del Castello Sforzesco. Motivi quadrilobati di ispirazione vegetale.

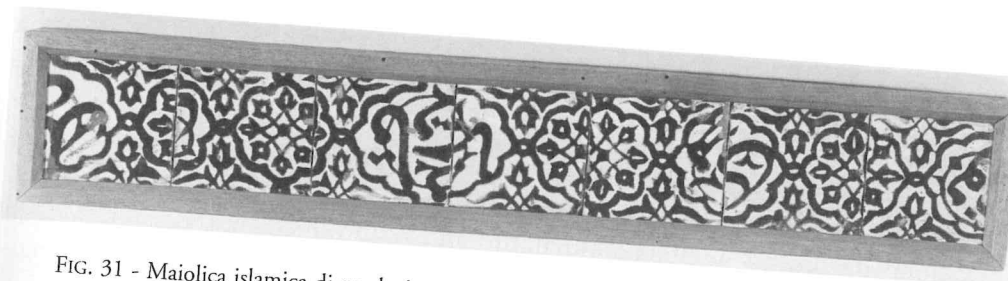


FIG. 31 - Maiolica islamica di produzione ottomana. Più volte è ripetuto il motivo dell'ottagono con gli spigoli smussati. Le mattonelle non sono rimontate nella sequenza esatta, gli ottagonni contengono motivi floreali oppure iscrizioni.



FIG. 32 - Doppio quadrato sovrapposto ruotato di 45°, motivo ripreso in molte rosette. Maiolica realizzata con la tecnica detta *cuerda seca*, Raccolta di Arte Islamica del Castello Sforzesco.

esempi sono presenti nell'arte moresca della Spagna musulmana (cupola della moschea di Cordoba, elementi stellari ottagonali), nella decorazione a palmette (Alhambra), negli stucchi a motivi geometrici/floreali dell'arte mudejar, nella diffusione dell'intarsio negli oggetti di legno, come le scatole portacorani o gli strumenti musicali.

L'incisione decorativa a intarsio (khatam-bandi) riproduce motivi ispirati dagli shamsa (lett. "soli"), medaglioni decorativi dei Corani, insieme agli 'unwan (decorazioni per frontespizi) e ai sarlawh (fregi iniziali).

Non sono però estranei altri itinerari per la provenienza di materiale simbolico. Il tema del quadrato è spesso associato al simbolo del Tetramorfo (angelo, toro, uomo, aquila) dei quattro evangelisti, la rotella celtica (a 6 o 8 raggi) era diffusa nel medioevo a partire dall'India. I "nodi" dureriani sono ripresi dai motivi labirintici sul pavimento delle chiese e dalle simbologie massoniche come la *catena d'unione*.

La decorazione islamica era sottoposta ad un minuto studio dei rapporti geometrici e simbolici. Anche utilizzando, nella libertà espressiva, moduli di ispirazione preislamica (sasanide, indiana, ecc.), non si tardava però ad analizzare il contenuto del simbolo decorativo attraverso due direttrici: quella geometrico/matematica, che ricorreva alla grande tradizione filosofica e scientifica arabo musulmana e quella mistica/religiosa, che riconosceva una potenza meditativa nel simbolo ed un suo uso didascalico nell'enumerare visivamente le tappe dell'ascesi spirituale.

Queste due direttrici trovano unità nell'elemento musicale: nei rapporti matematici tra corrispondenze geometriche e toni musicali (studi di al-Kindi, al-Farabi, Avicenna, al-Ghazzali), e nei rapporti tra musica ed esperienza mistica (uso della musica nelle pratiche del sama' e dello dhikr nelle confraternite sufi). L'intaglio del flauto nays era il simbolo della preparazione del discepolo alle tappe dell'ascesi mistica. Gli otto modi tonali della musica araba erano corrispondenti ad otto stazioni (maqamat) di avvicinamento alla contemplazione dell'Unicità divina.

"Quello che nel corpo sono i quattro umori, nel liuto arabo sono le quattro corde. Queste corde erano infatti dipinte di giallo, rosso, bianco e nero, e corrispondevano perciò alla bile gialla, al sangue, al flegma e alla bile nera. La corda nera era accordata sul tono più acuto, ma è da notare il fatto che corrispondesse precisamente al tono più basso.

Secondo le qualità naturali che si accoppiavano a ciascuna delle corde, queste potevano dirsi affini od opposte tra loro"⁽³⁾.

Si può presupporre che gli elementi decorativi degli strumenti musicali arabi (in particolare il 'ud, da cui deriva il liuto occidentale) non siano stati esenti da una simile meditazione geometrico-filosofica, e che tali elementi, parallelamente ai motivi aspiratori dell'arte romanica e gotica, siano passati alla tradizione artigianale degli strumenti musicali in Occidente.



FIG. 33 - Formella gotica appartenente al Coretto di Torrechiara, arte lombarda, seconda metà del XV secolo, conservato al Museo dei Mobili del Castello Sforzesco. Tripartizione spirali-forme del cerchio.

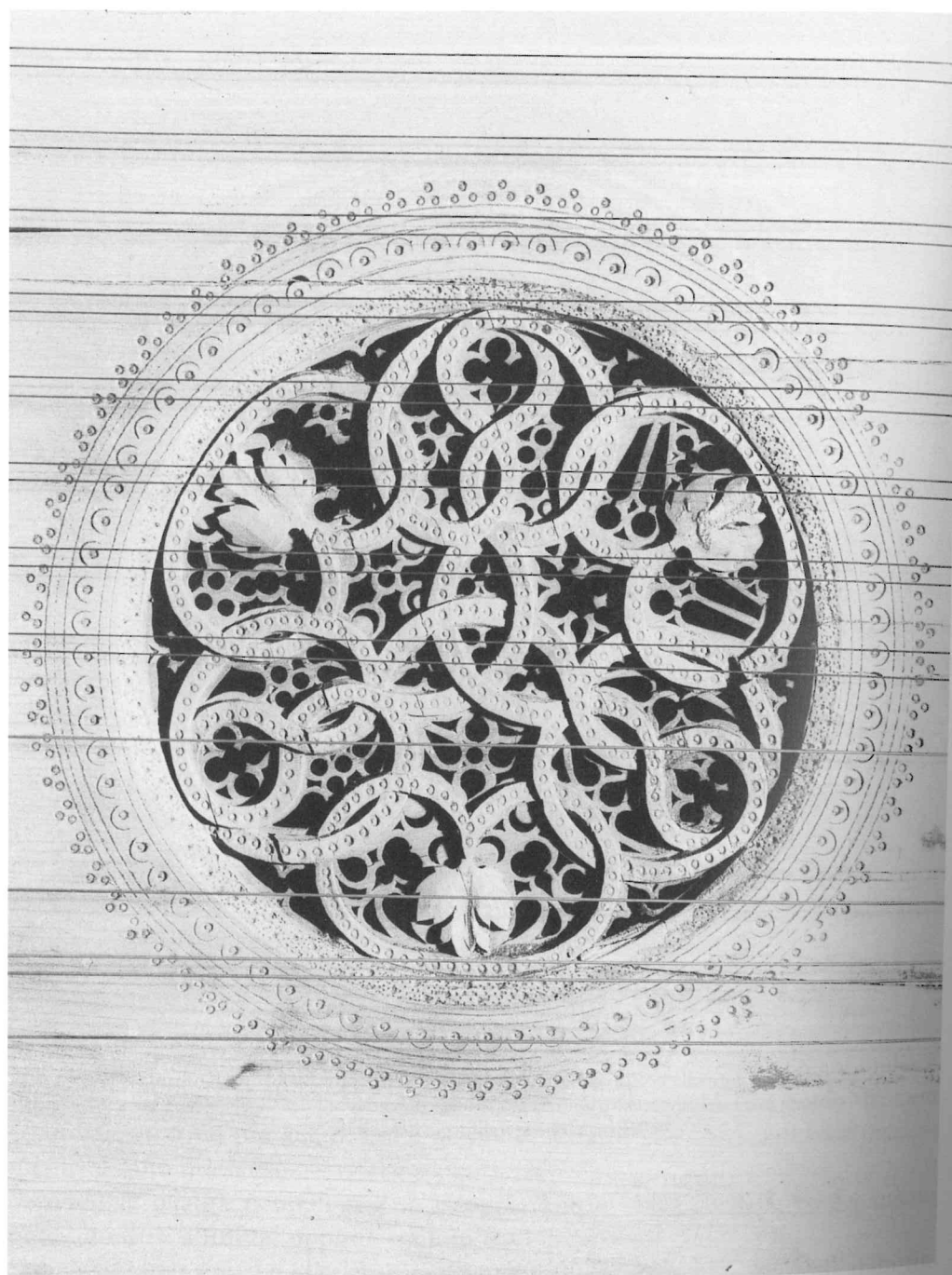


FIG. 34 - Bellissima rosetta appartenente al virginale attribuito ad Annibale de' Rossi, metà XVI secolo (inv.n. 583). Motivo a intreccio vegetale a tralci che ricorda i temi dei nodi. Riempimento con motivi gotici.

Forme decorative negli strumenti musicali

Motivi vegetali:

- a tralci (FIG. 19, 3 5),
- con foglie alternate nella direzione, originate da cerchi (FIG. 8),
- intrecci vegetali a rami e foglie che danno origine a ottagoni curvi (tema albero della vita), vedi decorazioni di Mshatta (FIG. 7),
- ripropongono la mezza foglia appuntita rumi, nel cerchio esterno (FIG. 1),
- con motivo vegetale centrale a 8 petali ((FIG. 33),
- con intreccio centrale cruciforme ((FIG. 9),
- decorazione floreale curvilinea originata da 6 vortici (FIG. 8),
- a rotella celtica con sei raggi, circondata da sei cerchi divisi a S, con mezza foglia rumi nel cerchio esterno (FIG. 1),
- giochi circolari a intreccio con traforature polilobate,
- intreccio a nodi con ottagono centrale, col motivo delle tre foglie nei nodi (FIG. 24),
- motivi a palmette (FIGG. 14, 17),

Motivi geometrici:

- stella a 12 punte, originata da 3 quadrati sovrapposti e che si intersecano (simbolo del khatam sulayman) (FIG. 20),
- stella esagonale ottenuta dalla giustapposizione e ripetizione di rombi, tipico della ceramica islamica, rombo = unità di misura dell'arte calligrafica araba; nel cerchio palmette a nove o sette petali che ruotano in senso orario (simbolo maschile sasanide) (FIG. 25),
- quadrato iscritto in un quadrato polilobato iscritto in un ottagono a sua volta iscritto in un quadrato, ai lati forme che ricordano l'arco moresco; simboli che ricordano le tabelle astrologiche della tradizione araba (FIG. 17),
- ruota a 8 raggi, due cerchi concentrici iscritti in un quadrato, gli assi di simmetria evitano i vertici dei quadrati (FIG. 13),
- quadrato con struttura a nodi intrecciati e sovrapposti (FIG. 23),
- sistema a croce formata da due losanghe che si prolungano in due assi perpendicolari (misto geometrico-vegetale) (FIG. 14),
- motivo dei due quadrati sovrapposti e intrecciati, al centro l'intersezione di due losanghe a "mandorla" con punte negli angoli⁽⁴⁾ (FIG. 15),
- triangolo iscritto in un cerchio con archi intrecciati (4 per lato), al centro stella a 6 punte con cuori agli angoli (FIG. 22),

- stella di David con picche agli angoli, 6 cerchi tra le punte e tre cerchi al centro alternati a gocce o petali, con picche curvilinee o dritte assimilabili alla mezza foglia rumi (FIG. 18),
- forma a croce greca con riquadri agli angoli e motivi floreali curvilinei, con cerchio centrale ripresi ai quattro vertici (motivo del tetramorfo) (FIG. 11),
- due quadrati concentrici sovrapposti a 45° ad altri due quadrati con motivi a picche o palmette e 14 foglie lunghe o doppie nel cerchio esterno (FIG. 17),
- trifoglio sovrapposto a triangolo sovrapposto a triangolo con lati curvi, motivo del triskelis, tripartizione spiraliforme del cerchio (FIGG. 21, 34).

Conclusione

Gli appunti contenuti in questo breve saggio vogliono solo inquadrare alcuni aspetti della simbologia legata ad una particolare costruttivo degli strumenti musicali, le rosette, considerato dai liutai un banco di prova per dimostrare la loro bravura, ma pochissimo studiato nei suoi significati. Le possibili direzioni di studio dall'esoterismo, alla numerologia, alla cabala sono quasi infinite, la tematica è così generica e vasta che un'indagine rischierebbe di essere persino superficiale. È certo però che i delicati disegni ed intrecci delle rosette rispondono a leggi precise, in parte oggi dimenticate, e che la incongruenza di un motivo che venisse realizzato senza tenere conto di nessuno dei riferimenti allegorici indicati nel saggio sarebbe evidente. Le valenze dei motivi vegetali e geometrici si spingono molto più in là di quanto descritto in questo articolo; la simbologia è solo la manifestazione esteriore di regole e principi che coinvolgono matematica, filosofia, astronomia, musica e tutti i campi in cui è idealmente diviso il sapere. Un approfondimento in questa direzione potrebbe costituire l'ideale impegnativa continuazione dell'indagine.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Per la migrazione di elementi islamici nell'arte gotica si veda: BALTRUSAITIS JURGIS, *Il medioevo fantastico*, Adelphi, Milano 1993, Cap. III.
- Per il triskele o triskelis si veda: BALTRUSAITIS JURGIS, *Il medioevo fantastico*, Adelphi, Milano 1993, Pagg. 94-95.
- Per le problematiche legate ai "nodi", in particolare i motivi vegetali ad intreccio (compresa la Sala delle Asse del Castello Sforzesco) si veda: BALTRUSAITIS JURGIS, *Il medioevo fantastico*, Adelphi, Milano 1993, Pagg. 112-119.
- Per i motivi vegetali di derivazione islamica si veda: BALTRUSAITIS JURGIS, *Il medioevo fantastico*, Adelphi, Milano 1993, Pagg. 119-143.
- Per le tematiche relative alle tavole astronomiche, alla musica delle sfere, al labirinto, alla geometria divina, alla ruota si veda: ROOB ALEXANDER, *Il museo ermetico: alchimia & mistica*, Koln, 1997.
- Sempre per le tematiche connesse con la simbologia alchemica e massonica si veda ancora: ROOB ALEXANDER, *Il museo ermetico: alchimia & mistica*, Koln, 1997.
- Per le tematiche relative al labirinto e alla spirale: KERN HERMANN, *Labirinti: forme e interpretazioni: 5000 anni di presenza di un archetipo: manuale e filo conduttore*, Milano, 1987.
- Per un approfondimento relativo ai rosoni e alle vetrate gotiche si veda: NIETO ALCAIDE VIC-TOR, *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Madrid, Cátedra 1989.
- Per le tematiche generiche riferite alla simbologia: *Enciclopedia dei simboli*, Milano, 1991.
- Gli strumenti musicali ai quali appartengono le rosette citate in questo articolo sono pubblicati in: GATTI ANDREA (a cura di), *Museo degli strumenti musicali. Catalogo*, Milano, 1997.
- Per i riferimenti all'arte islamica si veda: CAREL J. DURY, *L'arte dell'Islam*, Rizzoli; GIUSEPPE SCAVIZZI, *Maioliche dell'Islam e del Medioevo Occidentale*, Fabbri; GABRIELE MANDEL KHAN, *Come riconoscere l'arte islamica*, Rizzoli; ERNST J. GRUBE, *La pittura dell'Islam*, Capitol; GIOVANNI CURATOLA, GIANROBERTO SCARCIA, *Le arti nell'Islam*, Nis; SEYYED HOSSEIN NASR, *Scienza e civiltà nell'Islam*, Feltrinelli; HENRY CORBIN, *L'immagine del tempio*, Boringhieri; SERGIO STOCCHI, *L'Islam nelle stampe*, Be.Ma; Catalogo della mostra "Da Baghdad a Ishlam, pittura e calligrafia islamica dell'Accademia Russa delle Scienze di San Pietroburgo", Electa; FLORINDO FUSARO, *La città islamica*, Laterza; MASSIMO JEVOLELLA, *Introduzione a "Sufi", la danza del cosmo*, Red; OLEG GRABAR, *Arte islamica, la formazione di una civiltà*, Electa; HAZRAT INAYAT KHAN, *Il misticismo del suono, Il punto d'incontro*; ABD AQQADIR AL JILANI, *Sirr al Asrak (Il segreto dei segreti)*, Lottava; AL AZNAQI, *La ka'abah, tempio al centro del mondo (akhbar Makka)*, Soc. It. Testi Islamici; AN MAWAWI, *Il giardino dei devoti*, Soc. It. Testi Islamici; RENÉ GUENON, *Simboli della scienza sacra*, Adelphi; Rivista "Al Mukhtarat", n. 2, anno 1999; MARTINEZ MONTAVEZ, RUIZ BRAVO, *Europa Islamica*; SACHS, *La musica nel mondo antico*.

NOTE

- ⁽¹⁾ Musei e Gallerie di Milano, *Museo degli strumenti musicali* (s cura di A. Gatti) Electa, Milano 1997.
- ⁽²⁾ EDWIN M. RIPIN, *The instruments catalogs of Leopoldo Franciolini*, G.R. Hill, New Jersey, 1974.
- ⁽³⁾ M. JEVOLELLA, introd. a "Sufi, la danza del cosmo".
- ⁽⁴⁾ Si vedano le ceramiche realizzate a Valenza nel sec. XV

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

LA STORIA DELL'ARPA ATTRAVERSO GLI ESEMPLARI APPARTENENTI ALLA RACCOLTA DEL CASTELLO SFORZESCO

Anna Pasetti

"De tous les instruments à cordes que l'on a possédés et que l'on possède encore, il n'y en a pas dont la forme soit plus connue que la harpe et dont l'origine le soit moins"⁽¹⁾.

In effetti, nulla si conosce delle origini dell'arpa europea; essa inizia a comparire nelle fonti iconografiche a partire dall'alto medioevo e l'unica cosa che si può dire con certezza è che si tratta di uno strumento che non appartiene a nessuna delle tipologie organologiche riscontrabili nelle fonti pre-classiche e classiche⁽²⁾. L'arpa europea si compone di tre elementi strutturali, che le conferiscono la caratteristica forma triangolare: colonna frontale, cavigliere in alto e cassa di risonanza in basso. La novità rispetto alle arpe dell'antichità non sta in nessuno di questi elementi, se presi uno per uno: arpe con colonna frontale sono sempre esistite, così come arpe con il cavigliere in alto e la cassa in basso. Il dato caratteristico di questo nuovo strumento è piuttosto la compresenza di tutti e tre questi elementi, unitamente al loro posizionamento reciproco e alla loro cristallizzazione in questa tipologia organologica, che sarà l'unica ad essere usata in Europa per quasi un millennio, fino all'avvento dei meccanismi a pedali e la conseguente introduzione del quarto elemento, lo zoccolo, atto ad alloggiare le leve. Allo stato attuale delle ricerche ci si deve accontentare di constatare la comparsa dell'arpa europea nelle fonti letterarie a partire dalla prima metà del V sec., con gli scritti esegetici di S. Agostino (354-430), S. Eucherio di Lione (morto nel 450) e Cassiodoro (485-580)⁽³⁾. Le più antiche fonti iconografiche risalgono invece all'VIII sec. e provengono dalle isole britanniche e dalla Francia carolingia⁽⁴⁾. Nel corso del medioevo l'arpa si diffuse in tutta Europa, pur con qualche variante regionale riguardante caratteristiche decorative e morfologiche; è questo il tipo di arpa comunemente definito "arpa romanica", a causa della sua forma che a qualcuno è parsa tozza a confronto della cosiddetta "arpa gotica", sottile e slanciata⁽⁵⁾. I termini "romanico" e "gotico" sono tuttavia comprensivi di parecchie connotazioni, sia storiche, sia culturali e pertanto possono risultare decisamente fuorvianti; basti pensare che l' "arpa gotica" ha sì le sue prime attestazioni agli inizi del

Quattrocento, ma essa continuerà ad esistere anche per i due secoli successivi, accanto alle arpe a due o tre cordiere accordate in modo cromatico.

Anche la nascita dell'arpa a più ordini di corde rimane a tutt'oggi avvolta nel mistero, sia per quanto riguarda l'*arpa doppia* italiana (munita di due o tre ordini di corde fra loro paralleli), sia per quanto riguarda l'*arpa de dos ordenes* spagnola (con due ordini di corde incrociate).

La più antica testimonianza relativa ad un'arpa doppia sicuramente accordata in modo cromatico si trova sul frontespizio del trattato *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio* di Balthasar Prasberg, databile al 1501, ove compare una graziosa incisione che raffigura un personaggio femminile coronato d'alloro nell'atto di suonare un'arpa inequivocabilmente munita di due file parallele di corde⁽⁶⁾. In Spagna, invece, i primi riferimenti ad arpe munite di un secondo ordine di corde incrociate si trovano nella *Declaracion de instrumentos musicales* di Juan Bermudo (Osuna, 1555) e nel *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* di Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)⁽⁷⁾.

Questi due tipi di arpe cromatiche ebbero storie molto diverse.

L'*arpa de dos ordenes* a corde incrociate divenne molto popolare nel corso del Seicento nella penisola iberica, al punto che verso il 1690 un ambasciatore marocchino in visita in Spagna così si esprime al riguardo:

[...] è raro trovare una casa in cui tutti gli abitanti non sappiano suonare bene l'arpa. Quando ricevono ospiti, quando danno il benvenuto a qualcuno o quando vogliono onorare qualcuno che sia andato a trovarli, lasciano che l'arpa esprima i loro sentimenti. Le persone che usano di più questo strumento sono le figlie e i figli dei potenti e dei nobili. È similmente in uso nelle loro cappelle, nelle loro chiese [...] è lo strumento che usano di più⁽⁸⁾.

La grande diffusione di questo strumento e la conseguente nascita di una vera e propria classe di amatori e dilettanti, determinarono dunque l'apparizione sul mercato musicale di diversi metodi per arpa, oggi giorno tutti perduti; l'unico che sia giunto fino a noi è il *Compendio numeroso de zifras armonicas* di Diego Fernandez de Huete (pubblicato fra il 1699 e il 1702), che descrive in modo piuttosto puntuale la tecnica arpistica spagnola della fine del '600, fornendo schemi e diteggiature.

Il declino dell'*arpa de dos ordenes* inizia con il nuovo secolo: dal 1750 circa, essa scompare progressivamente dalle cappelle musicali⁽⁹⁾; l'ultimo trattato musicale a farne menzione (*Reglas y advertencias generales* di Pablo Minguet) è datato 1754. L'*arpa doppia* con le corde disposte in file parallele trovò invece la sua fortuna in Italia⁽¹⁰⁾; le prime attestazioni del suo uso provengono da Firenze: una "Arpe grande con 2 ordinij nuova", compare in un inventario generale del guardaroba della

corte medicea datato 5 febbraio 1573⁽¹¹⁾, e sempre a Firenze, nel 1581, fu pubblicato il celebre *Dialogo della Musica Antica, et della Moderna* di Vincenzo Galilei, che per primo ne descrisse le caratteristiche e l'accordatura:

Fra gli strumenti adunque di corde che sono hoggi in uso in Italia, ci è primamente l'Harpa, la quale non è altro che un'antica Cithara di molte corde; se bene di forma in alcuna cosa differente, non da altro cagionatagli dagli artefici di quei tempi, che dalla quantità di esse corde & dalla loro intensione; contenendo l'estreme gravi con l'estreme acute più di tre ottave. [...] la distributione delle corde della quale Harpa, hebbi a mesi passati per mezzo d'un gentilissimo Signore d'Irlanda & dopo haverla diligentemente esaminata, trovo esser l'istessa di quella che da pochi anni indietro, si è doppia di corde introdotta in Italia: quantunque alcuni (contro ogni debito di ragione) dichino haverla nuovamente ritrovata; cercando persuadere al vulgo che altri che loro non la sanno sonare, né intendono il suo temperamento, del quale fanno tanto stima, che l'hanno ingratamente negato a molti; mal grado de quali, voglio in questo luogo descriverlo, a comodo di quelli che lo desiderassero.

Malgrado le buone intenzioni di Galilei, l'*arpa doppia* in Italia rimase sempre esclusivo appannaggio di una ristretta cerchia di virtuosi e, pur godendo di una certa popolarità in ambiente aristocratico, non raggiunse mai una diffusione paragonabile a quella dell'*arpa de dos ordenes* in Spagna. Un divertente confronto fra l'*arpa de dos ordenes* e l'*arpa doppia* si trova nel *Tratado de la Musica* di Bartolomeo Giovenardi (Madrid 1634)⁽¹²⁾:

[...] parlando di arpa intendo sempre de la de tre reggistri [...] Tutto il numero delle corde di questo instrumento è di circa a 75. Viene a tener otto unisoni moltiplicati tanto nella estensione del diapason della mano destra a basso, come nella sinistra ad alta, che sono quelli che formano il terzo ordine aggiunta a quella che si usa di dua ordini in Italia. Dico in Italia perche qui in Spagna l'arpa con le corde incrociate che chiamano di due ordini, non solo non è tale ma viene di essere meno perfecta e più imbarazzosa alla scioltura del passaggio che quella di un ordine. Perche quelle corde che con tanto mal ordine si vengono ad incrociare con le altre contra ogni regola o proportion geometrica sono quelli semituoni più ordinarij alla necessità delle

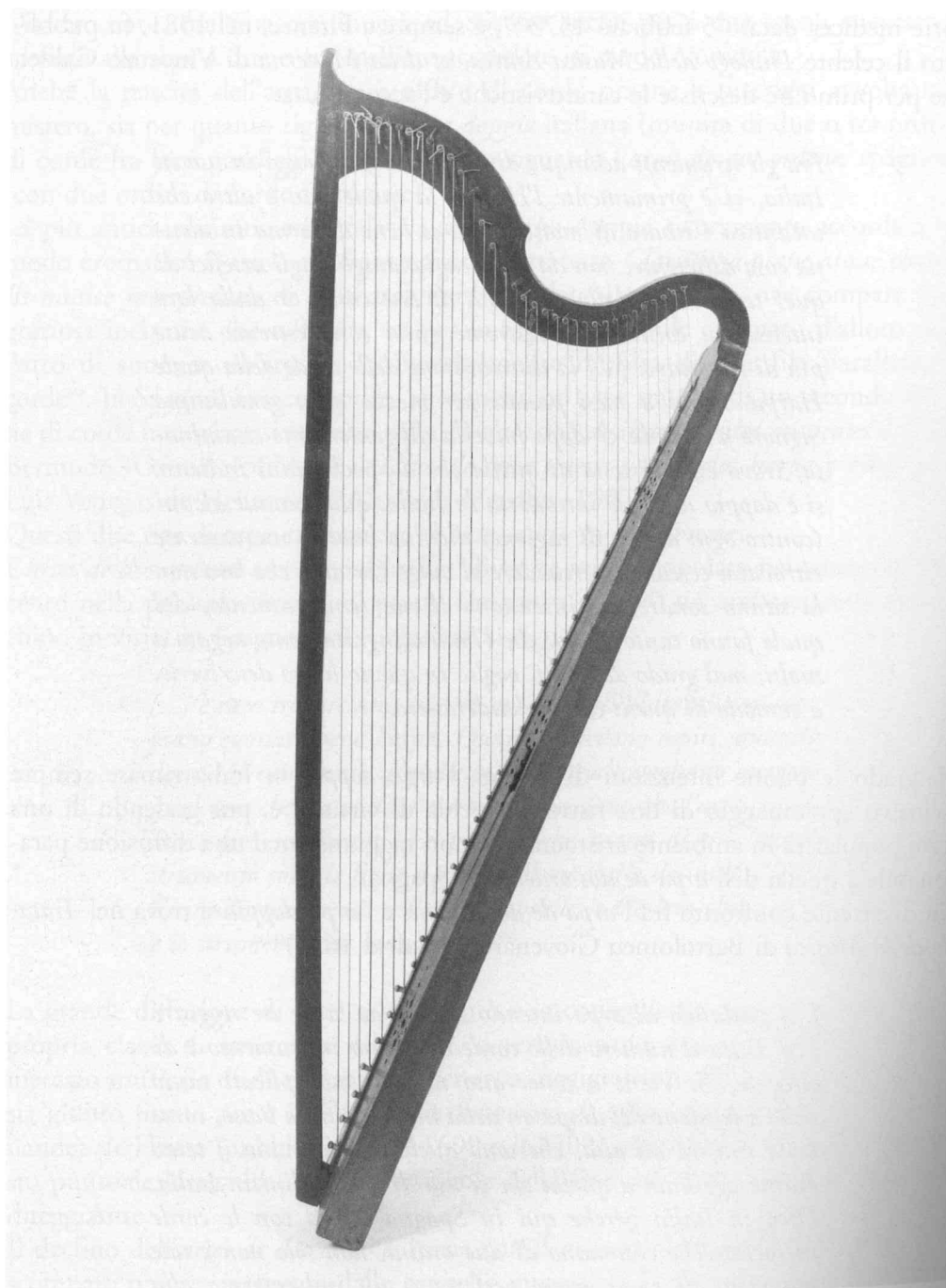


FIG. 1 - Inv. n. 293. *Arpa ad uncini di autore ignoto*,
databile alla fine del XVII sec., forse proveniente dall'Italia settentrionale.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.



FIG. 2 - Inv. n. 293. Sul modiglione si distinguono due degli uncini originali;
si noti la decorazione dei fori di risonanza sulla tavola armonica.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.



FIG. 3 - Inv. n. 298. *Arpa ad uncini* costruita a Cremona da G.B. Ceruti nel 1799.
Si noti la diversa forma del modiglione rispetto alle arpe a pedali.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.



FIG. 4 - Inv. n. 298. *Dettaglio del lato sx. del modiglione*,
si possono distinguere chiaramente le 4 forme diverse degli uncini.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.

cadenze, che nell'arpa di un ordine soglion formarsi con la incrociatura de deti, che veramente nella pratica è molto più difficile. Ne per questo che venga a facilitar questa difficoltà si puol chiamare più perfecta dell'arpa di un ordine.

A differenza di quanto accadde all'*arpa de dos ordenes* spagnola, l'*arpa doppia* continuò ad essere usata in Italia e in Germania per tutto il XVIII secolo, approdando anche nei paesi del Galles, che se ne appropriarono e la modificarono, dandole nuova vita nella *Welsh triple harp*.

Ma già a partire dalla seconda metà del '600 un altro tipo di arpa aveva fatto la sua comparsa nelle regioni del Tirolo austriaco; un'arpa di dimensioni decisamente più piccole rispetto alle grandi *arpe doppie*, con una sola fila di corde e munita di una serie di uncini metallici conficcati nel modiglione: ruotando questi uncini si poteva accorciare la corda, ottenendo l'alterazione di un semitono.

Nella collezione di arpe del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco vi sono due strumenti rappresentativi rispettivamente della prima e dell'ultima fase dello sviluppo dell'*arpa ad uncini* (propriamente *Hakenharfe*).

La prima (inv. n. 293), di autore ignoto, è stata costruita presumibilmente nell'Italia settentrionale, verso la fine del XVII secolo⁽¹³⁾; di misure piuttosto ridotte (l'altezza massima sfiora i 140 cm.), munita di 34 corde, reca ancora tracce di decorazioni pittoriche sulla tavola armonica. La seconda (inv. n. 298), fu costruita da Giovanni Battista Ceruti a Cremona nel 1799⁽¹⁴⁾, ed è emblematica del momento di massimo splendore di questo tipo di arpa.

L'*arpa ad uncini* ebbe infatti un grande successo soprattutto in Germania tra la fine del '700 e l'inizio dell'800, tant'è che il primo metodo per arpa tedesco, *Versuch einer richtigen Lehrart, die Harfe zu spielen* di Johann Wernich (Berlino, 1772 e 1790) trattava esclusivamente dell'arpa ad uncini, accennando all'arpa a pedali come ad uno strumento imperfetto; Johann Friederich Wilhelm Herbst, nel suo *Über die Harfe nebst einer Anleitung sie richtig zu spielen* (Berlino, 1792) parla invece principalmente dell'arpa a pedali, facendo menzione solo marginalmente dell'arpa ad uncini. Lo stesso vale per Anton Gottlieb Heyse (*Anweisung die Harfe zu spielen*, Leipzig, 1803).

La testimonianza più importante è tuttavia quella lasciataci da Johann Georg Heinrich Backofen (1768-1839)⁽¹⁵⁾, nel suo *Anleitung zum Harfenspiel mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe* (Leipzig, 1801, 1807 e 1827). Clarinetista affermato, nonché virtuoso di corno di bassetto, Backofen iniziò a studiare l'arpa in età adulta, facendone ben presto il suo strumento prediletto e divenendo così il principale portavoce della rivalutazione dell'*arpa ad uncini* nella musica colta. Fino a quel momento, infatti, l'uso di questo strumento si era sempre mantenuto nei limiti della musica popolare o comunque dilettantesca, pur godendo di una certa diffusione in tutti i paesi germanici, nell'Italia settentrionale e in Croazia⁽¹⁶⁾; complice il clima culturale romantico che premeva verso il recu-

pero di tutto quanto fosse riconducibile alla tradizione nazionale, l'*arpa ad uncini* (che Backofen chiamava *unsere deutschen Harfe*, "la nostra arpa tedesca") ebbe dunque un periodo di gran voga, che si esprime soprattutto nella produzione da parte dei compositori di un repertorio originale ad essa dedicato⁽¹⁷⁾.

Nel suo metodo per arpa Backofen ci fornisce parecchie indicazioni molto utili sia per quel che concerne la tecnica arpistica e la prassi esecutiva, sia per quanto riguarda aspetti più propriamente organologici⁽¹⁸⁾. Secondo Backofen una buona arpa ad uncini doveva avere le seguenti caratteristiche: le corde dovevano essere distanziate in modo da essere comodamente raggiungibili dalle dita dell'esecutore; il cavigliere non doveva essere troppo incurvato, per non rischiare che si spezzasse a causa della tensione delle corde; la colonna non doveva essere troppo sottile, per non rischiare che si deformasse o si spezzasse; gli uncini andavano collocati nel cavigliere in modo che ciascuno di essi agisse sulla corda con la medesima pressione. La cosa più importante, comunque, rimaneva il suono dello strumento, che avrebbe dovuto essere bello squillante, cosa piuttosto rara secondo Backofen, a causa della scarsa cura dei costruttori, preoccupati più che altro di tenere bassi i costi. Per quanto riguarda gli uncini, Backofen non consiglia un materiale in particolare (sappiamo tuttavia da altre fonti che generalmente si usavano il rame, l'ottone e il bronzo)⁽¹⁹⁾, in compenso ne descrive il corretto posizionamento: nel caso di un'arpa accordata in Si bemolle maggiore gli uncini andavano collocati fra le corde di Re e Mi, Fa e Sol, Si e Do; nel caso invece di un'arpa accordata in Mi bemolle maggiore gli uncini andavano tra Mi e Fa, Sol e La, Si e Do. Considerando la possibilità di ruotare ciascun uncino nelle due direzioni, si potevano così ottenere con soli tre uncini per ottava, tutte le alterazioni necessarie per modulare nelle tonalità vicine a quella di partenza; per una maggiore comodità, inoltre, alcuni uncini passavano il modiglione da parte a parte, in modo da poter essere manovrati con entrambe le mani e l'esecutore poteva riconoscere a colpo d'occhio l'uncino giusto da azionare grazie alle loro forme diversificate.

L'arpa di Ceruti risponde largamente alla descrizione fatta da Backofen: munita di 35 corde, reca ancora 14 dei 15 uncini originali, collocati tra le corde di Mi e Fa, Fa e Sol, La e Si, Si e Do (ad eccezione delle 5 corde più gravi e delle 6 più acute). Si possono individuare 4 forme diverse di uncini, che dovrebbero essere ricorrenti per ogni ottava; in realtà questo non accade perché due di essi sono stati invertiti. Da notare inoltre che l'uncino collocato tra Si e Do passa il modiglione da parte a parte, così da poter essere manovrato da entrambe le mani.

Per tutto il XVIII secolo dunque coesistettero in Europa diversi tipi di arpa: la piccola arpa diatonica, l'arpa a tre ordini, l'arpa ad uncini e – dalla metà del secolo in poi – l'arpa a pedali a movimento semplice.

I primi esperimenti volti a collegare gli uncini con un meccanismo a pedali risalgono probabilmente agli ultimi anni del XVII secolo⁽²⁰⁾; l'arpista e compositore Simon Hochbrucker (1699-1750 ca.) nella prefazione ad una sua raccolta di ariette racconta infatti che suo padre Jacob (1673-1763), liutaio di Donauwörth (Bavie-



FIG. 5 - Inv. n. 298. *Dettaglio del lato dx. del modiglione,*
con gli uncini collocati fra Si e Do che passano da parte a parte.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.

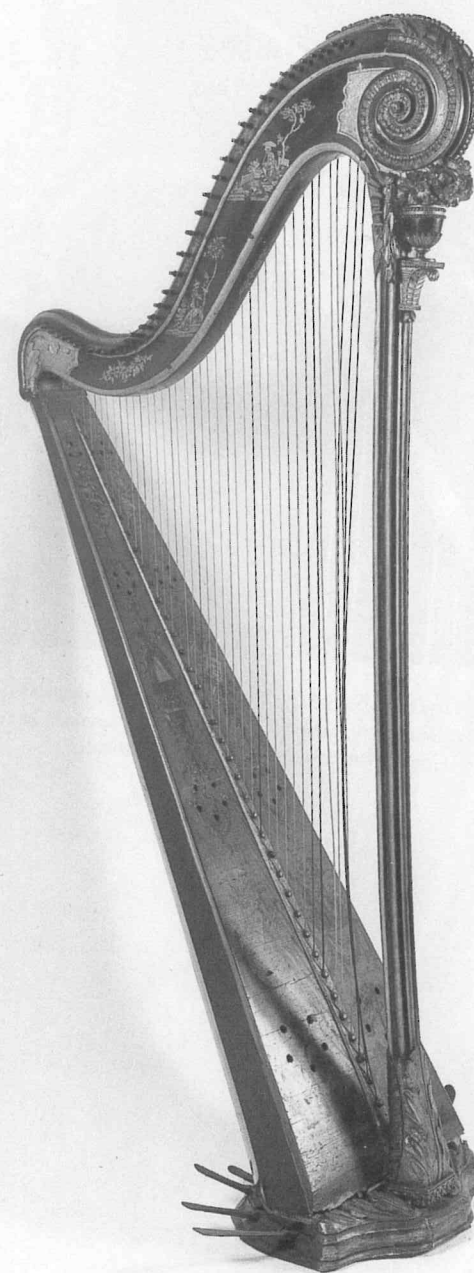


FIG. 6 - Inv. n. 297. *Arpa a pedali a movimento singolo con meccanica à crochets,*
costruita da G. Holtzman verso il 1765, strumento di alta liuteria, dalle magnifiche decorazioni,
purtroppo non esposto nel museo a causa di una rottura abbastanza seria avvenuta
tra la base della cassa di risonanza e lo zoccolo.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.



FIG. 7 - Inv. n. 297. *Dettaglio del lato dx. del modiglione*, decorato a cineserie; si noti la straordinaria lavorazione del ricciolo che sovrasta la colonna.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.

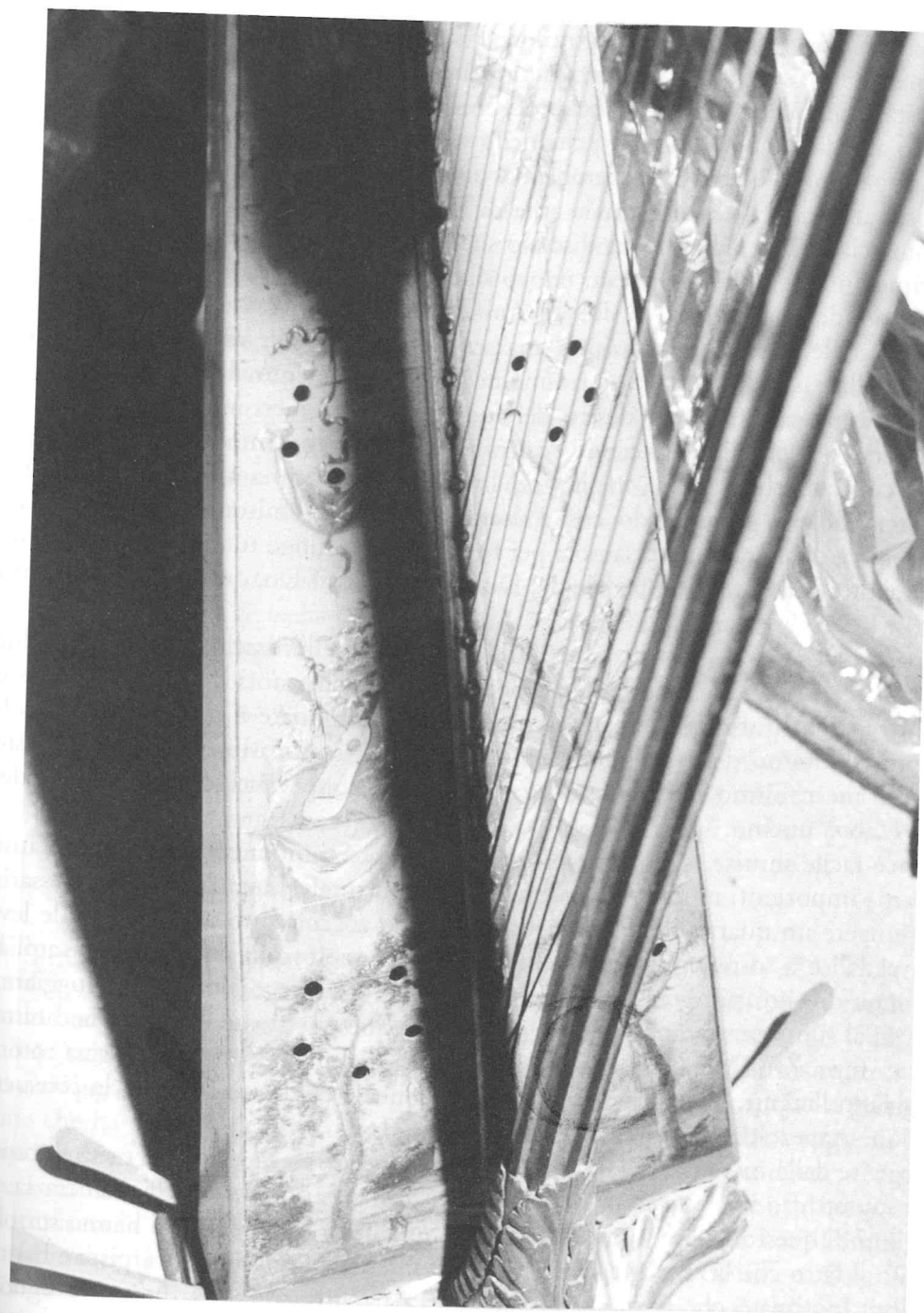


FIG. 8 - Inv. n. 297. *Decorazione pittorica della tavola armonica e fori di risonanza*.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.

ra), aveva già costruito alcuni prototipi di arpe a pedali nel 1697⁽²¹⁾. In realtà al momento non si può dire con certezza se questa affermazione corrisponda o meno a verità e nemmeno se Jacob Hochbrucker sia stato davvero l'inventore del meccanismo a pedali; sappiamo infatti che nello stesso periodo anche altri liutai tedeschi si occupavano di questo stesso problema, come Paul Vetter a Norimberga e Johann Hausen a Weimar. Certo è che le arpe di Hochbrucker furono le prime ad essere commercializzate e ad avere un discreto successo anche al di fuori della Germania. I primissimi esemplari di questo nuovo tipo di arpa erano muniti di soli 5 pedali (corrispondenti alle note Do, Re, Fa, Sol, Si); con una leggera pressione del piede su un pedale, entravano in azione una serie di leve snodate che passavano all'interno della cassa di risonanza e trasmettevano il movimento alla meccanica collocata esternamente sul lato destro del modiglione. La meccanica passava quindi attraverso il modiglione, facendo così muovere gli uncini (modificati in forma di "L") che, anziché ruotare, pigiavano la corda contro una specie di capotasto, accorciandola e producendo così l'alterazione di un semitono. Ciascun pedale consentiva di alterare la stessa nota per tutte le ottave lungo tutta l'estensione dello strumento; ad esempio: il pedale del Do alterava tutti i Do, quello del Re alterava tutti i Re, e così via.

Il passo successivo (intorno al 1720) consistette nell'introduzione di altri due pedali, così da poter disporre di un pedale per ciascuna nota della scala; a questo punto i tiranti furono alloggiati all'interno della colonna e il meccanismo fu collocato all'interno del modiglione opportunamente scavato internamente. Questo tipo di meccanismo fu chiamato *à crochets*, traduzione francese del termine tedesco *Haken*, uncino.

Com'è facile intuire, l'adozione di questa rilevante componente meccanica causò all'arpa importanti mutamenti morfologici e strutturali; innanzitutto fu necessario aggiungere un quarto elemento strutturale, uno zoccolo atto ad alloggiare le leve dei pedali e a sostenere lo strumento, diventato molto più pesante e delicato; la colonna diventò più grossa e obbligatoriamente dritta, così da poter alloggiare i tiranti al suo interno; anche il modiglione divenne più grosso e assunse la caratteristica forma a "S"; la cassa di risonanza assunse definitivamente una forma rotondeggiante, mentre nelle arpe a meccanica manuale continuò ad avere la consueta sezione trapezoidale.

A partire dalla metà del XVIII secolo l'arpa *à crochets* fu esportata in tutta Europa, ma soprattutto in Francia, ove divenne lo strumento prediletto dell'aristocrazia; le ragioni di questo favore particolare non sono chiare. Molti studiosi hanno sottolineato il fatto che la stessa regina Maria Antonietta era una valente arpista e hanno quindi ipotizzato che la moda di suonare l'arpa si fosse diffusa presso le signore della nobiltà per un fenomeno di emulazione. In realtà, quando Maria Antonietta giunse a Parigi, nel 1770, l'arpa era già molto amata in Francia e parecchi costruttori già lavoravano alla produzione di arpe con meccanica *à crochets*, come Holtzman, Wolter, Naderman, Louvet, Renault & Chatelain, Cousineau; inoltre si deve

rilevare che il primo metodo per arpa francese, *Essai sur la vraie maniere de jouer de la harpe* di Philippe-Jacques Meyer, fu pubblicato a Parigi nel 1763. Nella prefazione Meyer fa una serie di osservazioni molto interessanti:

Fra gli strumenti musicali che conosciamo al giorno d'oggi, l'arpa merita sicuramente un posto speciale. Sia che si voglia considerare la sua antichità, sia che si presti attenzione alla dolcezza della sua armonia, sia infine che si voglia considerare la sua estensione, si converrà sempre che non esiste uno strumento più bello, più armonioso, né più capace di dilettere l'orecchio e di toccare il cuore.

[...] è prerogativa dei nostri giorni il vedere questo strumento portato ad un livello di perfezione fin'ora inaudito e che sicuramente giungerà al suo apice dacché si comincia ad applicarvi in Francia, centro delle Arti e protettrice dei talenti.

[...] Già da molto tempo questo strumento è in grado di deliziare le nazioni più civili e di affascinare soprattutto le corti di Inghilterra, Germania ed Italia; ma solamente da pochi anni ha cominciato ad essere tanto conosciuta come ora lo è in Francia. Il pubblico, dopo averne apprezzato tutti i meriti, a ragione si lamenta di non poter avere che qualche lezione da pochi maestri, senza che alcuno abbia ritenuto opportuno pubblicare dei principi generali atti a servire da base per i principianti e a mettere gli amatori in grado di perfezionarsi da soli con la pratica.

Philippe-Jacques (Philip-Jacob) Meyer⁽²²⁾, nato a Strasburgo nel 1737 e morto a Londra nel 1819, iniziò a studiare l'arpa ad uncini all'età di vent'anni, raggiungendo ben presto un alto grado di virtuosismo; abbandonati dunque gli studi, si recò a Parigi, ove si dedicò all'arpa a pedali. Nel suo percorso di musicista troviamo dunque sintetizzata la storia di un'intera generazione di arpisti, quella generazione che ha assistito in prima persona alla nascita dell'arpa a pedali e che ne ha quindi subito le conseguenze sul piano professionale, trovandosi a dover reimparare a suonare lo strumento. In quest'ottica Meyer è dunque da considerarsi uno dei capiscuola di questo nuovo strumento in Francia, insieme con Christian Hochbrucker (1733-1800 ca., nipote di Jacob), Georg Adam Gaiffre o Goepffert (1727 ca.-1809 ca.), o ancora J.G. Bürckhoffer (personaggio ricorrente nel panorama musicale parigino, ma del quale si ignorano persino i nomi corrispondenti alle iniziali), tutti arpisti tedeschi immigrati a Parigi. E la stessa funzione di capiscuola Meyer la svolgerà anche in Inghilterra, quando vi si recherà nel 1780, dopo aver constatato l'impossibilità di tenere il passo della nuova generazione di arpisti,

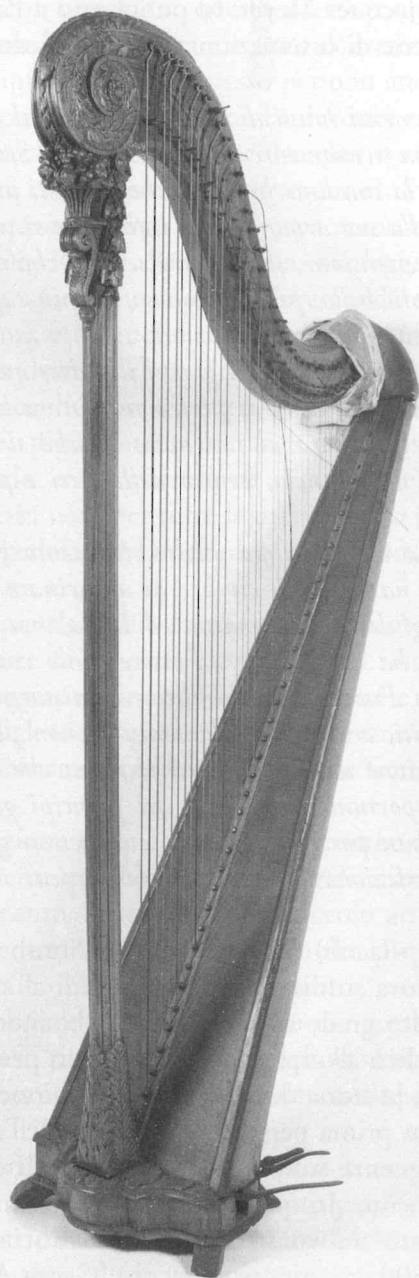


FIG. 9 - Inv. n. 296. *Arpa a pedali a movimento singolo con meccanica à crochets di costruttore ignoto, databile alla fine del XVIII sec. Anche in questo caso si tratta di uno strumento di alta liuteria.* (Depositi del museo). Civico Museo degli Strumenti Musicali.



FIG. 10 - Inv. n. 296. *Dettaglio del lato dx. del modiglione aperto, con le leve del meccanismo in vista.* Civico Museo degli Strumenti Musicali.



FIG. 11 - Inv. n. 747. *Arpa a pedali a movimento singolo con meccanica à crochets di costruttore ignoto*, databile all'inizio del XIX sec; la diversità stilistica nella decorazione rispetto alle due arpe precedenti è evidente. (Depositi del museo).
Civico Museo degli Strumenti Musicali.

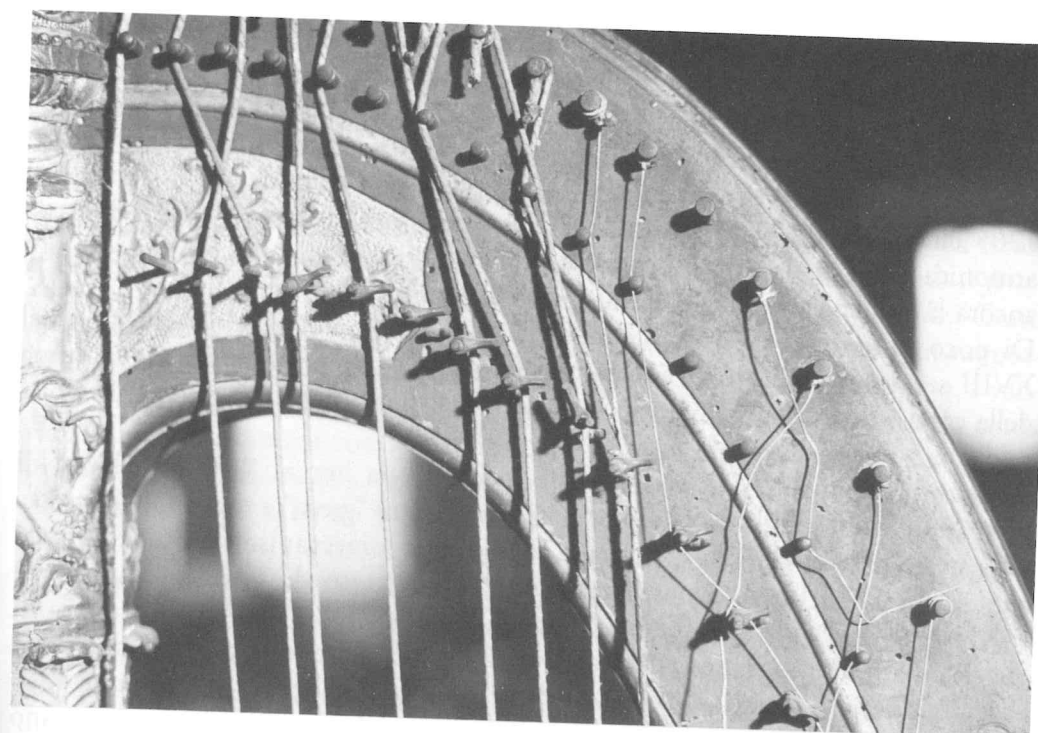


FIG. 12 - Inv. n. 747. *Dettaglio del lato sx. del modiglione*; si notino i *crochets* che agganciavano la corda accorciandola, in modo da produrre l'alterazione di un semitono.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.

che annoverava virtuosi come Johann Baptist Krumpholtz (1745 ca.-1790) e la moglie Anne-Marie (?-1813), Félicité De Genlis (1746-1830), Philipp Joseph Hinner (1754-1805 ca.), Franz Petrini (1744 ca.-1819) e molti altri.

La collezione di arpe del Castello Sforzesco ospita tre arpe con meccanica *à crochets*; la più antica è probabilmente quella fabbricata da Holtzman, databile al 1765 circa (inv. n. 297)⁽²³⁾. Munita di 38 corde, essa infatti ha ancora la cassa armonica formata da doghe e presenta i fori di risonanza sulla tavola, che reca ancora la stupenda decorazione floreale ed allegorica.

Di poco posteriore è lo strumento di costruttore ignoto, databile alla fine del XVIII secolo, inv. n. 296⁽²⁴⁾; anche in questo caso vi sono 38 corde, ma la forma della cassa è diversa, costruita con legno di noce stratificato, in forma semicircolare e con 5 fori di risonanza ovali.

Ai primi decenni del XIX secolo risale invece l'arpa inv. n. 747⁽²⁵⁾, anch'essa di costruttore ignoto, dalla decorazione in stile cosiddetto "greco" e munita di 42 corde. Allo stesso tempo, però, la sperimentazione di nuovi meccanismi procedeva incessante; nel 1775 un nuovo meccanismo fu brevettato da Georges Cousineau (1733-1799 ca.), insieme col figlio Jacques-Georges (1760-1824). Si trattava di un sistema molto ingegnoso che consentiva di non spostare la corda al momento dell'alterazione: ai lati di ciascuna corda erano infatti collocate due *béquilles* (due "grucce") che, una volta azionate per mezzo del pedale corrispondente, ruotavano una in senso orario, l'altra in senso antiorario, strozzando letteralmente la corda e producendo l'alterazione di un semitono.

Una magnifica arpa Cousineau con meccanica *à béquilles* porta il numero di inv. 299⁽²⁶⁾; databile al 1785-90, è munita di 38 corde e presenta un'altra caratteristica organologica molto interessante, l'ottavo pedale, detto di *renforcement*, che serviva a modificare l'emissione del suono aprendo e chiudendo gli sportelli (*soupapes*, "valvole") posti sui fori di risonanza posteriori. Questo meccanismo consentiva dunque di produrre interessanti sonorità altrimenti precluse all'arpa, come ad esempio un effetto di crescendo-diminuendo su un'unica nota tenuta, oppure anche di vibrato; un altro pedale dinamico adottato negli stessi anni, ma molto più raramente, era quello detto *étouffoir* (smorzatore), che serviva invece a fermare la vibrazione delle corde e produceva un suono simile al pizzicato degli archi. Entrambi questi meccanismi furono ideati da Johann Baptist Krumpholtz⁽²⁷⁾, arpista e compositore di origine boema, dalla vita breve ed avventurosa terminata tragicamente con il suicidio a causa dell'infedeltà della moglie; della realizzazione di arpe munite di tali pedali dinamici si incaricò Henri Naderman (1735-1799), costruttore di arpe con meccanica *à crochets*. Il risultato della collaborazione fra Krumpholtz e Naderman fu presentato all'*Académie des sciences* di Parigi il 21 novembre 1787, con un concerto dimostrativo tenuto da Anne-Marie Krumpholtz⁽²⁸⁾ con brani composti dal marito, che la accompagnava con il violino e con il *clavicorde contrebasse*, strumento ideato anch'esso da Krumpholtz e costruito dalla *maison* Erard⁽²⁹⁾.

Erard e Naderman sono i due nomi che più si incontreranno nella storia dell'arpa a pedali per circa un trentennio.

Sébastien Erard (1752-1831), nato a Strasburgo, giunse a Parigi nel 1769 e trovò lavoro come apprendista cembalario; fu lui a costruire il primo pianoforte francese nel 1777, e già nel 1781 fondò la sua fabbrica di strumenti, ottenendo il privilegio reale quattro anni più tardi. Costretto a lasciare la Francia a causa della Rivoluzione, si recò a Londra, ove nel 1794 brevettò la sua arpa a movimento *à fourchette* (letteralmente "a forchetta"); al posto dei *crochets* e delle *béquilles*, Erard ebbe l'idea di usare una "forchettina" formata da due rebbi montati su un supporto che, ruotando su se stesso, catturava la corda alterandola di un semitono. I vantaggi di questo sistema sono evidenti: rispetto al meccanismo *à crochets* la corda rimane sempre allineata con le altre; rispetto al meccanismo *à béquilles* si ha una minore complicazione meccanica, dato che invece di due leve da far ruotare in direzioni opposte, si ha un solo elemento che ruota in senso antiorario. Oltre a ciò, Erard apportò altre importanti modifiche dal punto di vista liutario, che dai contemporanei vennero considerate addirittura rivoluzionarie: la cassa di risonanza e la tavola armonica vennero rinforzate all'interno con delle catene sia longitudinali che trasversali; il modiglione fu costruito in legno laminato anziché massiccio, così da renderlo meno facilmente deformabile; il meccanismo fu montato su due placche di ottone che vennero applicate sui due lati del modiglione, così da rinforzarlo ulteriormente.

Negli ultimi vent'anni del XVIII secolo in Europa si producevano dunque arpe a pedali a movimento singolo con diversi tipi di meccanismi: il più comune, *à crochets*, che si usava anche in Italia, il meccanismo *à béquilles* di Cousineau, l'innovativo meccanismo *à fourchette*; inoltre, verso il 1782 Cousineau brevettò un altro tipo ancora di meccanismo, il cosiddetto sistema *à chevilles tournants* (piroli rotanti), in cui a ruotare era lo stesso pirolo sul quale si fissava la corda; questo sistema non ebbe però un gran successo.

Nello stesso periodo si cominciò a sentire l'esigenza di ampliare le possibilità cromatiche dell'arpa; arpisti e compositori infatti ne stavano continuamente sviluppando le potenzialità tecniche ed espressive, fino ai limiti estremi, come nel caso di Marie-Martin Marcel Marin (1769-1861 ca.), sicuramente uno dei più grandi virtuosi di tutti i tempi, autore di brani oggi considerati quasi ineseguibili. Altri autori importanti di questo periodo furono il già citato Franz Petrini, arpista tedesco di origine italiana, stabilitosi in Francia nel 1769, Martin-Pierre Dalvimare (1772-1839), di famiglia nobile, costretto dalla Rivoluzione ad intraprendere la carriera di arpista professionista, Jean-Baptiste Cardon (1760-1803), che nel periodo della Rivoluzione si rifugiò in Russia ove fece parte della cappella musicale dello zar, Jean-Aimé Vernier (1769-1840), famoso per la sua abilità nell'esecuzione dei trilli, François-Xavier Desargus (1767 ca.-1832), propugnatore con M^{me} De Genlis della tecnica a cinque dita, Guillaume Gatayes (1774-1847), arpista e chitarrista, Jean-Joseph Benoît Pollet (1753-1823), autore di un importante



FIG. 13 - Inv. n. 299. *Arpa a pedali a movimento singolo con meccanica à béquilles, costruita da Cousineau negli anni 1785-1790;*
 si tratta probabilmente dello strumento più interessante dell'intera raccolta insieme con le arpe ad uncini.
 (Depositi del museo). Civico Museo degli Strumenti Musicali.



FIG. 14 - Inv. n. 299. *Dettaglio del lato dx. del modiglione;* il nome del costruttore è traforato su una lastra di ottone, a sua volta ricoperta da un cristallo che lascia intravedere le leve del meccanismo.
 Civico Museo degli Strumenti Musicali.

metodo per arpa, e François-Joseph Naderman (1773 ca.-1835), figlio del costruttore Henri e primo insegnante di arpa al Conservatorio di Parigi, autore di un monumentale metodo per arpa in cinque volumi.

I primi esperimenti riguardo la possibilità di produrre due alterazioni per ciascuna corda risalgono al 1782, quando Cousineau brevettò un sistema a 14 pedali, disposti su due file di 7, una sopra l'altra; il primo pedale produceva l'alterazione di un semitono, il pedale posto subito al di sotto produceva l'alterazione di un altro semitono. In questo modo, accordando lo strumento in Do bemolle maggiore si poteva suonare in tutte le tonalità maggiori e minori; la eccessiva complicazione tuttavia impedì che questo sistema avesse successo.

Al 1801 risale il primo brevetto di Erard di un sistema a doppio movimento: riprendendo l'idea di Cousineau delle *chevilles tournants*, egli munì ciascun pedale di due scatti, anziché di uno solo. Questo sistema presentava però un notevole inconveniente: ruotando i pioli, infatti, si produceva un aumento della tensione delle corde piuttosto rilevante già nel caso del meccanismo a movimento semplice; con il movimento doppio la tensione diventava insostenibile, producendo la rottura delle corde e compromettendo la stabilità strutturale dello strumento.

Abbandonato questo progetto, Erard si dedicò allora al perfezionamento del meccanismo à *fourchette*, lavorandovi per dieci anni, al termine dei quali, nel 1810, brevettò il sistema a doppio movimento. L'idea era semplice ma geniale: collocare in corrispondenza di ciascuna corda due *fourchettes* anziché una sola; partendo dalla tonalità di base di Do bemolle, abbassando tutti i pedali di uno scatto si otteneva la tonalità di Do maggiore; abbassandoli di un ulteriore scatto si otteneva la tonalità di Do diesis maggiore. Considerando tutte le possibili combinazioni dei pedali, a questo punto non vi erano più limiti alle modulazioni che si potevano ottenere⁽³⁰⁾.

Accolto in modo entusiastico dalla generazione più giovane di arpisti, il nuovo meccanismo di Erard fu duramente osteggiato dagli altri costruttori di arpe e provocò una grossa crisi fra gli arpisti più anziani. Un caso emblematico fu quello di Dorette Scheidler (1787-1834), una delle prime donne ad intraprendere la professione di arpista; la sua biografia si ricostruisce grazie all'autobiografia del marito, Ludwig Spohr (1784-1859)⁽³¹⁾, compositore, violinista e direttore d'orchestra famoso in tutta Europa. Allieva di Backofen, Dorette dimostrò fin dall'infanzia un talento superiore alla media; Ludwig apprezzò subito la sua abilità tecnica e la sua grande musicalità, avendo lui stesso studiato un po' l'arpa in gioventù con Hasenbalg, e cominciò a comporre musica per arpa e violino da poter suonare in duo con la moglie. Insieme i coniugi Spohr viaggiarono e si esibirono in tutta Europa con enorme successo, eseguendo quasi tutte le sere quelle che sono alcune delle composizioni più importanti e più difficili dell'intero repertorio arpistico. Nel 1820 gli Spohr decisero di cambiare l'arpa di Dorette (una Naderman a movimento semplice à *crochets*) con una Erard nuova a doppio movimento; pur avendo dimensioni piuttosto ridotte rispetto alla media, questo strumento era notevolmente più grande del precedente e Dorette faticò non poco per imparare a suo-

narlo, dedicandovisi per parecchi mesi. Questa esperienza la convinse ad abbandonare l'arpa definitivamente: lo sforzo infatti era tale da non consentirle più di suonare con tranquillità, a causa della diversa resistenza delle corde e del peso dello strumento; d'altro canto, da musicista esperta qual era, Dorette si rendeva perfettamente conto di non poter tornare a suonare l'arpa a movimento singolo. Dal 1821 la signora Spohr si dedicò dunque al pianoforte, raggiungendo anche in questo caso altissimi livelli di virtuosismo.

Diametralmente opposto il caso di Robert Nicolas Charles Bochsa (1789 ca. - 1856), personaggio dalla vita a dir poco romanzesca, arpista, compositore, direttore d'orchestra ma anche falsario, truffatore, bigamo. Per Bochsa la nascita dell'arpa a doppio movimento fu uno stimolo straordinario, come lui stesso dice nei suoi metodi:

L'arpa, riabilitata oggigiorno nell'opinione degli artisti, per molto tempo è stata vista come uno strumento imperfetto e negletto. Questo rimprovero era meritato, poiché essa non poteva modulare che in un numero ridotto di tonalità [...]. Ciò nonostante fu necessario accontentarsi fino a quando comparve l'opera immortale del famoso Sébastien Erard, l'arpa a doppio movimento. Uscita vittoriosa dalla lunga lotta contro l'ignoranza e l'abitudine, essa al giorno d'oggi è oggetto di ammirazione generale sia per il suo ingegnoso meccanismo, sia per le sue immense risorse⁽³²⁾.

La "lunga lotta" alla quale fa cenno Bochsa è quella condotta in prima persona dai fratelli Naderman; dopo la morte del padre, François-Joseph si era associato con il fratello Henri (1780 ca. - dopo il 1835) per continuare l'attività di costruttori di arpe a movimento singolo. François-Joseph usò quindi tutta la sua influenza di celebre virtuoso prima, di professore di Conservatorio poi, per mantenere in uso l'arpa à *crochets*, nonostante il crescente successo delle arpe Erard. I fratelli Naderman si trovarono così coinvolti in un'aspra polemica, avviata da Henri in occasione della presentazione ufficiale dell'arpa Erard, con l'opuscolo *Observation de MM. Naderman frères sur la harpe à double mouvement, ou Réponse à la note de M. de Prony, membre de l'Académie des sciences*, datato 1815. La risposta giunse dalle pagine della *Revue musicale*, a firma di François-Joseph Fétis, con un articolo che parlava dell'origine e dello sviluppo dell'arpa e che terminava con espressioni elogiative nei confronti delle arpe Erard⁽³³⁾. Nel 1828 Henri Naderman pubblicò un altro opuscolo, intitolato *Réfutation de ce qui a été dit en faveur des différents mécanismes de la harpe à double mouvement, ou Lettre à M. Fétis, professeur de composition [...] en réponse à son article intitulé: Sur la harpe à double mouvement de M. Sébastien Erard, et par occasion sur l'origine et les progrès de cet instrument*. Fétis rispose immediatamente con una *Lettre à M. Henri Naderman au sujet de sa réfutation*.

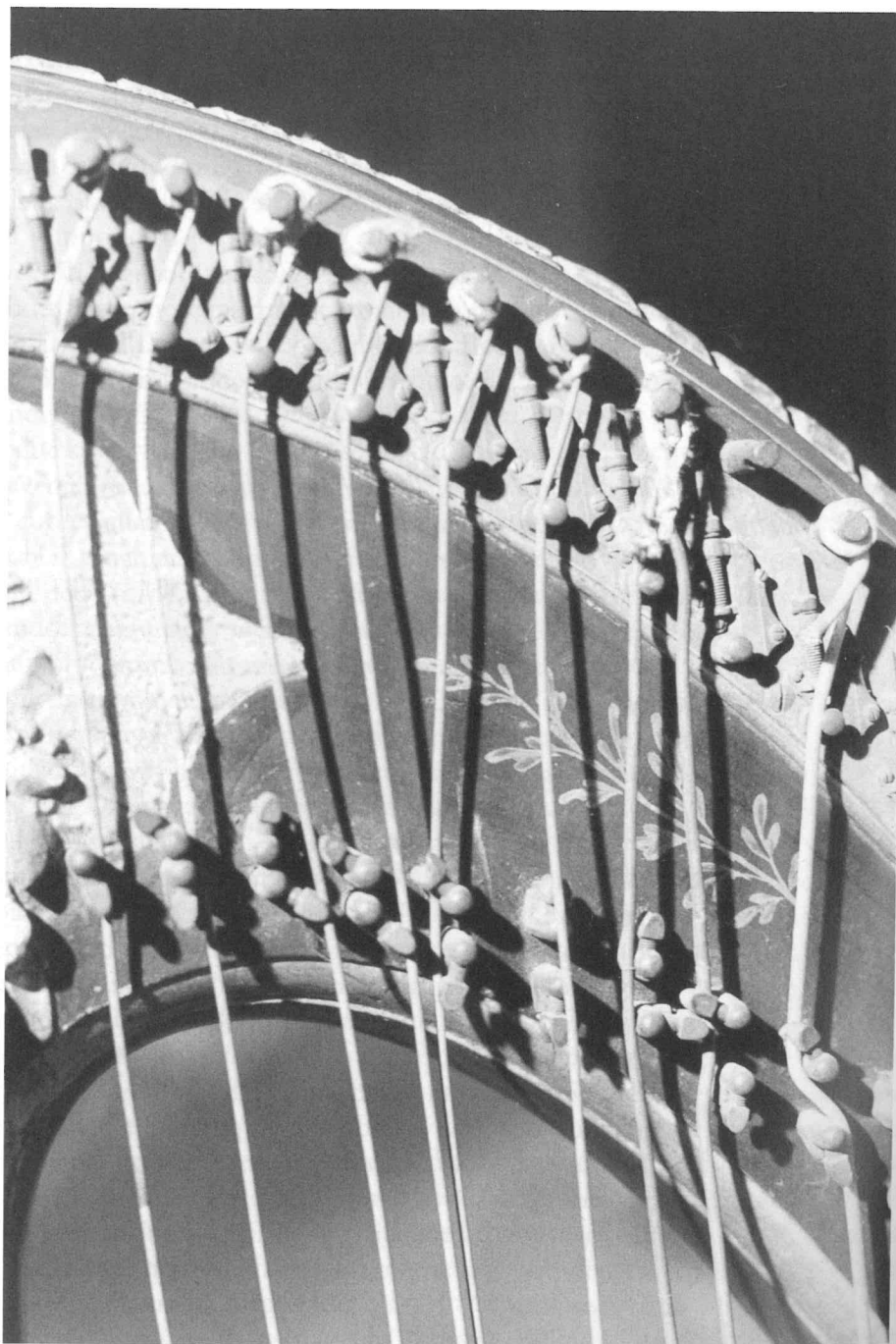


FIG. 15 - Inv. n. 299. *Dettaglio del lato sx. del modiglione*, con le béquilles in primo piano; si notino inoltre le piccole viti poste a lato dei pioli, che servivano a calibrare la posizione dei capostasti per ottenere l'alterazione più precisa possibile.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.



FIG. 16 - Inv. n. 299. *Decorazione della tavola armonica*, si notino in particolare le filettature in avorio (o osso) ai lati della tavola e della bacchetta.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.

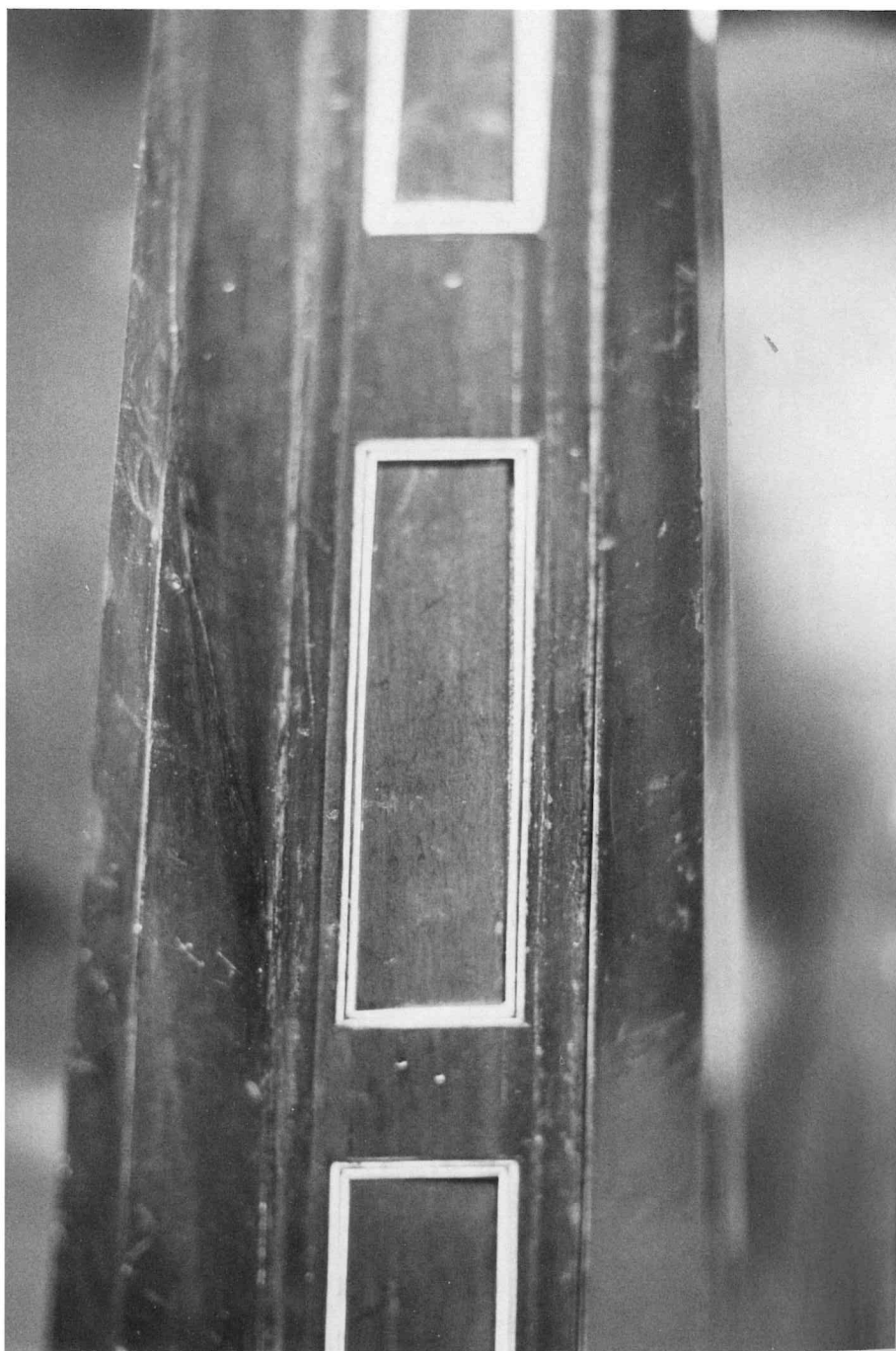


FIG. 17 - Inv. n. 299. Il retro della cassa di risonanza, i fori sono chiusi dalle *souppes*, che venivano azionate dal pedale di *renforcement*.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.

tation d'un article de la Revue musicale sur la harpe à double mouvement de M. Sébastien Erard. La polemica ebbe termine nello stesso anno con un ultimo scambio di *pamphlets*; Henri scrisse un *Supplément à la réfutation de ce qui a été dit en faveur de la harpe à double mouvement*, a cui Fétis rispose dalle pagine della *Revue musicale* con un articolo intitolato *Mon dernier mot*. François-Joseph Naderman non entrò direttamente nella polemica a mezzo stampa, ma, forte della sua posizione al Conservatorio di Parigi che gli consentiva di imporre agli allievi l'uso dei suoi strumenti, espose le sue opinioni nella prefazione al primo volume del suo metodo per arpa:

L'arpa a doppio movimento è stata presentata come capace di prestarsi a tutte le modulazioni possibili e ad una intonazione perfetta, quasi assoluta. Affermo in questa sede che questo risultato non è stato raggiunto né su un punto, né sull'altro. 1. Perché quest'arpa non si può prestare a tutte le modulazioni, se non facendo uso dei sinonimi, così come si fa sull'arpa normale. Il doppio movimento dunque non offre alcun effetto in più e la complicazione dei pedali non serve che ad imbarazzare l'esecuzione, dato che diventa impossibile stabilire la gamma delle modulazioni. 2. Relativamente all'accordatura dello strumento, il doppio meccanismo non consente di mettere i suoni dell'ottava in rapporto reciproco, così come si può fare sull'arpa a meccanismo semplice. Per quanto riguarda la precisione assoluta dell'intonazione, essa non può essere ottenuta su nessuno strumento, infatti nessuno ignora che questo è un problema insolubile nella pratica; un alto grado di approssimazione è tutto ciò che si può sperare di raggiungere a questo proposito. Io assicuro che il meccanismo semplice è infinitamente preferibile a quello doppio: non si possono dunque considerare come un perfezionamento dei cambiamenti privi di utilità reale, che altresì comportano degli inconvenienti così gravi⁽³⁴⁾.

E ancora:

Dopo che l'arpa aveva acquisito una certa estensione per mezzo di un primo meccanismo, essa si è voluta aumentare per mezzo di un secondo, anch'esso movibile, non mediante un numero doppio di pedali, ma con una specie di equivalente, che consiste nel munire ciascuno dei sette pedali di un doppio scatto; ora, proprio in questo gli innovatori si sono ingannati. Non si sono resi conto di aver accresciuto molto

meno la parte intellettuale dell'arpa rispetto alla parte meccanica e grossolana, hanno snaturato il carattere di uno strumento così bello, l'hanno esiliato dal suo dominio e ne hanno distrutto il fascino. Non è più, nelle mani dell'artista, l'amabile interprete dei suoi sentimenti, è una macchina che bisogna muovere con sforzo. Non sono più le dita che parlano, sono i piedi che lavorano con fatica. Non è più l'esplosione di un'anima agitata che esala, attraverso i suoni, le emozioni che la commuovono, è il tormento di un artigiano che lotta penosamente contro una materia ingrata. Hanno voluto assimilare al pianoforte il loro nuovo strumento; vana pretesa, da rigettare al più semplice esame. Come paragonare le corde sempre libere del pianoforte, con le corde sempre dipendenti dai pedali dell'arpa? E, per i semitoni, come comparare il leggero volo delle dita sui tasti del pianoforte con la lenta pressione dei piedi sui pedali dell'arpa? Questa azione dei piedi sull'arpa a movimento semplice è già uno scoglio, l'ho detto; ma, su quest'arpa, almeno, l'artista, per evitare una dissonanza, non deve moderare la sua pressione. Se essa è troppo forte, il pedale si arresta comunque e basta lasciarlo completamente al suo gioco perché l'esecuzione non venga disturbata dalle dissonanze. Nell'arpa a doppio movimento, al contrario, se l'artista calibra male i suoi movimenti, affretta troppo il movimento del pedale: egli ha sempre sotto i piedi come degli abissi in cui precipitare. La sensazione che prova gli toglie la sua sicurezza, non osa abbandonarsi all'entusiasmo che lo trascina e la segreta apprensione che lo attanaglia frena il suo ardore e smorza il fuoco della sua espressione. [...]

Come maestro d'arpa, mi sono trovato nella condizione di giudicare il talento di coloro i quali si erano avvicinati all'arpa a doppio movimento; e quante volte ho dovuto constatare che il successo non valeva la fatica e la pena che si erano dati! è forse la loro intelligenza o il loro talento che metto in discussione? No. Sull'arpa a movimento semplice questo talento sarebbe brillato in tutto il suo splendore; ma costoro si sono attaccati a uno strumento ribelle che li ha traditi⁽³⁵⁾.

Nonostante la sua scarsa lungimiranza (senz'altro condizionata dai suoi interessi commerciali), François-Joseph Naderman si deve considerare come uno dei più grandi arpisti e dei più importanti didatti del suo tempo; fra i suoi allievi figura-

no ad esempio Théodore Labarre (1805-1870), i fratelli Godefroid, Jules (1811-1840) e Félix (1818-1897), Antoine Prumier (1794-1868) e R.N.C. Bochsa.

L'arpa Erard appartenente alla raccolta del Castello porta il n. inv. 300, è decorata nello stile cosiddetto "greco" ed è databile al 1830 ca.⁽³⁶⁾; munito di 43 corde, questo strumento è dotato del pedale di *renforcement*, che rimase in uso fin verso la metà del XIX secolo.

Per dare un'idea di quanto fosse diffuso questo strumento, basti dire che alla fine degli anni '30 erano state vendute circa 4000 arpe in stile greco in tutta Europa e anche in America; nello stesso periodo, Pierre Erard (1796-1855), figlio di Sébastien, brevettò il modello "gotico" a 46 corde, che rimase in produzione fino al 1930 circa e che fu sicuramente una delle migliori arpe mai costruite.

Altri esperimenti da menzionare volti al miglioramento della meccanica dell'arpa furono compiuti da Jean-Marie Plane, che verso il 1813 ideò un sistema di pedali che poteva produrre i doppi diesis e i doppi bemolli, da Pierre Chaillot, che nel 1820 provò a fissare la cordiera sul lato destro del modiglione anziché sul sinistro e da François-Joseph Dizi che nello stesso periodo brevettò la sua *Perpendicular harp*, con la cordiera fissata sotto il modiglione, in modo da risultare perfettamente perpendicolare al piano armonico.

Nessuno di questi esperimenti ebbe successo; tutti i maggiori costruttori di arpe finirono per imitare il sistema Erard, o ne comprarono il brevetto per produrlo a loro volta; fra i tanti: Dodd, Erat, Grosjean, Schweiso, Stumpff, Morley.

Si può dire che a questo punto lo sviluppo organologico dell'arpa a pedali si sia fermato; negli ultimi centocinquanta anni, infatti, niente di veramente nuovo è stato tentato dai vari costruttori. Sono cambiate leggermente le proporzioni dello strumento, che oggi conta 47 corde, sono cambiati i materiali, le tecniche costruttive, la meccanica è divenuta più precisa, ma l'arpa a doppio movimento si può dire che sia ancora adesso la stessa del tempo di Erard.

L'avvenimento più significativo del nostro secolo in campo arpistico ha riguardato invece l'arpa senza pedali.

Nell'agosto del 1894 due dei più grandi ed illustri arpisti dell'epoca⁽³⁷⁾, celebri tanto per i loro insegnamenti che per il loro brillante successo di virtuosi, vennero a visitare il signor Gustave Lyon, allora direttore della società Pleyel, Wolff & C., per domandargli di costruire nuovamente arpe a doppio movimento come aveva fatto altre volte in passato.

Il signor Gustave Lyon rispose ai suoi interlocutori che egli non ne aveva minimamente l'intenzione, per la semplice ragione che suo suocero, il signor August Wolff [...] al momento di assumere la direzione della stessa società aveva già deciso di smettere di fabbricare [...] le arpe a pedali a doppio movimento, delle quali egli aveva potuto, grazie al



FIG. 18 - Inv. n. 300. Arpa a pedali a doppio movimento con meccanica à fourchette, costruita da S. Erard verso il 1830. Si tratta del modello che la *maison* Erard aveva denominato *harpe grecque*, per la sua decorazione in stile classicheggiante.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.

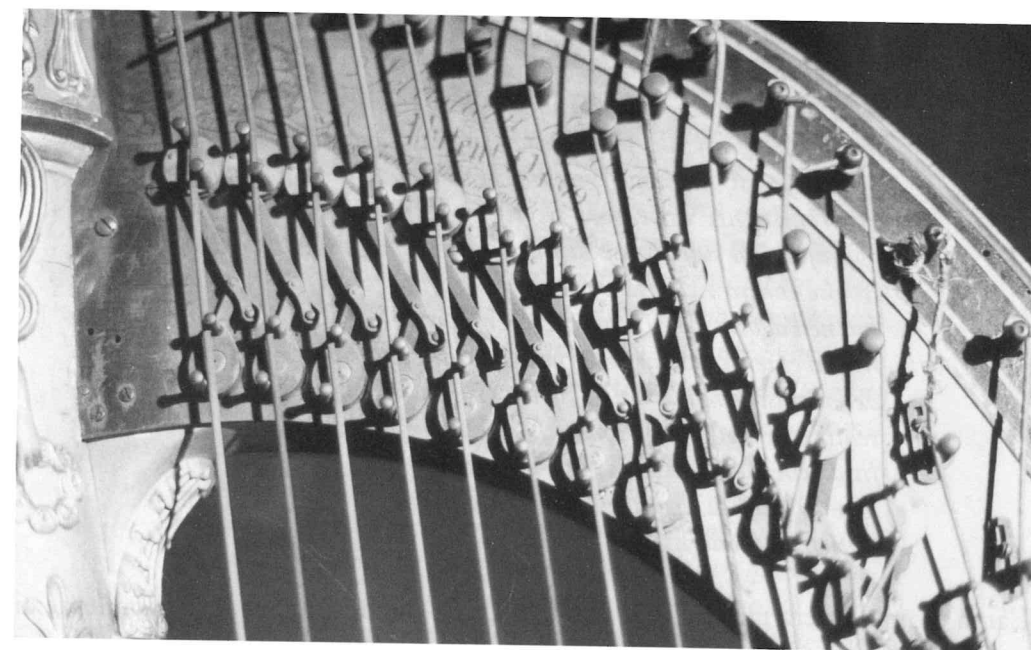


FIG. 19 - Inv. n. 300. Dettaglio del lato sx. del modiglione, con la doppia fila di fourchettes, il primo scatto dei pedali mette in azione la fila superiore, il secondo scatto mette in azione quella inferiore.
Civico Museo degli Strumenti Musicali.

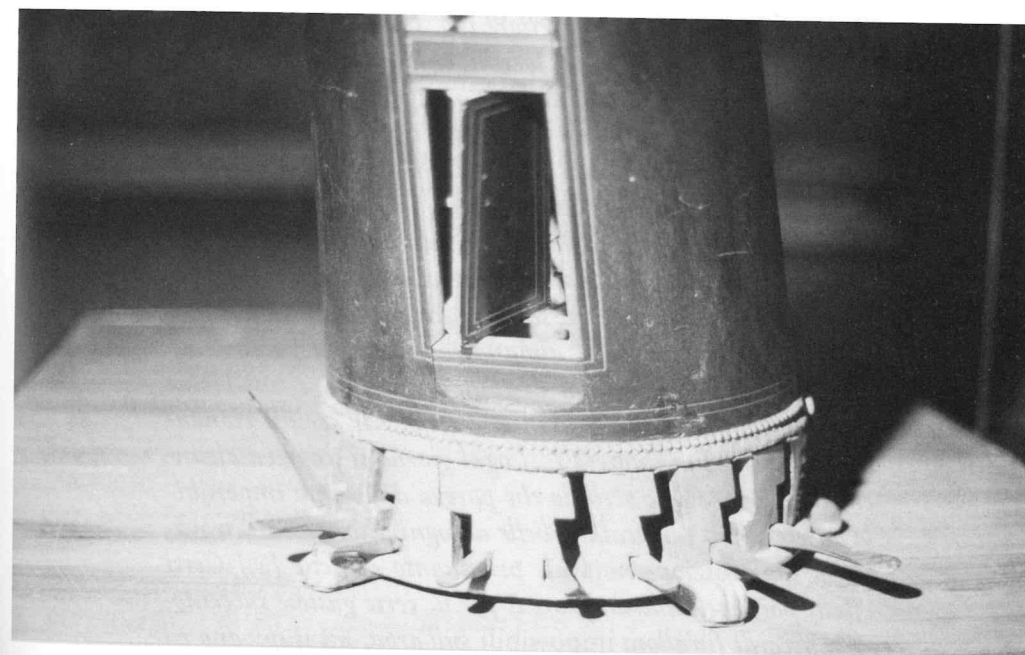


FIG. 20 - Inv. n. 300. Pedaliera; il pedale centrale, di *rénforcement*, comanda gli sportelli (*soudapapés*) che chiudono le aperture della cassa. Civico Museo degli Strumenti Musicali.

suo spirito critico di giudizio, rilevare le imperfezioni irrimediabili e, per così dire, organiche. [...]

Il signor Lyon non volle dunque ricominciare nel 1894 un'esperienza che il suo predecessore aveva già condannato nel 1855, ma si interessò egualmente alla questione posta dai suoi eminenti visitatori. Egli fece dunque un'inchiesta approfondita sulle cause di questa domanda e sulle lagnanze rivolte contro i costruttori dell'epoca. [...]

Fu nell'agosto del 1894 che, per tentare di rimediare agli inconvenienti dell'arpa a pedali e di soddisfare le esigenze della musica moderna, il signor Gustave Lyon ebbe l'idea di realizzare un'arpa cromatica senza pedali ad accordatura fissa, che permettesse di eseguire la maggior parte, per non dire la totalità, delle opere scritte dai nostri grandi musicisti antichi o moderni⁽³⁸⁾.

L'arpa cromatica era munita di due file di corde incrociate, una corrispondente ai tasti bianchi del pianoforte, l'altra ai tasti neri. Questo nuovo strumento venne accolto con iniziale prudenza nel mondo arpistico; esemplare a questo proposito il resoconto di Luigi Maurizio Tedeschi (1867 ca.-1944):

Pochi mesi appresso, onorato dalla fiducia della celebre Casa Pleyel & Wolff, e del suo direttore ing. Gustave Lyon, inventore del nuovo strumento, venni chiamato a Parigi per vederlo, giudicarlo e studiarlo, e non è a dire con quale curiosità ed ansietà io mi ci recassi tosto. A tutta prima rimasi meravigliato ad un tempo e... disilluso! I due piani di corde partenti da una larga voluta, incrociandosi ad x nel mezzo, e fissandosi in due file di fori sulla tavola armonica (a destra dall'alto partono le note della scala diatonica, da sinistra i cinque semitoni), mi sconcertarono come una paurosa incognita, e fra me stesso almanaccavo come si potesse suonare in mezzo a quel caos di corde incrociate, e così vicine fra loro nel punto medio d'intersezione. Mi accinsi cionondimeno all'ardua impresa [...] ogni giorno si scopriva alcunché di nuovo, e tale accordo che pareva dapprima impossibile ad eseguirsi, tale scala, ribelle ad ogni ditekgiatura, trovava la sua posizione naturale per quanto difficile [...] Certi effetti poi, che saltavan fuori lì per lì, certe gustose successioni d'accordi fin'allora impossibili sull'arpa, mi stupivano ed entusiasmano, pensando al larghissimo campo, che per tale invenzione all'arpa si apriva [...] Una sola cosa mi rendeva

perplesso: la sonorità dello strumento. Non già che esso snaturasse il timbro del preesistente, né mutasse il suo genere di voce così caratteristico, bensì per una certa durezza dovuta alla poca vibrazione delle corde, e della stessa tavola armonica, la quale dovendo sopportare un numero quasi doppio di corde, doveva lasciare forzatamente che queste si aggan- ciassero non più ad essa direttamente, ma bensì ad un telaio metallico poggiato sul fondo della cassa d'armonia. La stessa voluta e la colonna dell'arpa, formando coll'anzidetto telaio una specie di triangolo in alluminio (onde evitare allo strumento un soverchio peso), ne veniva da tutta questa massa metallica una sensibile diminuzione di sonorità. [...] Un altro grave dubbio poi, mi tratteneva ancora, cioè quello del meccanismo della mano tanto diverso dal primitivo [...] Ma il volere è potere, ha fatto ben altri miracoli in questo scorcio di secolo, perché una misera questione di difficoltà tecnica potesse ostacolare un'invenzione così geniale; e ne ebbi testé la prova luminosa e convincente, ritornando or fa un mese a Parigi, due anni e mezzo dopo la mia prima visita alla Casa Pleyel. Vi trovai strumenti infinitamente più perfezionati dal lato della sonorità, grazie ad un notevolissimo allargamento della tavola armonica, e grazie ad un sistema di molle su cui si attaccano le corde che possono vibrare più di prima senza immobilizzare detta tavola con cui formano un angolo ottuso. E trovai soprattutto dei valorosi esecutori, che studiando indefessamente in questo breve lasso di tempo, divennero dei veri virtuosi, capaci di convincere anche il più scettico fra gli uditori, colla bontà delle loro esecuzioni⁽³⁹⁾.

Nacque così anche un repertorio dedicato a questo strumento da parte di compositori come C. Debussy, A. Casella, G. Enescu e molti altri; il successo dell'arpa cromatica fu tuttavia piuttosto effimero: già negli anni '50 essa era in disuso praticamente ovunque, tranne che a Bruxelles ove ancor oggi si studia al Conservatorio.

- (1) "Di tutti gli strumenti a corde che sono stati usati e che si usano tutt'ora, non ve n'è uno il cui aspetto sia più conosciuto di quello dell'arpa, e le cui origini lo siano di meno"; la citazione è tratta da: MARC PINCHERLE, 'La harpe. Des origines au commencement du dix-septième siècle', in: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 11 voll., a cura di A. Lavignac e L. de la Laurencie, Paris, 1914-1926, vol. VIII, pp. 1892-1927.
- (2) Per una panoramica sulla storia dell'arpa nell'antichità cfr. ANNA PASETTI, *L'arpa dall'antichità pre-classica all'alto medio evo*, 2 voll., Tesi di Laurea, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, a. a. 1995/96.
- (3) Cfr. CARL JOHANN PERL, 'Augustine and music', in: *The Musical Quarterly*, XLI, 4, 1955, pp. 496-510; ELENA FERRARI BARASSI, *Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel Medio Evo*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1979; MARTIN VAN SCHAIK, *The harp in the Middle Ages: the symbolism of a musical instrument*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992; DANIELA COSTA, 'Sant'Agostino e le allegorie degli strumenti musicali', in: *Rivista Italiana di Musicologia*, XXVIII, 1993, pp. 207-226; A. PASETTI, 'Psalterium ad instar instrumenti musici nominatum esse dubium non est: esegesi dei Salmi e indagine organologica', in: *I quaderni del m. e. s.*, I, 1998, pp. 141-150.
- (4) Raffigurazioni di arpe si trovano sulle croci di pietra scolpite irlandesi e scozzesi, le vestigia più importanti del monachesimo irlandese, caratterizzate da un anello posto all'incrocio dei bracci; francesi sono invece le raffigurazioni presenti sull'astuccio eburneo del Salterio di Dagulfo (conservato presso il Museo del Louvre), attribuito agli artigiani della corte di Carlo Magno ad Aquisgrana, databile a prima del 795, nonché il celeberrimo Salterio di Utrecht (Bibliothek der Rijksuniversiteit, ms. Script. eccl. 484), databile al 816-835, probabilmente miniato a Hautvillers, presso Reims e la cosiddetta "Bibbia Viviana" o "prima Bibbia di Carlo il Calvo" (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1), miniata a Tours nel IX sec. Cfr. ROSLYN RENSCH, *Harps and Harpists*, London, Duckworth, 1989, pp. 29-45 e KEITH SANGER-ALISON KINNAIRD, *Tree of strings. Crann nan teud. A history of the harp in Scotland*, Shillinghill Temple, Kinmor Music, 1992.
- (5) Cfr. CURT SACHS, *The History of Musical Instruments*, London, New York, Norton, 1940; trad. italiana di M. Papini, *Storia degli strumenti musicali*, II ed., a cura di P. Isotta e M. Papini, Milano, Mondadori, 1985, pp. 309-310.
- (6) Cfr. HANS HICKMANN-HANS JOACHIM ZINGEL, 'Harfe', in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1956, 16 voll., vol. V, coll. 1507-1563. Ad onor del vero, arpe munite di due file di corde compaiono nelle fonti iconografiche, letterarie ed archivistiche fin dal XIV secolo; l'esempio più famoso e controverso è sicuramente un trittico proveniente dal monastero di Piedra (ora conservato presso la *Real Academia de la Historia* a Madrid), databile al 1390, ove compare un angelo che suona una piccola arpa munita di almeno 28 corde disposte inequivocabilmente su due file parallele. Cfr. RAJKA DOBRONIC-MAZZONI, *The Harp*, Zagreb, Graficki Zavod Hrvatske, 1989, pp. 32-33.
- (7) Cfr. CRISTINA BORDAS, 'The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries', in: *Early Music*, XV, 2, 1987, pp. 148-163.
- (8) Cfr. FREDERIC H. MARTENS, 'The Musical Observations of a Moroccan Ambassador', in: *The Musical Quarterly*, XV, 1929, pp. 575-578.
- (9) Si veda ad esempio quanto accadde nella cappella reale: i registri dei pagamenti dei musicisti dimostrano che nel 1677 vi prestavano servizio regolare tre arpisti; nel 1709 gli arpisti erano due; nel 1739 gli arpisti erano sempre due, ma suonavano raramente; nel 1749 non vi erano più arpisti stabili. Cfr. C. BORDAS, *op.cit.*, p. 156.
- (10) Per una panoramica sull'arpa doppia cfr. ELIO DURANTE-ANNA MARTELOTTI, *L'arpa di Laura*, Firenze, S.P.E.S., 1982.
- (11) Cfr. PIERO GARGIULO, 'Strumenti musicali alla corte medicea: nuovi documenti e sconosciuti inventari (1553-1609)', in: *Note d'archivio per la storia musicale*, n.s., III, 1985, pp. 55-71.
- (12) Bartolomeo Giovenardi, arpista napoletano, si recò in Spagna nel 1632 e l'anno successivo fu assunto presso la cappella reale di Madrid; il *Tratado de la Musica* è datato 15 ottobre 1634 e contiene il testo in due lingue su pagine affiancate, Spagnolo a sinistra e Italiano a destra. Cfr. CHERYL ANN FULTON, *The works for arpa doppia by Giovanni Maria Trabaci (c. 1575-1647)*, Tesi di Laurea, Indiana University, marzo 1996, pp. 22-38.
- (13) Cfr. *Musei e Gallerie di Milano. Museo degli Strumenti Musicali*, Milano, Electa, 1998, pp. 411-412.
- (14) Ivi, pp. 415-416.
- (15) Notizie biografiche in: FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, Bruxelles, Meline-Cans, 1835-1841, 8 voll., vol. II (1835), pp. 30-31, a cui si rifanno i principali dizionari moderni.
- (16) Cfr. R. DOBRONIC-MAZZONI, *op.cit.*, pp. 40-42 e della stessa autrice 'Die Hakenharfe aus Dubrovnik', in: *Verein zur Förderung historischer Harfen*, 3, maggio 1989, p. 34.
- (17) Oltre ai già citati A. G. Heyse (autore di un certo numero di sonate per flauto e arpa) e Backofen (autore di sonate, studi, brani cameristici, ecc.), possiamo ancora ricordare C.J. Lidarti, I. Walther, C.F.D. Hoffmann, R. Faitschek, J.L. Knafel, F.A. Hoffmeister, J.F. Hasenbalg.
- (18) Cfr. HEIDRUN ROSENZWEIG, 'Johann Georg Heinrich Backofen: Die deutsche Harfe um 1800', in: *Historische Harfen*, a cura di H. Rosenzweig, Basel, Schola Cantorum Basiliensis, 1991, pp. 80-97.
- (19) Cfr. CHARLES BURNEY, *The present State of Music in Germany, The Netherlands and united provinces*, London, 1775.
- (20) Per una panoramica sui diversi tipi di arpe a pedali cfr. R. RENSCH, *op.cit.*, pp. 153-184.
- (21) Cfr. *The new Grove's Dictionary of music and musicians*, 6ª ed., London, Macmillan, 1980, 20 voll., vol. VIII, pp. 204-205.
- (22) Notizie biografiche in: F.-J. FÉTIS, *op.cit.*, vol. VI (1840), p. 335, a cui si rifanno i principali dizionari moderni.
- (23) Cfr. *Musei e Gallerie di Milano. Museo degli Strumenti Musicali*, *op.cit.*, pp. 413-414.
- (24) Ivi, p. 413.
- (25) Ivi, p. 416.
- (26) Ivi, pp. 414-415.
- (27) Notizie biografiche in: F.J. FÉTIS, *op.cit.*, vol. V (1839), pp. 414-415; da segnalare inoltre: J.B. KRUMPHOLTZ, *Quatre sonates chantantes et peu difficiles pour la Harpe* op. XVI, Paris, chez l'auteur, Naderman, s.d. [1789]; questa raccolta comprende una prefazione a sfondo autobiografico dello stesso Krumpholtz, nonché un catalogo delle sue opere.
- (28) Cfr. J.B. KRUMPHOLTZ, *L'amante abandonnée* op. XIV, Paris, chez l'auteur, s.d. [1788], la cui prefazione contiene un estratto dai registri dell'*Académie Royale des Sciences* corredato dai disegni dei meccanismi in questione.
- (29) Si trattava di uno strumento che veniva posizionato sul pavimento e si suonava grazie ad una pedaliera; dai disegni disponibili pare che tale strumento avesse un'estensione di poco più di un'ottava e che producesse suoni molto gravi. L'effetto dell'*ensemble* così costituito fu notevole: "L'Accademia ha ascoltato negli ultimi due mesi numerosi brani composti dal signor Krumpholtz allo scopo di far intendere i vantaggi delle sue invenzioni. La signora Krumpholtz li ha eseguiti, mentre egli la accompagnava in una volta con il violino e con il suo nuovo *Piano Forte Contre Basse*, che si suona con i piedi; pur conoscendo il talento superiore del signor Krumpholtz, l'effetto patetico di questi brani non è parso meno sorprendente, e noi li consideriamo la miglior prova che l'autore potesse fornire del successo delle sue ricerche"; cfr. nota precedente.

- ⁽³⁰⁾ È interessante segnalare che secondo H. G. Flood, Erard non sarebbe in prima persona l'inventore del sistema di pedali a doppio movimento, ma ne avrebbe acquisito il brevetto da un inventore irlandese nel 1807; cfr. HENRY GRATTAN FLOOD, *Introductory Sketch of Irish Musical History*, London, Reeves, 1921, citato in: NUNZIA MANICARDI, *Tradizione musicale irlandese*, Bologna, Forni.
- ⁽³¹⁾ Cfr. LUDWIG SPOHR, *Lebenserinnerungen*, 2 voll., Kassel, Göttingen, 1860-61. La vicenda è mirabilmente riassunta in: R. RENSCH, *op.cit.*, pp. 184-189.
- ⁽³²⁾ Cfr. ROBERT NICOLAS CHARLES BOCHSA, *Méthode de Harpe à double mouvement* op. 321, Paris, Schonenberger, s.d. [1815 ca.], p. 2.
- ⁽³³⁾ Le fasi salienti di questa *querelle* sono riassunte in: F.-J. FÉTIS, *op.cit.*, vol. VII (1840), pp. 1-2.
- ⁽³⁴⁾ Cfr. FRANÇOIS-JOSEPH NADERMAN, *École ou Méthode raisonnée pour la harpe*, 5 voll., Paris, Richault, s.d. [1828 ca.], vol. I, pp. 4-5.
- ⁽³⁵⁾ Ivi, pp. 4-6.
- ⁽³⁶⁾ Cfr. *Musei e Gallerie di Milano. Museo degli Strumenti Musicali*, *op.cit.*, pp. 416-418.
- ⁽³⁷⁾ Si trattava di Alphonse Hasselmans (1845-1912) e Félix Godefroid.
- ⁽³⁸⁾ Cfr. GUSTAVE LYON, 'La harpe chromatique et sa facture', in: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, *op.cit.*, vol. VIII, pp. 1942-1967.
- ⁽³⁹⁾ Cfr. LUIGI MAURIZIO TEDESCHI, 'L'arpa cromatica', in: *Gazzetta Musicale di Milano*, LV, 1900, pp. 10-12.

ASSOCIAZIONE "AMICI DELLA RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI"

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXIII - Anno XXVI

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 1999

- ⁽³⁰⁾ È interessante segnalare che secondo H. G. Flood, Erard non sarebbe in prima persona l'inventore del sistema di pedali a doppio movimento, ma ne avrebbe acquisito il brevetto da un inventore irlandese nel 1807; cfr. HENRY GRATTAN FLOOD, *Introductory Sketch of Irish Musical History*, London, Reeves, 1921, citato in: NUNZIA MANICARDI, *Tradizione musicale irlandese*, Bologna, Forni.
- ⁽³¹⁾ Cfr. LUDWIG SPOHR, *Lebenserinnerungen*, 2 voll., Kassel, Göttingen, 1860-61. La vicenda è mirabilmente riassunta in: R. RENSCH, *op.cit.*, pp. 184-189.
- ⁽³²⁾ Cfr. ROBERT NICOLAS CHARLES BOCHSA, *Méthode de Harpe à double mouvement* op. 321, Paris, Schonenberger, s.d. [1815 ca.], p. 2.
- ⁽³³⁾ Le fasi salienti di questa *querelle* sono riassunte in: F.-J. FÉTIS, *op.cit.*, vol. VII (1840), pp. 1-2.
- ⁽³⁴⁾ Cfr. FRANÇOIS-JOSEPH NADERMAN, *École ou Méthode raisonnée pour la harpe*, 5 voll., Paris, Richault, s.d. [1828 ca.], vol. I, pp. 4-5.
- ⁽³⁵⁾ Ivi, pp. 4-6.
- ⁽³⁶⁾ Cfr. *Musei e Gallerie di Milano. Museo degli Strumenti Musicali*, *op.cit.*, pp. 416-418.
- ⁽³⁷⁾ Si trattava di Alphonse Hasselmans (1845-1912) e Félix Godefroid.
- ⁽³⁸⁾ Cfr. GUSTAVE LYON, 'La harpe chromatique et sa facture', in: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, *op.cit.*, vol. VIII, pp. 1942-1967.
- ⁽³⁹⁾ Cfr. LUIGI MAURIZIO TEDESCHI, 'L'arpa cromatica', in: *Gazzetta Musicale di Milano*, LV, 1900, pp. 10-12.

ASSOCIAZIONE "AMICI DELLA RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI"



FOTO 1 - Achille Bertarelli nella sua casa di via S. Barnaba.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

I TRENT'ANNI DELL'ASSOCIAZIONE *AMICI DELLA RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI*

Carlo Severgnini

Gli atti ufficiali riportano che trent'anni fa, il 30 gennaio 1969, con lo scopo di affiancare l'istituto della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, veniva fondata una associazione privata di amici della raccolta, una tra le prime con tale tipo di finalità costituite in Milano.

Ciò che non traspare dalle fredde formule notarili è la passione che spinse una ventina di amici a dare una forma giuridica più moderna ed efficiente allo spirito di solidarietà sociale che da sempre caratterizza la nostra città, unendo al "servizio pubblico" l'iniziativa e l'entusiasmo del privato.

Alla fine del secolo scorso, la scelta di Achille Bertarelli di raccogliere stampe privilegiando testimonianze di vita e di storia dell'uomo, più che oggetti d'autore ricercati per il contenuto artistico o per la rarità, ben interpretava lo spirito concreto e funzionale milanese.

Ottant'anni più tardi il lungo elenco dei benefattori che avevano contribuito in modo sostanziale all'incremento del patrimonio della Raccolta, consentendole di arrivare all'incredibile dimensione attuale di oltre un milione di pezzi, suggerì a Maria Bertarelli - nipote di Achille - con amici dei più diversi settori culturali cittadini, di costituire la nuova associazione che avesse lo scopo di coordinare ed incrementare gli sforzi di miglioramento delle raccolte.

Una delle più importanti acquisizioni della Bertarelli, particolarmente significativa per la dimensione ma soprattutto per la qualità del materiale, è la raccolta di storia del costume di Rosita Levi Pisetzsky, pervenuta negli anni Settanta grazie all'intervento dell'associazione che, anche per il personale rapporto di amicizia che legava Maria Bertarelli alla collezionista, la convinse a cedere quanto raccolto nel corso di tutta la sua vita.

Oltre a rappresentare un indiscutibile accrescimento per la Civica Raccolta, l'insieme del materiale pervenuto dalla Pisetzsky trova nelle innumerevoli stampe popolari già presenti alla Bertarelli naturale completamento e valorizzazione, costituendo nell'insieme il più ampio e completo fondo italiano di storia della moda e del costume dal XVI secolo ad oggi.

Con l'evolvere dei tempi anche le esigenze dei musei cambiano e all'acquisizione

di nuovi fondi si affiancata oggi il nuovo e più pressante imperativo di garantire la miglior fruibilità del loro contenuto, trasformando il museo da luogo di raccolta e tutela di beni culturali in una struttura attiva di "produzione di cultura".

Ciò è ancor più importante per una istituzione come la Raccolta Bertarelli, il cui patrimonio è per sua natura destinato allo studio ed alla ricerca più che al mero godimento estetico, ma è particolarmente fragile e quindi soggetto ad una usura che mal si concilia con l'utilizzo dello stesso.

Anche in questo caso l'Associazione ha affiancato la direzione dell'Istituto, raccogliendo fondi tra diversi sponsor per proporre ed avviare - nell'ambito del più vasto e complesso programma di ordinamento informatico di tutte le raccolte di stampe della regione Lombardia - un ambizioso progetto di schedatura dei disegni e figurini di moda.

Questa iniziativa vuole essere di stimolo all'applicazione ed all'utilizzo delle nuove tecnologie, sia per la tutela dell'integrità degli originali cartacei, sia per consentire l'utilizzo ad ogni livello di studio e di ricerca e la diffusione anche tra i più giovani, meno propensi alle polverose ricerche fisiche d'archivio, ma abilissimi a rielaborare con l'ausilio dei computer le idee del passato per creare la nostra realtà contemporanea.

È solo adeguandosi alle nuove esigenze della società che il museo può trasformarsi da semplice contenitore di testimonianze del passato in elemento propulsore e determinante di nuove idee.

L'Italia è universalmente riconosciuta come il paese con la più alta concentrazione di beni culturali ed artistici del mondo intero e Milano, che non è seconda a nessuna delle più note e frequentate città d'arte italiane, deve lanciare, forse proprio dal Castello Sforzesco, la proposta di radicale modifica del concetto di struttura museale, rendendola elemento di stimolo, coagulo e confronto di nuove iniziative di indirizzo e supporto al più vasto mondo della produzione economica e della società civile.

In questo contesto le associazioni degli "Amici" diventano ancora più significative quale punto di contatto tra l'iniziativa privata e la struttura pubblica e la loro attività potrà risultare ancora più incisiva con le recenti normative in materia di enti no profit, con le quali il legislatore italiano ha cercato di recuperare il tempo perduto e la disattenzione avuta in passato per questo importante settore.

Molto comunque resta ancora da fare per adeguarci ai più avanzati paesi che da tempo hanno compreso come il favorire la disponibilità dei privati verso specifici settori con valenza "sociale" consenta non solo di risparmiare tempo, denaro ed energie della sempre carente mano pubblica, ma anzi incrementi in modo esponenziale le possibilità della società nel suo complesso.

Lo storico bisogno di cassa dello stato italiano ha sinora impedito di concedere quel minimo di significativo vantaggio fiscale che solo consentirebbe di canalizzare risorse verso settori della società, che per la loro modesta dimensione apparente sfuggono all'attenzione della grande programmazione pubblica, ma che invece



FOTO 2 - Maria Bertarelli con Clelia Alberici e Gino Cittadini in occasione dell'assegnazione dell'Ambrogino d'oro alla Sig.ra Bertarelli il 7 dicembre 1969.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

costituiscono il tessuto nervoso e vitale di una cultura e sono alla base del successo di ogni più ampio progetto.

Il pur lodevole inizio di regolamentazione degli enti no profit e delle ONLUS realizzato con il D.LGS. 460/1997 può e deve essere integrato e migliorato come è stato esemplarmente sottolineato nel "Manifesto per la riforma del terzo settore" presentato dall'Istituto Kaspar Hauser durante l'incontro del 25 marzo 1999 al Teatro Franco Parenti.

In una nuova auspicata situazione di maggior chiarezza normativa le associazioni e gli enti, superati i dubbi ed i problemi amministrativi, potranno operare nella certezza, dedicando ogni sforzo al raggiungimento degli scopi statutari ed i "mecenati" non più isolati cavalieri bianchi in difesa di qualche particolare, saranno componenti essenziali di più vasti organismi di complemento e collaborazione del settore pubblico a disposizione dell'interesse comune.

La sensibilità della attuale amministrazione comunale autorizza a guardare con maggior ottimismo al futuro e l'attenzione dei competenti assessorati alle problematiche illustrate consente di sperare in un rinnovato slancio della generosità e disponibilità dei milanesi, sia quelli di nascita sia quelli, altrettanto numerosi, di adozione che sentono la realtà cittadina come parte e radice della propria esistenza.

È con questo doppio augurio, di maggior chiarezza normativa e di rinnovamento delle funzioni museali quali sinergico punto di contatto tra pubblico e privato, che l'associazione "Amici della Civica Raccolta A. Bertarelli" è entrata nel suo quarto decennio di vita, mettendo, oggi come al momento della sua costituzione, a disposizione del Comune e della Città l'entusiasmo di tutti i soci e degli appassionati di questo specifico settore.