

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. XXV - Anno XXVIII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2001

COMITATO DI REDAZIONE

Membri

CLAUDIO SALSI

Direttore

GIOVANNA MORI

Conservatore del Gabinetto delle Stampe

SILVIA PAOLI

Conservatore delle Raccolte Fotografiche

FRANCESCA TASSO

Conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli Strumenti Musicali

CLELIA ALBERICI († 16/8/2001)

Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OŁEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLAUDIO SALSI

Direttore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni - Archivio Fotografico

Autorizzazione Tribunale di Milano n. 321 del 17-10-74

INDICE

Claudio Salsi - In memoria di Clelia Alberici *Pag.* 11

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Piersergio Allevi - Armi e uniformi militari di una Compagnia della milizia
della città di Haarlem nelle incisioni di Goltzius » 17

Maria Goldoni - Note in margine a *Bertarelli e Trieste* » 35

Alberto Milano - Il Catalogo delle stampe di Pietro e Giuseppe Vallardi
del 1824 » 83

Archivio Fotografico

Giovanna Ginex - Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Fondi storici:
la "Serie P". Diapositive su vetro » 121

Raccolte d'Arte Applicata

Marco Albertario - Una *Resurrezione* lombarda (Giacomo del Maino?) » 135

Lia Beretta - Ferdinando Meazza avventuroso collezionista milanese » 143

Carla Paggi Colussi - Nuovi incrementi alla Raccolta Merletti del settore
tessili delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata » 165

Andrea Perin - Considerazioni sull'allestimento di oggetti d'arte decorativa.
Il caso della ceramica graffita Pag. 205

Oleg Zastrow - Un nuovo contributo alla catalogazione di oggetti sacri:
cinque inedite opere in metallo » 223

Museo degli Strumenti Musicali

Augusto Bonza - Un clavicembalo di Giovanni Francesco Franco. Argomen-
ti per un'attribuzione » 241

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

IN MEMORIA DI CLELIA ALBERICI

Claudio Salsi

Direttrice emerita delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni e direttrice responsabile di "Rassegna di Studi e di Notizie", da lei fondata nel 1973, Clelia Alberici si è spenta serenamente il 16 agosto di quest'anno, dopo un'esistenza di lavoro assiduo e appassionato.

Attenta fino agli ultimi tempi a tutte le iniziative culturali dell'Istituto si manteneva costantemente informata soprattutto sugli eventi espositivi. Infatti nello scorso autunno, nonostante la salute malferma, aveva voluto visitare la mostra sull'opera di Luca Beltrami, allestita al Castello Sforzesco nel centenario di fondazione dei musei civici che vi hanno sede. È stata quella l'ultima occasione per rivedere il luogo a cui aveva dedicato quarant'anni esatti della sua vita e tutte le sue migliori energie.

Laureata in Lettere con una tesi incentrata sulle stampe della Raccolta Bertarelli, Clelia Alberici, era entrata nell'Amministrazione Comunale nel 1944, incaricata l'anno seguente della catalogazione delle stampe e della consulenza scientifica presso la Bertarelli. Assistente prima di Costantino Baroni e poi di Paolo Arrigoni, acquisì il ruolo di conservatore responsabile del gabinetto delle stampe nel 1955. Nel 1970 venne nominata direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, funzione che mantenne fino al momento del collocamento a riposo nel 1984.

Segnaliamo la sua intensa attività per la salvaguardia della Raccolta Bertarelli, di cui promosse una radicale e indispensabile ristrutturazione nella seconda metà degli anni '70, ma anche per il suo arricchimento attraverso l'acquisizione di importanti collezioni private e di capolavori assoluti dell'arte incisoria, quali il celebre e rarissimo foglio milanese Interno di tempio con figure, da Bramante, 1481, noto anche come "Stampa Prevedari", dal nome del suo artefice.

La storia dell'incisione fu il campo di studi a lei più congeniale, testimoniato da innumerevoli contributi tra cui meritano una particolare menzione quelli sull'Archivio Cagnola in deposito presso la Bertarelli (1963), sulle stampe del '600 lombardo (catalogo della mostra, 1973), sulla "Stampa Prevedari" (1978, 1980), su Leonardo e l'incisione (catalogo della mostra, 1984). Tra le sue molte iniziative, intraprese per una migliore conoscenza e un più ampio apprezzamento delle stampe, ricordiamo la serie di mostre dedicate a importanti incisori italiani del Seicento, come Pietro

Testa (1977), Carlo Maratti (1979), Simone Cantarini (1980), G. Benedetto Castiglione (1982), tutte corredate dai relativi cataloghi generali dell'opera incisa, curati da Paolo Bellini. La rassegna Settant'anni di manifesti italiani, realizzata insieme a Giorgio Lise a Palazzo Reale (1972) resta una dei primi esempi di approccio rigoroso al tema del manifesto pubblicitario. A Clelia Alberici si deve l'edizione critica italiana dell'opera capitale di Achille Bertarelli *L'imagerie populaire italienne*, Parigi 1929, ripubblicata con il titolo *Le stampe popolari italiane nel 1974* e la redazione di una guida alla consultazione dei fondi dell'istituto, *Incontro con la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli*, 1970 ancor oggi utilissima. I suoi ultimi anni sono stati spesi per un'opera molto complessa: il catalogo delle oltre mille stampe popolari profane della Bertarelli, in collaborazione con Alberto Milano e con l'ausilio di Barbara Cervetto (1995).

Come ebbe modo di scrivere lei stessa nel 1993, in occasione del ventennale di questa rivista, al momento della nascita della direzione museale che accorpava le stampe, le arti applicate e gli strumenti musicali, la Bertarelli era già molto nota, ma pressoché ignorati gli altri settori. Sotto la sua guida, dal 1970, i musei di arte decorativa trovarono un vigoroso rilancio attraverso ricche pubblicazioni monografiche da lei direttamente curate (i due volumi-strenna della Banca Popolare di Milano, *Capolavori di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, 1975 e *Grandi Collezioni di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, 1976) e l'avvio dei cataloghi sistematici delle raccolte in collaborazione con *Electa* e *Banca Commerciale*, con i volumi relativi alle porcellane, agli avori, alla raccolta egizia (facente parte delle *Raccolte Archeologiche* di cui l'Alberici mantenne per qualche tempo la reggenza), agli strumenti scientifici, agli orologi e agli arazzi. Consapevole che le sezioni museali delle ceramiche e dei tessili, per la loro eccezionale ampiezza, richiedevano un'attenzione esclusiva, si assicurò per molti anni la stabile collaborazione di specialisti qualificati, Grazia Biscontini Ugolini e Grazietta Butazzi, che contribuirono a far conoscere meglio queste collezioni all'esterno del museo. Ad Oleg Zastrow assegnò lo studio delle arti suntuarie che culminò nel riordinamento espositivo della raccolta, risalente a circa dieci anni or sono. In prima persona si occupò della riqualificazione del museo del mobile e della scultura lignea che riallestì e riaprì al pubblico, dopo un lungo oblio, nel 1981.

La sua versatilità di studiosa si è felicemente espressa in approfondite trattazioni sull'arte del mobile, che anche oggi non annovera molti cultori: *Il mobile lombardo* (1969 e ristampa 1996) e *Il mobile veneto* (1980). Non sono da trascurare, inoltre, i vari contributi su singole opere o complessi del Museo di Arti Decorative, tra cui citiamo i saggi dedicati al quattrocentesco servizio di Coltelli Trivulzio (1978), alla ricostruzione delle vicende collezionistiche degli "Arazzi dei Mesi Trivulzio" (1982), all'Automa Diabolico dal museo Settala (1982), alla Madonna lignea veronese del 1499 (1983), ora attribuita allo Zabellana. Il seicentesco automa Settala, ceduto dall'Ambrosiana, fu acquistato sul mercato antiquario dal Comune di Milano per le Raccolte d'Arte Applicata nel 1982, su impulso di Clelia Alberici: si è trattato di un episodio di enorme importanza per la salvaguardia del patrimonio museale storico di Milano.



Clelia Alberici insieme a Giorgio Lise nella sala-studio della Raccolta Bertarelli nei primi anni '80.

Sensibile al ruolo della nostra città nel settore della moda, Clelia Alberici favorì l'acquisizione della biblioteca di studio della storica del costume Rosita Levi Pisetzky (1970) nell'ambito della Raccolta Bertarelli e successivamente del guardaroba appartenuto alla sua famiglia, che andò ad arricchire le Raccolte d'Arte Applicata. Per valorizzare il ricchissimo fondo tessile del Museo, nei primi anni '80 dall'interno dell'Amministrazione Comunale, si adoperò attivamente per la causa di un museo della moda a Milano, fortemente caldeggiato dal mondo produttivo, da esponenti dell'ambiente culturale e da istituzioni. La sua mancata realizzazione è ancor oggi motivo di vivaci polemiche.

Dal 1990 ha ricoperto per alcuni anni il ruolo di presidente dell'Associazione Amici della Raccolta Bertarelli.

In attesa di commemorarne degnamente la figura e l'opera con una giornata di studi, voglio ora ricordare Clelia Alberici soprattutto per il fattivo sostegno che ha voluto offrirmi quando, giovane conservatore di recente assunzione, mi fu assegnata la direzione dell'Istituto a seguito della morte prematura di Giorgio Lise, nel 1988. La nostra conoscenza fino ad allora era stata episodica, ma in quel momento lei mi mise a disposizione la sua esperienza e contribuì a farmi superare le inevitabili difficoltà; non dimenticherò il rapporto di stima e di collaborazione che nacque in quell'occasione e che da allora non è mai venuto meno.

RACCOLTE DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

ARMI E UNIFORMI MILITARI DI UNA COMPAGNIA DELLA MILIZIA DELLA CITTÀ DI HAARLEM NELLE INCISIONI DI GOLTZIUS

Piersergio Allevi

Si è già accennato su queste pagine dell'importanza che ebbero, le guerre combattute nei Paesi Bassi nel periodo compreso tra la fine del XVI sec. e i primi anni del successivo, sull'evoluzione e trasformazione dell'arte militare dell'Europa occidentale per quanto riguarda l'organizzazione e l'uso dei vari corpi dell'esercito, il perfezionamento degli armamenti, nonché dell'architettura militare⁽¹⁾.

Si vuole ora di seguito centrare l'attenzione sull'armamento e sul costume dei militari artefici di queste trasformazioni.

Le 6 stampe conservate presso la Raccolta Bertarelli e appartenenti a un gruppo di circa 25 incisioni, raffiguranti personaggi in abiti militari, opera di Goltzius e della sua cerchia, risultano essere una importantissima e precisa fonte di informazione sull'argomento⁽²⁾.

I fogli rappresentano: due ufficiali, due portabandiera, uno scrivano tesoriere e un moschettiere.

Le incisioni realizzate ad Haarlem in anni compresi tra il 1582-1587 mostrano i ritratti a figura intera dei componenti di una compagnia della milizia della città. Si conoscono anche i nomi di tre di questi militari; il capitano Dirksz Schatter è l'ufficiale rappresentato senza il cappello (FIG. 1); un corpetto a righe verticali caratterizza il *vandrigt* (alfiere) Gerrit van Schooten Jansz (FIG. 3); un abito completamente decorato riveste invece il secondo portabandiera, Gerrit Pietersz Ruychaver (FIG. 4); gli altri tre militari sono ad ora anonimi.

Organizzazione della milizia

Durante la rivolta dei Paesi Bassi le guarnigioni delle città erano formate prevalentemente da milizie di fanteria (*Schutterijen*) composte da borghesi ed organizzate in compagnie reclutate tra i componenti delle differenti corporazioni e gilde. L'intera milizia era agli ordini di un colonnello e ogni compagnia era al comando di tre ufficiali: un capitano, un tenente e un alfiere, più un numero vario di sergenti e caporali.

Le compagnie, che prevedevano al loro interno anche dei musicanti (tamburi per

la fanteria e trombe per la cavalleria), erano composte da un numero di militari che variava dalle 150 alle 200 unità. L'equipaggiamento di queste formazioni era solitamente a carico della corporazione dalla quale erano reclutati; spesso gli ufficiali provvedevano a proprie spese al completamento e miglioramento del loro armamento e vestiario. La conseguente ricchezza nell'abbigliamento e nell'armamento "alla moda", è ben evidente nei personaggi di seguito descritti.

Le spade

Le armi, di cui sono forniti i militari ritratti, ripropongono con una buona precisione quelle aggiornate agli usi e alle forme tipiche del periodo e della zona. Per quanto riguarda le spade da lato sono rappresentate essenzialmente due tipologie, la prima consiste in lame lunghe e strette atte a colpire soprattutto di punta e comunemente note col nome di "striscia", a cui sono associate di volta in volta due differenti tipi di fornimenti detti "a vie" o "a ponti" (3). La seconda è quella delle spade da lato alla vallona, organizzate con una difesa composta da ponti alla base, tamponati da calotte traforate, che si accompagnano a ponti superiori, bracci e rami di completamento variamente articolati, ma sempre montati su lame robuste a due fili e punta.

Le armi in asta

Dalla metà del XVI sec. era divenuta consuetudine dotare gli ufficiali delle fanterie di un'arma con asta di dimensioni abbastanza ridotte sormontata da un ferro relativamente piccolo, dalle forme contratte che ricordavano le partigiane o gli spiedi per l'uso venatorio. I casi in questione sono esplicativi di questa tipologia che viene genericamente denominata "mezza picca" perché di questa ne prende le forme accorciandole, permettendo di avere un'arma poco ingombrante, ma ancora utile alla difesa. Col passare degli anni questi oggetti persero la loro valenza bellica e dotati di un ferro sempre più contratto e decorato, divennero esclusivo simbolo di rango militare. Solitamente il ferro dorato designavano il colonnello comandante del reggimento, dorato a metà il tenente colonnello, argentato il capitano, brunito il tenente, in metallo polito l'alfiere.

Gli ufficiali

Il taglio generale dell'abbigliamento riprende la moda francese introdotta durante il regno di Enrico III (1574-1589). Il farsetto è per entrambi gli ufficiali imbottito, tipicamente rigonfio in avanti e



FIG. 1 - Il capitano Dirksz Schatter di Haarlem. Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

appuntito in basso, a *gaensebauch* (petto d'oca) con ampie maniche a restringersi ai polsi da cui sporge un polsino pieghettato che riprende la forma della gorgiera attorno al collo.

L'unico elemento che differenzia i due capitani è la decorazione a piccole fenditure del tessuto che nel capitano Dirksz Schatter (FIG. 1) è organizzata a formare quadrati, con le rispettive diagonali, tra loro accostati e separati da puntature. L'ufficiale anonimo, con cappello, (FIG. 2) mostra invece un tessuto con una lavorazione che troveremo sovente, si tratta una serie di fenditure oblique più grandi, alternate a serie più piccole inclinate in senso opposto e separate da puntature, il tutto su una trama orizzontale.

Grossi bottoni sferici decorati a spicchi chiudono entrambi i farsetti; sopra indossano un giubbotto senza maniche in pelle scamosciata, decorato da passamaneria agli orli.

Questo è un indumento tipicamente militare che diventerà caratteristico durante tutte le guerre del XVII sec., un capo abbastanza robusto che ben si adatta ai rigori dei campi di battaglia e in qualche modo difensivo⁽⁴⁾.

I calzoni sono alla moda, rigonfi in alto, per stringersi e finire appena sotto in ginocchio, ampiamente decorati lungo le cuciture con bottoni alle estremità, identici a quelli del farsetto.

Le calze aderenti coprono il resto della gamba che si conclude in calzature basse a pantofola con piccole fenditure a riprendere i decori del farsetto.

Il cappello indossato dal capitano è a tesa larga rivestito in tessuto ed ornato da un piumetto e da un nastro all'attaccatura della tesa.

Questa ha l'orlo a perline come i bordi della sciarpa portata a tracolla dal capitano e arrotolata sotto la gorgiera da Dirksz.

La fascia e l'arma in asta sono i due distintivi di grado che identificano i due ufficiali.

La fascia in particolare, era sempre del colore proprio di ogni casa regnante, ad esempio i francesi la portavano bianca, gli olandesi arancio, gli inglesi rossa e così di seguito; trattandosi in questo caso di una compagnia della città di Haarlem non è da escludere che fosse nei colori propri di volta in volta differenti.

Nei dipinti di Frans Hals, di alcuni anni successivi, questa diversità di colori è evidenziata abbastanza chiaramente: i componenti della compagnia di San Giorgio della città di Haarlem indossano sciarpe bianche e rosse, tranne uno con sciarpa coerentemente arancio; quelli della compagnia di Sant'Adriano portano il bianco e l'azzurro⁽⁵⁾.

Il capitano col cappello è dotato di mezza picca con lama larga che ricorda lo spiedo per la caccia al porco selvatico; Dirksz ha invece una lama triangolare con la base a due piccole ali uncinata rivolte in alto e due crocchi curvi in basso con una forma a ricordare le partigianette.

Entrambe montano un'asta tonda rastremata alla base, mancante del calzuolo metallico, rivestita probabilmente in velluto, trattenuta da fasciature in pelle

incrociate e fissate da chiodini, il tutto oltre a decorare l'insieme permetteva un'ottima presa.

Due grosse nappes delimitano la breve parte sottostante il ferro che era fasciata in pelle, come si può notare sull'arma del capitano Jacob Ruyckhaver ritratto da Goltzius⁽⁶⁾.

Questo capitano è abbigliato esattamente come quello con cappello, anche i tratti somatici sono abbastanza somiglianti tanto da poterlo far ritenere lo stesso personaggio.

Al fianco portano tutti e tre una spada alla vallona, qui il fornimento è composto al solito e l'elso ha il ramo di parata curvo all'ingiù e ingrossato all'estremità come quello di guardia che si curva a risalire fino al pomo; la controguardia è in due rami che si uniscono in un unico che si collega poco sotto al colmo della guardia. Il pomo è a pera schiacciata e rovesciata, intagliato a petali fin oltre la metà e tenuto in posizione sull'impugnatura a fuso da un grosso pomolino.

Il fodero è in pelle con puntale metallico e tenuto in sospensione dal tipico reggifodero a più passanti fibbiati e da un cinturino controvento che si aggancia alla cintura sul lato destro.

Goltzius ritrasse anche Pieter Hasselaer, che guidò la difesa della città durante l'assedio spagnolo durato un anno dal 1572 al 1573.

Questi è in una postura speculare rispetto a quella di Dirksz, ma indossa un costume identico per foggia e decori del tessuto a quello del capitano con cappello, mancano qui il giubbotto di pelle e il cappello, l'arma è una spada a striscia con fornimento a vie.

Completano il gruppo degli ufficiali e sottufficiali, il ritratto del "colonnello", del "tenente colonnello" e del "sergente".

Il primo è ritratto nella classica postura, ha il busto difeso da petto e schiena di un corsaletto metallico che riprende le forme del farsetto, del quale si notano le maniche decorate a fenditure come quelle di Hasselaer.

È armato di una mezza picca dal ferro con ali molto pronunciate, una spada alla vallona identica a quelle precedentemente descritte e da una daga da compagno, di quelle da usarsi in duello con la mano sinistra (la destra tiene solitamente la spada). Il "tenente colonnello" indossa un piccolo cappello piumato a breve tesa, ampia gorgiera, soprafarsetto con false maniche e pantaloni a chiudersi al ginocchio, il tutto è decorato da strisce tessili poste in orizzontale.

Le maniche hanno fenditure molto simili a quelle del "colonnello", ma qui la decorazione è organizzata da tagli diagonali ampi separati da doppia linea puntinata, manca perciò la serie di tagli obliqui minori.

Anch'esso è armato della mezzapicca, con ferro leggermente differente, ma decorato all'altezza delle alette, al fianco destro pende la solita spada alla vallona.

Il "sergente" è perfettamente identificabile per l'arma tipica che lo contraddistingue, la sergentina appunto, si tratta di una piccola alabarda dal ferro di dimensioni ridotte e spesso molto decorato o reso complesso da curve e riccioli, come in questo caso⁽⁷⁾.



FIG. 2 - Un capitano della milizia della città di Haarlem.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.



FIG. 3 - Gerrit van Schooten Jansz, vandrigh (alfiere) della milizia della città di Haarlem.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

La solita spada alla vallona completa l'armamento; il costume invece presenta un farsetto e pantaloni con fenditure differenti sul petto e sulle maniche poste a tratti diagonali e tra loro paralleli; sui pantaloni realizzate a formare quadrati.

Gli alfieri

Entrambi i portabandiera indossano un piccolo cappello alla moda, con tesa breve ornato da un nastro a torciglione che trattiene un piumaggio sulla destra.

Gerrit van Schooten Jansz (FIG. 3) porta un soprafarsetto a falda rigato, con finte maniche ricadenti dietro le spalle, è abbottonato poco sotto il collo e sulla falda con due serie di alamari.

Le braccia sono coperte da maniche in tessuto a fenditure, identiche a quelle del capitano con cappello (FIG. 2), che qui sono però chiuse sui lati da una fitta sequenza di bottoncini decorati; dalle maniche in parte slacciate si intravede la camicia che termina in polsini e gorgiera identici ai precedenti.

I calzoni sono a palloncino e proseguono poi abbastanza aderenti per concludersi appena sotto il ginocchio, chiusi da tre bottoncini.

Calze aderenti e calzature a pantofola appuntita, con minutissimi tagli e chiuse sul davanti da un laccio, completano l'abito.

Al fianco Gerrit porta un'arma dal fornimento particolarmente interessante che sembrerebbe essere completamente intagliato a decori fitomorfi; è costituito da un elso diritto pomolato alle estremità; dal blocchetto partono due anelli ortogonali al piano della lama, quello di guardia più grande, quello di controguardia più ridotto.

Purtroppo il disegno non permette di comprendere se il fornimento sia più articolato, con la presenza di ulteriori rami o ponti che, se esistenti, sono nascosti dalle pieghe del tessuto dei calzoni a palloncino.

L'arma è tenuta stranamente in orizzontale e farebbe perciò pensare ad un oggetto con lama corta, una lama lunga eserciterebbe una forza sull'attacco del fodero tale da far portare il fornimento verso l'alto, come nei casi precedenti.

Anche la scarsità di elementi difensivi della mano farebbe pensare a una daghetta da compagno.

La spada è invece presente nel ritratto di Gerrit Pietersz Ruychaver (FIG. 4), l'arma è una striscia con fornimento a tre vie con guardia che si curva fino al pomo, elso con braccio di parata e di guardia dritti che si curvano verso il basso all'estremità e lì si rigonfiano; due archetti scendono sotto i bracci.

Il fodero è sospeso al solito modo, con cinturino controvento che è in parte nascosto dal soprafarsetto; questo presenta le finte maniche ricadenti chiuse ai polsi da quattro bottoni con alamari e ciuffetti.

Lo stesso sistema di chiusura compare sotto il collo e alle due tasche diagonali poste verso la punta del petto a *panseron*.

Sia il soprafarsetto che i pantaloni, che si chiudono appena sotto le ginocchia con

i soliti quattro bottoni, sono completamente decorati da un motivo a elementi fitomorfi che escono da nodi a rombo con quattro volute.

Le maniche del farsetto mostrano un tessuto identico a quello indossato da van Schooten, ma qui sono completamente chiuse come quelle del capitano con cappello. A rendere ancor più ricco il costume contribuiscono i polsini e la gorgiera, realizzati con un pizzo dal bordo dentellato.

Le calzature sono identiche a quelle del capitano con cappello.

I due Gerrit sostengono entrambi due bandiere tipiche del periodo, dalle dimensioni enormi, ma dall'asta relativamente breve da impugnarsi con una sola mano⁽⁸⁾. All'interno della serie di questi ritratti a figura intera, esistono altri due portabandiera abbigliati con un farsetto a fenditure, identico a quello del capitano con cappello; le maniche però di uno dei due alfieri sono chiuse da lacci. Portano al fianco una striscia dal complesso fornimento a vie.

Il Moschettiere

Di tutti i soggetti considerati, il più affardellato è il moschettiere (FIG. 5) poiché ha su di sé tutti gli oggetti necessari per poter caricare e sparare con il pesante moschetto a miccia che porta sulla spalla.

L'arma, dato il peso, doveva essere appoggiata, durante lo sparo, sulla forcella che il militare tiene in mano e che usa in questo caso quasi come un bastone da passeggio. Il moschetto a miccia è l'arma tipica delle fanterie della fine del XVI sec. e di quasi tutto il successivo.

Qui si intravede parte del meccanismo di sparo: la cerniera verticale su cui ruota il coperchietto dello scodellino portapolvere e la testa del cane a serpetino in cui veniva inserita la miccia accesa che in questo caso è tenuta in mano dal soldato.

Per azionare il cane con la miccia occorre un grilletto a leva posto sotto la canna, che sembrerebbe essere nascosto dall'abito, oppure sostituito da un grilletto a pomolino come in alcuni dei casi più raffinati.

La canna è tonda divisa in più parti da nodi decorativi, presenta quello che sembrerebbe essere un tubetto per la mira, caso molto raro all'epoca nelle armi da guerra e che potrebbe far ritenere il nostro moschettiere appartenere ad una compagnia scelta di ottimi e ricchi tiratori, che potevano permettersi un'arma e un abbigliamento costoso.

A tracolla porta il munizionamento caratterizzato da una bandoliera portacariche che sostiene, tramite brevi cordicelle, piccoli recipienti in legno (solitamente di bosso da cui il nome bossoli) con coperchietto, contenenti la giusta quantità di polvere da sparo da versare nella canna, prima di inserirvi la palla.

Il sistema di sospensione dei bossoli, che erano di norma dodici, era comunemente noto come "la cintura degli apostoli" o "dodici apostoli"; questi oggetti sono abbastanza rari nelle collezioni di armi; in Italia si ricorda quello conservato a Firenze (Stibbert, n. cat. 765) di pochi anni successivo e in particolare quello a

Londra (Royal Armouries, XIII 91) appartenuto alle guardie dell'Elettore di Sassonia del 1605 c. che seppur più ricco, in velluto con riporti e fibbie in ottone dorato, presenta un sistema di aggancio dei bossoli molto simile a quello in esame. Per completare il caricamento occorre ancora una piccola fiasca detta polverino che serviva a versare la giusta quantità di polvere nello scodellino del meccanismo di sparo. Nel nostro caso il polverino pende dal cinturone tramite cordoni con nappe e va a posizionarsi poco sopra il ginocchio destro.

Il moschettiere è inoltre fornito di una grossa fiasca portapolvere che serviva per riempire nuovamente i bossoli utilizzati; questa è posta solitamente appesa, tramite un apposito e lungo gancio a una striscia di pelle a più fori, che pendeva dal cinturone sul retro.

La sacca contenente le palle era solitamente cucita alla striscia portafiasca, all'altezza del passante per il cinturone, come è molto probabile in questo caso, oppure direttamente alla bandoliera portacariche.

La miccia di scorta è appesa alla cintura, alla sinistra, dove trova posto anche la spada con fornimento che, in parte nascosto, sembrerebbe relativamente semplice: composto da un elso diritto a curvare in basso alle estremità, due archetti e un ramo di guardia ad arricciarsi sotto il pomo.

Conclude l'armamento la tipica daghetta d'accompagnamento per la mano sinistra appesa al cinturone in orizzontale che spunta da dietro per il pomo e parte dell'impugnatura a fuso.

L'abbigliamento è costituito dal solito farsetto con fenditure come nei casi precedenti, pantaloni con cuciture messe in risalto da passamanerie e chiusi da bottoni sotto il ginocchio.

Le calze sono cadenti e arrotolate sotto il polpaccio, le calzature riprendono il motivo a fenditure del farsetto.

Il cappello ha la tesa larga e floscia rivestita da una fodera a minutissime fenditure e portata rialzata sul davanti.

Della serie fa parte un secondo moschettiere, attrezzato di moschetto, forcella, spada e daghetta, fiasca e polverino, del tutto simili, ma mancante della bandoliera portacariche.

È rivestito da un farsetto a falda e finte maniche, chiuso sul davanti e alla falda da abbottonatura identica a quella di Gerrit Pietersz Ruychaver, che compare anche sui pantaloni.

Le maniche della camicia presentano fenditure uguali a quelle portate dal "tenente colonnello" sopra descritte⁽⁹⁾.

Al contrario dei moschettieri gli archibugieri erano armati con un arma da fuoco più piccola e leggera che non abbisognava di una forcella di sostegno.

Nella serie sono ritratti due archibugieri, uno visto di fronte è vestito con un farsetto a finte maniche e fenditure differenti da quelle in esame, l'altro visto di schiena porta in testa un morione aguzzo e mostra un abbigliamento molto semplice, non decorato da nessun tipo di fenditure; entrambi mancano della bandoliera portacariche.



FIG. 4 - *L'alfiere Gerrit Pietersz Ruychaver*. Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Lo scrivano tesoriere

Questa figura risulta particolarmente interessante per tutta una serie di dettagli del vestiario e di oggettistica che mette in evidenza (FIG. 6).

Il classico farsetto infatti è sbottonato per la metà inferiore e mette in mostra la grossa imbottitura che ne caratterizza la forma a petto d'oca.

Le fenditure sono in questo caso più semplici e organizzate in serie di tagli verticali separati da linee a trattini obliqui.

La manica, chiusa da una serie di nastri, è qui aperta e mostra quella della camicia: ampia, decorata da doppie file di puntinature, con polsini risvoltati e gorgiera dello stesso pizzo portato da Gerrit Pietersz Ruychaver.

I pantaloni sono organizzati come le maniche del farsetto, ma sono chiusi dai nastri annodati.

Le calze aderenti finiscono nelle calzature decorate al solito, ma inserite in maniera molto originale in zoccoli.

La mantellina a ruota con bavero, probabilmente nera e con una fodera uguale al tessuto delle maniche della camicia, è portata sulla spalla sinistra. In testa ha un cappello a larga falda con orlo perlinato.

È armato con una spada a striscia dal fornimento a vie, il fodero è sospeso al solito modo, ma qui ben evidente è il sistema di aggancio del cinturino controvento al cinturone, che ha gli orli frangiati.

A questo sono appesi gli attrezzi della sua professione: il contenitore con coperchio è un calamaio portatile per l'inchiostro, l'altro astuccio lungo a cilindro, che si intravede più dietro, serve per contenerci le penne, in mano tiene un rotolo dove probabilmente ha annotato le paghe dei soldati.

In una ulteriore incisione, questo soggetto ha la postura del corpo differente, un farsetto simile, ma doppiato da una giubbetto probabilmente in pelle come quello indossato dai capitani che in questo caso è però decorato da fenditure verticali. Anche in quel caso sono presenti gli zoccoli ed i contenitori sopra descritti.

Il prevosto

Con questa terminologia si designava all'epoca un ufficiale con compiti che potremmo definire di comandante della polizia militare.

L'ufficiale indossa un costume simile a quello precedentemente descritto, ma con differenze nell'organizzazione delle fenditure.

È armato con una spada alla vallona e stringe nella destra il tipico bastone di comando.

Il picchiere e il tamburo

I picchieri componevano la parte più consistente delle fanterie dell'epoca, poteva-



FIG. 5 - Un moschettiere.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

no dividersi in “picche secche” e “picche armate” a secondo se erano o no munite di un corsaletto difensivo.

Il nostro picchiere è una picca armata con corsaletto di pregio decorato a liste incise all'acquaforte, ha in più le braccia completamente difese e provviste di guanti a manopola, anche le gambe sono coperte fino a metà coscia da un paio di scarselloni. Sul capo porta il tipico morione a cresta tonda, è armato di picca lunga dai quattro ai sei metri e da una spada da lato con lama a striscia e fornimento a vie. Il tamburo indossa un cappello simile a quello dei portabandiera, soprafarsetto a falsemaniche, camicia a maniche con fenditure identiche a quelle del “tenente colonnello”.

Lo strumento è di grosse dimensioni e nasconde il fornimento della spada a striscia, ben visibile è invece la daghetta d'accompagnamento.

Gli spadaccini

Completano questa serie le figure di due *Rondhartschieren* “rotellieri” o meglio “spadaccini”, armati di pesante spada alla vallona e di rondaccia metallica⁽¹⁰⁾. Sono abbigliati nel tipico modo fin ora descritto: uno dei due privo di qualsiasi decoro a fenditure, il secondo, raffigurato di schiena, è il ritratto di N. van Dijk, indossa un piccolo cappello, un farsetto molto decorato con fenditure messe in diagonale a formare losanghe ulteriormente sforbiciate.

Gli sfondi

Tutti i personaggi sono posti in primo piano rispetto a sfondi con scene guerresche o di vita militare che in alcuni casi mostrano la funzione svolta dal soggetto. Il capitano Dirksz è posto dinanzi ad una scena di battaglia tra fanterie a cui ha probabilmente partecipato; il capitano con cappello è di fronte alla propria compagnia composta da un quadrato di picche con ali di archibugieri e due altri ufficiali intenti a conversare.

Lo sfondo di van Schooten mostra una compagnia di archibugieri in battaglia con una grande bandiera molto evidente, probabilmente portata dallo stesso Gerrit. Ruychaver è invece alla testa della propria compagnia in marcia lungo un sentiero. Il moschettiere sembra assolutamente non considerare la scena di saccheggio alle sue spalle; in una più “serena” vita di campo, durante un assedio, è invece ambientato il tesoriere che si scorge, dietro un tavolo, intento a pagare alcuni soldati.

Le uniformi

I costumi militari descritti in queste pagine risultano estremamente interessanti e possono a buon diritto considerarsi il primo vero tentativo di codificazione di uniformi modernamente inteso.



FIG. 6 - Uno scrivano-tesoriere.
Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli.

Per poter vedere sui campi di battaglia degli interi reggimenti completamente rivestiti di un uniforme dello stesso identico taglio e soprattutto colore, bisognerà attendere almeno fino alla metà del XVII sec.⁽¹¹⁾, ma il processo, iniziato già decenni prima, vede negli abbigliamenti fin ora illustrati un tentativo concreto che ben si inserisce nella situazione di grande trasformazione e razionalizzazione dell'esercito in atto in quel periodo.

Analizzando il costume dei nostri personaggi si possono trarre alcune considerazioni.

Gli ufficiali indossano un abito che mostra elementi pressoché identici, non solo, se si esamina con attenzione l'organizzazione decorativa delle fenditure sui farsetti, maniche e pantaloni, si può notare il continuo ripetersi dello stesso tipo sulla maggioranza dei soggetti, ufficiali e non.

Si tratta della decorazione a serie di fenditure oblique più grandi, alternate a serie più piccole inclinate in senso opposto e separate da puntature, il tutto su una trama orizzontale.

Questo tessuto compare su ben 10 soggetti dei 25 presi in considerazione.

Dal totale sono però da escludere, il picchiere che è completamente armato, uno spadaccino e un'archibugiere che non mostrano decori, e due nobili polacchi (qui non descritti), che portano ad un rapporto di 10 a 21.

Più esattamente, il capitano con cappello (FIG. 2), i capitani Jacob Ruycghaver e Pieter Hasselaer, il "colonnello", gli alfieri Gerrit van Schooten Jansz (FIG. 3) e Gerrit Pietersz Ruycghaver (FIG. 4), nonché i due altri alfieri anonimi, il moschettiere (FIG. 5) e infine il secondo scrivano tesoriere, tutti indossano lo stesso identico farsetto e tranne van Schooten, lo stesso tipo di calzature.

È perciò probabile che ci troviamo di fronte al ritratto di componenti della stessa compagnia della milizia cittadina, abbigliati con un indumento base - il farsetto - dello stesso tipo e probabilmente colore (forse giallo dando credito al dipinto del moschettiere a Praga) e realizzato, seguendo precise indicazioni, da uno o più sarti, che potremmo considerare come i fornitori ufficiali di tutta la compagnia.

A questo elemento "standardizzato", verranno, quantomeno nel caso degli ufficiali, aggiunti di volta in volta elementi "fuori ordinanza" secondo il gusto e le finanze personali; prassi questa che resterà consolidata fin oltre la metà del XIX sec.

Un secondo e intrigante elemento che può essere utile per l'attribuzione a una precisa compagnia è la presenza di William Ruycghaver, nel quadro sopra citato di Frans Hals il "Banchetto degli ufficiali della milizia civica di Sant'Adriano a Harlem" datato al 1625-27.

Si può ipotizzare che William Ruycghaver fosse imparentato con lo stesso capitano Jacob Ruycghaver e l'alfiere Gerrit Ruycghaver descritti in queste pagine.

Ammettendo perciò la parentela dei tre ufficiali e considerando la suddivisione della milizia per corporazioni, si può proporre che i personaggi ritratti nelle incisioni di Goltzius, indossanti lo stesso tipo di abito (benché di alcuni decenni precedenti),* appartengano alla compagnia di Sant'Adriano della milizia della città di Haarlem.

NOTE

⁽¹¹⁾ Si vedano su questi argomenti: G. PARKER, *La Rivoluzione Militare*, Bologna 1990; I. HEATH, *Armies of the Sixteenth Century*, St. Peter Port 1997; P. ALLEVI, *David Solemne un militare "urbano"*, in "Rassegna di studi e notizie", Vol. XXIII - Anno XXVI, Comune di Milano 1999.

⁽²⁾ Le incisioni prese in esame appartengono al gruppo "Autre officier de guerre" realizzati ad Haarlem tra il 1582 ed il 1587; il capitano con cappello, il moschettiere e lo scrivano tesoriere fanno parte di "Three military figures engraved by a student of Goltzius under his direction in the manner of Jacques de Gheyn (after a drawing by Goltzius)".

I rimanenti soggetti provengono da "Uniforms of an Infantry Regiment", per quanto riguarda ulteriori informazioni su queste immagini e su Hendrik Goltzius (Muhlbracht 1558 - Haarlem 1617) si vedano: *Hendrik Goltzius 1558 - 1617 The Complete Engravings and Woodcuts*, edited by Walter L. Strauss, Abaris Books New York 1977; *The illustrated Bartsch - Netherlandish Artists*, edited by Walter L. Strauss, Abaris Books New York 1980.

⁽³⁾ Le spade a vie (due o tre) si caratterizzano per i rami - le vie appunto - che partendo dall'uscita, dalla crocera della spada, del braccio di parata, si collegano, a secondo dei casi, all'uscita della guardia, al colmo del ramo di guardia e alla sua estremità.

Le spade a ponti montano un fornimento organizzato in elementi curvi a creare ponti, che partono e si ricollegano al blocchetto della crocera; possono essere in numero vario, il più basso e piccolo è spesso chiuso da una lamina traforata, il più alto e grande si collega a volte all'arco della guardia.

Negli anni il numero di ponti diverrà così elevato da trasformarsi in vere e proprie tazze traforate e poi sode.

⁽⁴⁾ Con il perfezionamento infatti delle armi da fuoco le armature erano diventate obsolete e spesso sostituite da questa giubba che realizzata con spessori a volta anche notevoli serviva a ripararsi dai colpi di arma da taglio.

⁽⁵⁾ I quadri citati di Frans Hals (158/8-1666) sono conservati presso il Frans Halsmuseum di Haarlem.

⁽⁶⁾ Vedi nota (2).

⁽⁷⁾ Tale arma non più d'uso prettamente bellico divenne identificazione di rango militare. I "sergenti" la usavano come "pungolo" o "barriera" per poter serrare le proprie genti (da cui il nome sergente) e mantenerle in formazioni ordinate.

⁽⁸⁾ Questo tipo di bandiere sono una enfaticizzazione di quelle, utilizzate per tutto il Cinquecento e già nella fine del secolo precedente dalle truppe svizzere e lanzichenecche. Una tipologia simile, ma con drappo molto più ridotto è ancor oggi utilizzata dagli sbandieratori acrobatici durante le sfilate dei pali storici.

⁽⁹⁾ Presso il Museo di Storia Militare di Praga è conservato un dipinto a olio su tavola (ID XII - 5888) attribuito alla scuola di Goltzius che rappresenta a colori lo stesso identico moschettiere con cappello, farsetto e scarpe gialle, fodera del cappello, pantaloni e calze nere.

All'interno della sezione delle armi e armature antiche delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, sono conservati una fiasca (n. inv. 107) e un polverino (n. inv. 110) quasi identici a quelli rappresentati.

Un moschetto con forcilla di produzione olandese, di fine XVI sec. pressoché identico, provvisto di traguardo a tubetto, ma assai decorato con incisioni ed intarsi sulla cassa, è conservato a Stoccolma (Livrustkammaren, inv. 1197).

⁽¹⁰⁾ Col termine di spadaccini si identificano quei militari armati di spada che in battaglia aprivano lo scontro. A cavallo tra XV e XVI sec. erano armati di spadone a due mani e uscivano dalle proprie formazioni col tentativo di aprire gli schieramenti avversari tranciandone le aste delle

picche. Sullo scadere del XVI sec. mantennero pressoché lo stesso compito, vennero equipaggiati di spada più corta a lama larga e pesante e di una rondaccia, uno scudo tondo sovente rivestito di metallo.

⁽¹¹⁾ "... nel 1645 il generale di capo imperiale conte Gallas passò un'ordinanza ai fabbricanti di abiti austriaci ... (e) ... accluse un campione di stoffa, specificando il colore (grigio pallido) ..." in G. PARKER, op. cit., p. 118.

NOTE IN MARGINE A BERTARELLI E TRIESTE

Maria Goldoni

Il bel catalogo "Bertarelli e Trieste"⁽¹⁾ aggiorna, integra, in parte corregge le ricerche che avevano accompagnato la *Erschließung* della raccolta di legni della Galleria Estense nel 1986 e nel 1988⁽²⁾. Esso diventa un punto di riferimento indispensabile per la prosecuzione delle ricerche in proposito. Non è mio scopo qui farne una recensione, bensì prendere spunto dalla sua impostazione e da alcuni spazi da esso lasciati aperti per aggiungere alcune osservazioni ed alcuni dati.

In primo luogo, il catalogo cerca di rispondere ad una esigenza che a mia volta ho sentito come centrale dopo aver riflettuto sulle difficoltà di riannodare i fili di discorsi interrotti da più di mezzo secolo sulle "rozze silografie" salvate da Venturi e Bertarelli; ovvero di mettere nella corretta relazione campi del sapere rispetto ai quali una lettura debitamente complessa della collezione modenese rappresenta una sorta di piano di intersezione. Ho cercato di esprimere questa esigenza parlando di un approccio ai materiali "come se" questi fossero materiali storico-artistici da un lato, documenti storici dall'altro. Il "come se" indicava semplicemente l'intento di lasciar da parte, almeno in questa fase, le discussioni sul valore artistico delle "rozze silografie", nonché quelle sulla storicità dei materiali popolari, utilizzando, delle definizioni in termini storici e artistici, non tanto la veridicità, quanto la fecondità⁽³⁾.

Francesca Nodari, in accordo con il curatore e con i promotori della catalogazione e della mostra, ha appunto avvicinato i materiali Bertarelliani che derivano dalle matrici conservate a Modena con criteri storico-artistici, ed ha tentato, con risultati molto apprezzabili, un sistematico lavoro di attribuzione e istituzione di rapporti. Ha cioè cercato di contribuire, sui materiali popolari triestini, a quella serie di operazioni che dovrebbero farci passare dalla tipica definizione ancor oggi disponibile per tante stampe non-classiche ("rozza silografia popolare") ad una classificazione altamente determinata.

Qui vanno fatte alcune osservazioni: i materiali triestini del dono Bertarelli costituiscono una selezione dai materiali tramandati dalle ditte Soliani e Barelli che 1) esclude pressoché totalmente il vasto campo dell'illustrazione libraria; 2) sacrifica in generale i piccoli formati; 3) esclude parimenti quasi del tutto le stampe di sog-

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. XXV - Anno XXVIII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2001

picche. Sullo scadere del XVI sec. mantennero pressoché lo stesso compito, vennero equipaggiati di spada più corta a lama larga e pesante e di una rondaccia, uno scudo tondo sovente rivestito di metallo.

⁽¹¹⁾ "... nel 1645 il generale di capo imperiale conte Gallas passò un'ordinanza ai fabbricanti di abiti austriaci ... (e) ... accluse un campione di stoffa, specificando il colore (grigio pallido) ..." in G. PARKER, op. cit., p. 118.

NOTE IN MARGINE A BERTARELLI E TRIESTE

Maria Goldoni

Il bel catalogo "Bertarelli e Trieste"⁽¹⁾ aggiorna, integra, in parte corregge le ricerche che avevano accompagnato la *Erschließung* della raccolta di legni della Galleria Estense nel 1986 e nel 1988⁽²⁾. Esso diventa un punto di riferimento indispensabile per la prosecuzione delle ricerche in proposito. Non è mio scopo qui farne una recensione, bensì prendere spunto dalla sua impostazione e da alcuni spazi da esso lasciati aperti per aggiungere alcune osservazioni ed alcuni dati.

In primo luogo, il catalogo cerca di rispondere ad una esigenza che a mia volta ho sentito come centrale dopo aver riflettuto sulle difficoltà di riannodare i fili di discorsi interrotti da più di mezzo secolo sulle "rozze silografie" salvate da Venturi e Bertarelli; ovvero di mettere nella corretta relazione campi del sapere rispetto ai quali una lettura debitamente complessa della collezione modenese rappresenta una sorta di piano di intersezione. Ho cercato di esprimere questa esigenza parlando di un approccio ai materiali "come se" questi fossero materiali storico-artistici da un lato, documenti storici dall'altro. Il "come se" indicava semplicemente l'intento di lasciar da parte, almeno in questa fase, le discussioni sul valore artistico delle "rozze silografie", nonché quelle sulla storicità dei materiali popolari, utilizzando, delle definizioni in termini storici e artistici, non tanto la veridicità, quanto la fecondità⁽³⁾.

Francesca Nodari, in accordo con il curatore e con i promotori della catalogazione e della mostra, ha appunto avvicinato i materiali Bertarelliani che derivano dalle matrici conservate a Modena con criteri storico-artistici, ed ha tentato, con risultati molto apprezzabili, un sistematico lavoro di attribuzione e istituzione di rapporti. Ha cioè cercato di contribuire, sui materiali popolari triestini, a quella serie di operazioni che dovrebbero farci passare dalla tipica definizione ancor oggi disponibile per tante stampe non-classiche ("rozza silografia popolare") ad una classificazione altamente determinata.

Qui vanno fatte alcune osservazioni: i materiali triestini del dono Bertarelli costituiscono una selezione dai materiali tramandati dalle ditte Soliani e Barelli che 1) esclude pressoché totalmente il vasto campo dell'illustrazione libraria; 2) sacrifica in generale i piccoli formati; 3) esclude parimenti quasi del tutto le stampe di sog-

getto profano o di marcata funzionalità pratica; 4) riduce fortemente i richiami espliciti alla provenienza modenese.

Il contributo dato dallo studio su questi materiali non escluderà pertanto una ulteriore integrazione che tenga conto dei materiali non religiosi e che, pur limitandosi ai grandi e medi formati che caratterizzano la raccolta triestina, tenga presente il ruolo delle tipografie, nonché quello della città di Modena, rispetto ad una vicenda di produzione, circolazione, conservazione che, come è noto, è durata diversi secoli.

Sarebbe infatti pur sempre astratto pervenire ad attribuzioni di tipo storico-artistico senza ambire ad incrociarle con i dati disponibili circa ambiti geografici ed attività editoriali, ovvero senza calare i materiali nel concreto contesto storico. Tracciare un canovaccio nel modesto modo che, alla presente data, è possibile a chi si proponga una sintesi, implica ovviamente lasciare poi agli specialisti dei diversi settori il compito di indicare le inevitabili debolezze e ricostruire più adeguatamente gli intrecci. In questo spirito e con questa consapevolezza si ritiene di qualche utilità presentare questi appunti.

Modena è evidentemente il punto di partenza di una analisi di questo tipo: un'antica ipotesi, screditata da Venturi, ne faceva un rilevante centro dell'incisione quattro-cinquecentesca, mentre una più tarda, che si appoggiava sulla straordinaria consistenza del patrimonio silografico modenese, attribuiva alla famiglia Soliani un peso di prim'ordine nella stampa popolare italiana⁽⁴⁾.

Dal confronto fra i cataloghi Soliani è però notoriamente emersa l'ipotesi, confermata dai ritrovamenti presso la Biblioteca Capitolare di Verona, di un fondo Barelli di provenienza genericamente settentrionale, cioè presumibilmente (sebbene non necessariamente sempre) non modenese; d'altro canto, da un esame tanto storico quanto stilistico dei materiali è risultato esistere con alcuni grandi centri della stampa un contatto così evidente da limitare la portata documentaria che la raccolta potrebbe avere rispetto ad una originale cultura figurativa locale⁽⁵⁾.

Incrociando ora i risultati, sia pure parziali, fin qui raggiunti, si deve peraltro cominciare a ridefinire il rapporto della città con le immagini a stampa, tentando da un lato di raggruppare ipoteticamente intorno ad alcuni dati certi i materiali che appaiono tra loro omogenei o pertinenti, dall'altro di interpretare in modo più adeguato i loro significati.

Riguardo al primo punto, mi pare plausibile che, dal punto di vista degli stampatori, la trasmissione di matrici per decenni e per secoli servisse non solo ad un uso immediato, ma anche a consentire la ripetizione e la ripresa di formule riuscite⁽⁶⁾; d'altro canto, la ripetizione pare a volte dovuta ai fattori concorrenza e domanda, nella misura in cui risale alla iniziativa di stampatori diversi, tutti interessati a testi di successo. Questo si verifica fin dal primo momento, con la competizione tra Pierre Maufer e Domenico Roccoiola, che nel 1492 hanno entrambi in bottega la serie completa delle illustrazioni per il *Pronostico* del Lichtenberger⁽⁷⁾; e può essere verificato ripercorrendo i casi singolarmente numerosi in cui uno o più motivi



FIG. 1 - Modena, Galleria Estense. *Visita prodigiosa di San Giuseppe a Caterina de Vigri*, tiratura moderna (1913-14) da matrice probabilmente bolognese, prima metà del secolo XVIII.

di partenza sono o *riprodotti*, con fedeltà e perizia variabili, oppure *combinati e contaminati*, o ancora *aggiornati* ovvero *adeguati a bisogni diversi*⁽⁸⁾.

Più che la sola assenza di originalità degli autori, più che la famosa inerzia della cultura del popolo, questa pratica del replicare mi sembra attesti un aspetto a suo modo dinamico dell'ambiente: considerate le caratteristiche economiche e tecniche della stampa tipografica, la regolare applicazione dei principi del ripetere e del moltiplicare, imposti dal nuovo mezzo, può implicare ora una adesione al moderno ora un adattamento al nuovo (a situazioni mutate o in via di mutamento), in cui sono coinvolti stampatori e pubblico, naturalmente nella dimensione consentita ad un centro che abbia le peculiarità "minori" di Modena.

In secondo luogo, il fatto che il riprendere e replicare vada di pari passo con il vero e proprio *reimpiegare*, riscontrabile con facilità nella illustrazione libraria, dà luogo alla presenza, negli stessi magazzini, per un uso negli stessi libri e fogli, di matrici estremamente raffinate e matrici di intaglio elementare e rozzo disegno; ma, oltre a questa *coesistenza casuale*, dovuta ad urgenze pratiche, di manufatti di qualità diverse, c'è una ben *più complessa circolazione* di motivi, tematiche, stilemi, tra ambiti colti e ambiti popolari⁽⁹⁾.

Circolazione e trasmissione di immagini da legno a Modena, osservazioni e ipotesi:

a) l'epoca di Maufer, Roccociola, Bergolli

Modena, come è stato più volte osservato e confermato, ospita ai primordi della stampa una produzione tipografica rivolta soprattutto alle necessità di maestri, studenti, letterati di cultura umanistica⁽¹⁰⁾ - gli stessi interlocutori, presumibilmente, di un Nicoletto da Modena nel campo delle stampe "classiche", sempre ammesso che Nicoletto abbia lavorato anche a Modena; ma negli anni Novanta il ventaglio delle destinazioni pare essersi ampliato, a giudicare non solo dalla scelta delle opere da pubblicare, ma anche dalla comparsa di illustrazioni. In città si comincia ad aver bisogno di matrici lignee, e dunque ad intagliarle o ad importarle. La diffusione di silografie in foglio singolo deve risalire, se i criteri di datazione fin qui disponibili sono corretti, al medesimo periodo. Singolare è l'elevata qualità di alcune silografie di questi tempi "primitivi" la cui provenienza pare forestiera date le consonanze con modi di intaglio praticati in certe botteghe, veneziane o ferraresi, per esempio. Dobbiamo, almeno in qualche caso, la comparsa di questi pezzi, diversi tra loro e non riconducibili ad un'unica fonte, a qualcuno di quei tipografi itineranti che per primi praticarono l'arte della stampa in città? La commissione o l'acquisto di qualche bella tavola a Venezia oppure a Milano non sembra improbabile da parte di figure di questo genere.

Poiché una testimonianza certa, un piccolo legno per illustrazione di un libro, ci porta a Pierre Maufer, di Rouen, mi è parso ragionevole prendere in esame la pos-

sibilità che a lui si debba l'introduzione di materiali di grande pregio, individuati tenendo conto di elementi di affinità e facendo leva su scarsi dati storici⁽¹¹⁾: le matrici per una serie dei *Nove Prodi*, pervenute in numero di due alla data 1864, e successivamente scomparse, opera di intagliatori d'oltralpe, variamente definiti (Germania? Paesi Bassi?), nonché la matrice della *Madonna sulla falce di luna / Santa Casa di Loreto* che credo intagliata a Venezia da due autori di cultura diversissima durante gli anni Novanta del Quattrocento⁽¹²⁾.

Gli indizi sono invero piuttosto esili e contraddittori. In primo luogo, l'ultimo legno citato, che, se si guarda alla faccia con la *Santa Casa* (cfr. NODARI, n. 2), potrebbe essere stato portato a Modena da Giovanni Maria Verdi con pezzi di analogo stile provenienti dalla bottega ferrarese di Lorenzo de Rossi, dovrebbe però essere pervenuto a Modena entro la prima metà del Cinquecento: esso è modello diretto di una *Santa Casa* edita a Modena, che è situabile a quella data in considerazione del testo che contiene e delle sue caratteristiche formali. Ma il Verdi si trasferì a Modena da Ferrara solo al momento della cacciata dei duchi, e fu attivo nel primo decennio del Seicento. Altra pista: il piccolo legno della *Pronosticazione* a noi rimasto⁽¹³⁾ ha in comune con la *Madonna sulla falce di luna* un particolare unico in tutta la raccolta, il fondo a incavo (quello che figura bianco nella stampa) cosparso di stelline ottenute con un punzone; in questo caso è difficile pensare ad un reimpiego, come quello devozionale ipotizzabile per la *Madonna*, tale per cui una decorazione del fondo abbia senso; può trattarsi di una specie di segno di riconoscimento o di un modo di lavorazione caratteristico di una bottega? Di quella *Madonna*, conservata solo nella metà inferiore, si conosce poi una versione, a Berlino⁽¹⁴⁾, che si ritiene ne restituisca l'iconografia completa; e sembra esserci uno strano rapporto fra quella versione, la sua corrispondente modenese, e le silografie dei due *Prodi*. Esse hanno le une con le altre somiglianze più strette che non con qualunque altra stampa dei fondi Soliani e Barelli. (I soli intagli che rivelino una simile frequentazione di modi nordici sono ivi quelli di Francesco de Nanto, assai più elaborati e applicati a tutt'altri generi di disegno). Il rapporto riguarda elementi formali e non solo contenutistici: i *Prodi* sembrano risentire di una cultura figurativa analoga a quella della *Madonna* di Berlino, pur presentando nella tecnica dell'intaglio somiglianze anche con la *Madonna* di Modena. A prima vista assai più goffa di quest'ultima, la stampa di Berlino risale invece semplicemente ad una cultura diversa. In realtà dal disegno, al di là di alcuni suoi aspetti convenzionali, risulta una capacità di caratterizzare la situazione Madre-Bambino insolita nelle silografie primitive: un'impressione di tenerezza per il modo in cui la piccola creatura si tiene ben dritta sui piedini e stende un po' rigidamente un braccino a circondare il collo della madre, mentre le mani di questa l'aiutano a tenersi in equilibrio sulla falce di luna e a reggere la *Weltkugel*. Il legno modenese tratta la medesima iconografia in chiave monumentale: diversamente dalla stampa berlinese, che ritrae il suo tenero omuncolo al modo dei fiamminghi, essa ricalca il monumentale Bambino su un modello belliniano; alla misura gracile e angusta

delle forme un po' rigide, sostituisce larghezza, eleganza, estrema articolazione delle linee che si snodano in sinuosità ora delicate, ora sontuose. La tecnica d'intaglio fa ricorso in misura minima al tratteggio incrociato, con la conseguenza che le zone d'ombra contribuiscono allo splendore delle zone in luce, piuttosto che ad ammorbidire i volumi: è, del resto, la donna dell'Apocalisse quella che nel perduto (o mai esistito?) legno superiore dovrebbe emergere dai ricchi panneggi. Ora, non mi pare azzardato supporre che una tecnica silografica così bella, applicata ad una tavola che deve essere stata preparata alla fine del Quattrocento in una buona bottega veneziana, risulti da un incontro fra arte tedesca dell'intaglio e cultura figurativa italiana, quale si produsse negli anni dell'*Apocalisse* di Dürer. La stampa di Berlino, semmai più vicina ai modi di Schongauer, rivela orizzonti diversi. Ora, tornando al modo in cui a Modena sono pervenute le matrici, se è vero che Maufer aveva relazioni con Venezia, avendovi tra l'altro operato fra 1480 e 1486, è anche vero che nei tardi anni Novanta, o nei primi del Cinquecento, egli aveva probabilmente già lasciato Modena, dato che compare a Cremona nel 1494. Peraltro, il rapporto che proprio Maufer ebbe con la tipografia cittadina, ovvero la sua concorrenza con il personaggio destinato a dominare la scena fino agli anni Venti del Cinquecento, Domenico Roccociola, potrebbe spiegare, forse, la permanenza in Modena di suoi materiali, che possono essere stati più consistenti del solo legnetto per il Lichtenberger. Sulla base di quanto si sa, si dovrebbe supporre che le vicende della concorrenza dei due tipografi siano comunque state tali da permettere o ad un terzo stampatore o ad uno dei due, lo stesso Roccociola, di venire successivamente in possesso delle illustrazioni di proprietà del Maufer. L'ipotesico terzo stampatore sarebbe in questa ricostruzione il sacerdote e tipografo Antonio Bergolli, attivo nell'ambiente librario tra 1519 e 1539; sappiamo da alcuni dati che, con il fratello Pietro Maria, divenne proprietario di materiali che erano stati di Domenico Roccociola e del di lui nipote Antonio⁽¹⁵⁾. Nel terzo decennio del '500 Bergolli è attivo anche come tipografo, dopo aver già acquistato la libreria del Roccociola nel 1519⁽¹⁶⁾; nel prezioso documento del 1539 riportato da Giorgio Montecchi⁽¹⁷⁾, ci informa della consistenza della propria stamperia, precisando di possedere duecento "forme da figure" "grandi" e "piccole", e da "istorie", pure "grandi" e "piccole". Ha il Bergolli, tra queste matrici, posseduto matrici di provenienza "forestiera", veneziana per esempio, ma anche nordica - per generico che sia questo termine, cui per ora siamo limitati -? matrici forse pervenute attraverso tipografi d'Oltralpe, il Maufer tra questi? Vorrei segnalare un ulteriore indizio interessante: c'è una affinità degna di nota tra le due silografie dalla serie dei "Nove Prodi" ed il frontespizio della più famosa tra le edizioni del Bergolli. L'*Opera nova chiamata duello* del maestro di scherma Achille Marozzo, del 1536, è illustrata da numerose silografie, di attribuzione ancora problematica nonostante siano in parte siglate. Le figurine cavalleresche e regali del frontespizio sono diverse sia nella funzione che nello stile dalle figure di duellanti che illustrano il testo: mentre queste ultime hanno valore didattico, e rispettano le



FIG. 2 - Modena, Biblioteca Estense. Illustrazione silografica alla *Vita di Santa Caterina da Bologna...* del Padre Grassetti, Bologna 1724.

proporzioni di atletici corpi umani come la realtà dei movimenti sportivi, le prime sembrano avere la funzione "patetica" di introduzione ideale alla pratica della scherma, cioè la funzione di richiamare all'antico ideale della cavalleria, che l'Europa di Carlo V ha riscoperto. A questo scopo pare che l'illustratore si rifaccia ad un patrimonio figurativo cortese, goticizzante: le membra relativamente minute rispetto alle teste, anche se non così corte, i volti, le barbe dei personaggi in armatura hanno a mio avviso analogie rilevanti con le caratteristiche delle, più antiche, immagini cavalleresche dei *Prodi*, che probabilmente circolavano a Modena, tratte da matrici che qualcuno già aveva nei magazzini⁽¹⁸⁾.

L'atto di vendita del 1539 è, per quanto si sa, la prima prova documentaria che abbiamo, per Modena, di una attività editoriale riferita a stampe sciolte. Non c'è ragione di credere che tale attività non fosse già praticata dal Roccociola, benché la sua produzione libraria non contenga più illustrazioni dopo il 1495, né che gli acquisti del Bergolli dai Roccociola riguardassero esclusivamente la stampa di libri. A queste date dovrebbero allora essere presenti, fra le duecento "forme da figure" presenti a Modena, forse tra quelle stesse del documento citato, alcune matrici particolarmente note, consonanti con l'intenzione mostrata da Roccociola di avvicinare il pubblico dei concittadini in tutto, o quasi, il ventaglio delle sue articolazioni sociali: immagini molto celebri, come quelle dette del *Moro* e della *Mora*, della *Scimmia che fila* e del *Lupo (o Volpe) travestito da pellegrino*⁽¹⁹⁾ paiono infatti databili ai primi del '500, se non agli ultimi anni del '400, e presentano caratteri stilistici che, per quanto non identici tra loro, non sono disomogenei, ed hanno in comune un elemento: non sono facilmente riconducibili a correnti che gli studiosi di silografia abbiano già chiaramente individuato. Queste matrici potrebbero essere state disegnate e intagliate a Modena e potrebbero risalire all'attività dei Roccociola (1481-1519), o, al più tardi, a quella dei Bergolli⁽²⁰⁾; esiste peraltro, come farò presente più avanti, l'indizio di un possibile rapporto con la cultura ferrarese di almeno una di esse.

Sicuramente "in Modena", nei primi decenni del '500, e quindi presumibilmente nell'ambito dell'attività delle medesime botteghe, fu invece edita la "Nave di Salvezione" (dai Roccociola?), trattata secondo convenzioni silografiche di ascendenza veneziana. Essa sembra essere stata modello per due (più tarde?) immagini del *Crocefisso di Santa Brigida* (si confrontino rispettivamente le figure di Cristo in croce e quelle femminili ammantate di nero e analogamente atteggiati)⁽²¹⁾ e si vale di mezzi stilistici analoghi a quelli di un grande *Calvario* (cfr. NODARI nn. 31, 32), che fu ripetutamente ri-intagliato forse in centri diversi e in un arco di tempo non ristretto (per tutto un secolo?), e che riprendeva qualche originale noto anche fuori Italia, in un rapporto da precisarsi con il dipinto di Hans Memling presso la Galleria Sabauda di Torino⁽²²⁾. Pure "in Modena" sono edite la più antica tra due diverse versioni delle *Parole di Cristo Crocefisso a tre pie donne* (ovvero le "Sette parole" e i versi "O peccator deh non peccar non più")⁽²³⁾ e la più recente tra le due versioni della *Santa Casa di Loreto*⁽²⁴⁾. La datazione è alquanto incerta, ma pre-



FIG. 3 - Modena, Galleria Estense. *Decollazione del Battista (Salomé, o Erodiade, riceve la testa del Battista)*, tiratura moderna (1913-14) da matrice probabilmente bolognese, prima metà del secolo XVIII.

sumibilmente da situarsi entro i primi tre-quattro decenni del Cinquecento: nel caso della prima matrice, per il complesso di motivi iconografici e rimandi stilistici che la caratterizzano, nel caso della seconda, in considerazione dei dati e delle letture fin qui proposti da Floriano Grimaldi, nonché dei risultati ottenuti da Massimo Castoldi nell'indagine sul sonetto "Ave dolce Maria"⁽²⁵⁾. Il *Crocefisso con le tre donne* è immagine talmente forte e caratterizzata da indurre alla ricerca di paralleli stilistici nella collezione, per costruire un raggruppamento di legni con fisionomia omogenea: tanto più considerevoli sono l'isolamento in cui esso rimane e la sola analogia convincente, che è con un bel *S. Antonio Abate*⁽²⁶⁾; analogia a maggior ragione intrigante in considerazione delle associazioni Grünewaldiane suscitate dalla raffigurazione insolitamente "dolorosa" del Crocefisso che si rivolge alle tre donne. Il *S. Antonio Abate* riprende forse un modello più antico, tanto da riecheggiare stilisticamente il San Petronio a tarsia di Agostino de Marchis, su disegno attribuito a Francesco del Cossa (1473)⁽²⁷⁾, cui è identico nel gesto della mano benedicente e molto simile nella resa (peraltro corrispondente a certa *routine* della silografia mantegnesca veneziana) dei lineamenti del volto.

Detto incidentalmente: dal punto di vista della datazione (primi due decenni del Cinquecento?), questo *S. Antonio*, che manca nella collezione triestina, non deve forse discostarsi tanto da quello, stilisticamente assai diverso, che Francesca Nodari colloca fra XVI e XVII secolo (scheda 33). A mio avviso quest'ultimo è un legno della prima metà del Cinquecento che, per quanto assai rovinato, stupisce per la originalità con cui l'intagliatore si rapporta al materiale e alla tecnica, ottenendo, da un privilegiamento della linea bianca combinato con i tratti incrociati, ombre profonde nella figura severamente immobile del Santo, ma una spiritata vivacità nella resa delle lingue di fuoco e dell'atto di terrore del soldato a terra. Si deve tener presente il peso della tradizione - forse di un preciso riferimento - nell'interpretare la rigidità del Santo, non meno che la condizione del legno nel valutare l'effetto "sporco", rauco, del segno: tuttavia la predilezione per un segno pastoso, tutt'altro che convenzionale, unita ad una tendenza quasi espressionistica, mi pare suggerisca un tentativo fuori della *routine*, su immagini di resa difficile, forse di ambito dossesco. Per altri motivi potrebbe rientrare in un ambito ferrarese il segno nervoso ed elastico di un bellissimo *San Michele Arcangelo* (fondo Barelli, non presente nella raccolta di Trieste), costruito in modo analogo, perfino con analoghi particolari paesistici, che richiama i santi guerrieri del Polittico Griffoni, San Michele e San Giorgio (Tura? Ercole de Roberti?), ma anche il san Giorgio della collezione Asquith, variamente attribuito dagli specialisti, a Liberale da Verona, Tura, Michele Pannonio⁽²⁸⁾.

Ad Antonio Bergolli risale secondo Fava⁽²⁹⁾ un pronostico in volgare sulla sorte futura dell'Italia, illustrato con cinque dei legni che Roccociola aveva usato, a gara con Maufer, per illustrare l'opera del Lichtenberger⁽³⁰⁾. I versi di apertura introducono il motivo religioso del Giudizio Divino e i temi connessi della colpa e della conversione⁽³¹⁾.

Al clima profetico e visionario di cui questo opuscolo è documento, alla situazione della città di Modena in un'epoca di sanguinosi disordini interni, di lotte tra famiglie rivali, di alterne dominazioni⁽³²⁾, credo si possano riportare, con declinazioni profondamente diverse, le due stampe citate: quanto a suo tempo osservato sull'iconografia della *Nave* si può forse contestualizzare richiamando il dominio pontificio e le speranze e profezie in merito ad una conversione a Cristo del mondo intero, mentre nella silografia delle "Sette Parole" la raffigurazione delle tre donne ai piedi della croce ha un riscontro interessante in una illustrazione norimberghese riferita alla vicenda della "santa viva" Lucia da Narni (1501 c.ca)⁽³³⁾.

b) l'età dei Gadaldini

Per questa silografia, peraltro, è stata proposta da G. Montecchi l'attribuzione alla bottega dei Gadaldini. Essi ne pubblicarono una replica profondamente riveduta e ripensata alla fine del secolo⁽³⁴⁾, un indizio che depone a favore di una presenza del legno più antico nella loro bottega.

È noto e studiato il coinvolgimento dei Gadaldini e di un vasto ambiente modenese nella Riforma protestante⁽³⁵⁾.

Antonio Gadaldino è di origine bergamasca, ma a Modena possiede una casa fin dal 1522, e qui, in una via che dà sulla Piazza del Duomo, esercita una attività sia di libraio che di stampatore. È affiancato, e in certi momenti sostituito, dal figlio Cornelio; sarà poi seguito dai nipoti Timoteo e Paolo. Alcuni membri della famiglia hanno cultura umanistica; tutti sono aperti a problemi caratteristici dell'umanesimo religioso dei primi decenni del '500. A Modena questi si pongono con particolare intensità, come attestano la presenza o la provenienza di esponenti del clero impegnati nella Riforma Cattolica (i cardinali Jacopo Sadoletto, Giovanni Morone, Tommaso Badia, Gregorio Cortese); ma anche la vivace partecipazione dei fedeli (attestata da una documentazione particolarmente vasta) all'esperienza religiosa dell'epoca, contrassegnata dal rapporto diretto con le Sacre Scritture e dalla contestazione del ruolo della Tradizione. Ciò ha portato ad una vasta circolazione di motivi religiosi riformati, soprattutto luterani. Molti dei più rilevanti intellettuali facevano capo ad una cosiddetta "Accademia modenese", della quale prestissimo si sospettò che lo studio della lingua greca e di testi greci vi sconfinasse in interpretazioni ereticali dei testi rivelati. Denunce e processi ebbero inizio già negli anni Venti; verso la metà del '500 quasi tutte le persone coinvolte - tra loro Ludovico Castelvetro - furono costrette a lasciare la città, prendendo la via dell'esilio e della fuga. Il momento più drammatico, dopo la metà degli anni '60 del '500, fu quello in cui una vera e propria repressione inquisitoriale finì per liquidare, in modo molto amaro, le inquietudini religiose della città⁽³⁶⁾.

Antonio Gadaldino, sulla cui produzione tipografica manca ancora un lavoro aggiornato, pare incline a muoversi nella scia di quei primi stampatori che si erano rivolti alla domanda degli uomini di cultura, come mostra il suo legame con gli

umanisti dell' "Accademia modenese". Mentre questi uomini venivano sospettati, messi sotto processo, e infine costretti a fuggire, Gadaldino, simpatizzante con il loro ambiente o comunque partecipe della ricerca e della protesta che in materia religiosa circolava tra i ceti artigiani, stampava probabilmente, e comunque metteva in circolazione, il libretto del *Beneficio di Cristo*, "così caro a gli Heretici". Nel momento in cui i sospetti dell'Inquisizione colpiscono il cardinale Giovanni Morone, anche Gadaldino, che si diceva avesse avuto contatti con lui per la diffusione del *Beneficio*, venne incarcerato, venne portato a Roma nonostante le resistenze della Comunità e, da Ferrara, del Duca, e venne sottoposto ad interrogatori di cui rimangono gli atti. Rimandato a casa solo nel 1559, era ancora a tal punto sospettato di eresia che l'Inquisizione pretese di controllare la bottega di famiglia, gestita da Cornelio durante l'assenza del padre, poi dai nipoti Timoteo e Paolo, ancora nel 1568⁽³⁷⁾.

c) dai Gadaldini ai Soliani:
un passaggio non chiarito sullo sfondo di Modena capitale

La stamperia dei Gadaldini è ancora attiva ai primi del '600: i suoi ultimi anni di attività coincidono con i primi anni di attività di Giovanni Maria Verdi (la cui prima opera ricordata dai bibliografi è dell'anno 1600), nonché di Giuliano Cassiani (inizialmente attivo a fianco dei Gadaldini stessi)⁽³⁸⁾. La bottega del Verdi chiuderà i battenti già nel 1613, anno in cui, alla di lui morte, un prezioso inventario ci informa laconicamente della presenza di oltre milleduecento matrici lignee, più di mille delle quali per "Santi e figurami" di ogni formato⁽³⁹⁾; i Cassiani saranno diretti rivali dell'emergente Bartolomeo Soliani, che, già libraio dagli anni Venti, comincia a stampare nel 1646, e, dopo la morte di lui nel 1670, dei suoi eredi (Viviano, 1670-1678; Bartolomeo junior, alla morte di Viviano ancora bambino, come il fratello Girolamo, e affidato con lui alla tutela della madre Lucrezia Farina nel 1678)⁽⁴⁰⁾.

I Gadaldini assistono dunque alla fine della modesta condizione provinciale, ma anche della relativa autonomia, di Modena entro il dominio estense, senza vedere i momenti splendidi che saranno riservati alla città sotto Francesco I (1629-1658). Subito dopo l'arrivo del duca Cesare I nel 1598, il decollo del piccolo stato che si identifica con la nuova capitale, ridotto di dimensioni e possibilità, reduce da una terribile umiliazione dei suoi signori, coinvolto in modo sfortunato nelle guerre del Monferrato, è faticoso e travagliato, anche se l'arrivo della corte agisce come uno stimolo importante sulla vita della città, attraendo e suscitando nuove energie anche nel campo della stampa. Non di questo capitolo, ma del precedente, legato alla singolarissima vicenda tra Riforma e Controriforma, sono protagonisti i Gadaldini. Questo vuole però anche dire che dopo gli anni Quaranta la produzione figurativa a silografia edita in Modena risale soprattutto a loro (cui per un breve periodo va accostato Giovanni de Nicoli), mentre tra anni '20 e 1539 questo aspetto della loro attività editoriale va evidentemente di pari passo con la parallela attività dei Bergolli. I Gadaldini stamparono diverse edizioni illustrate e

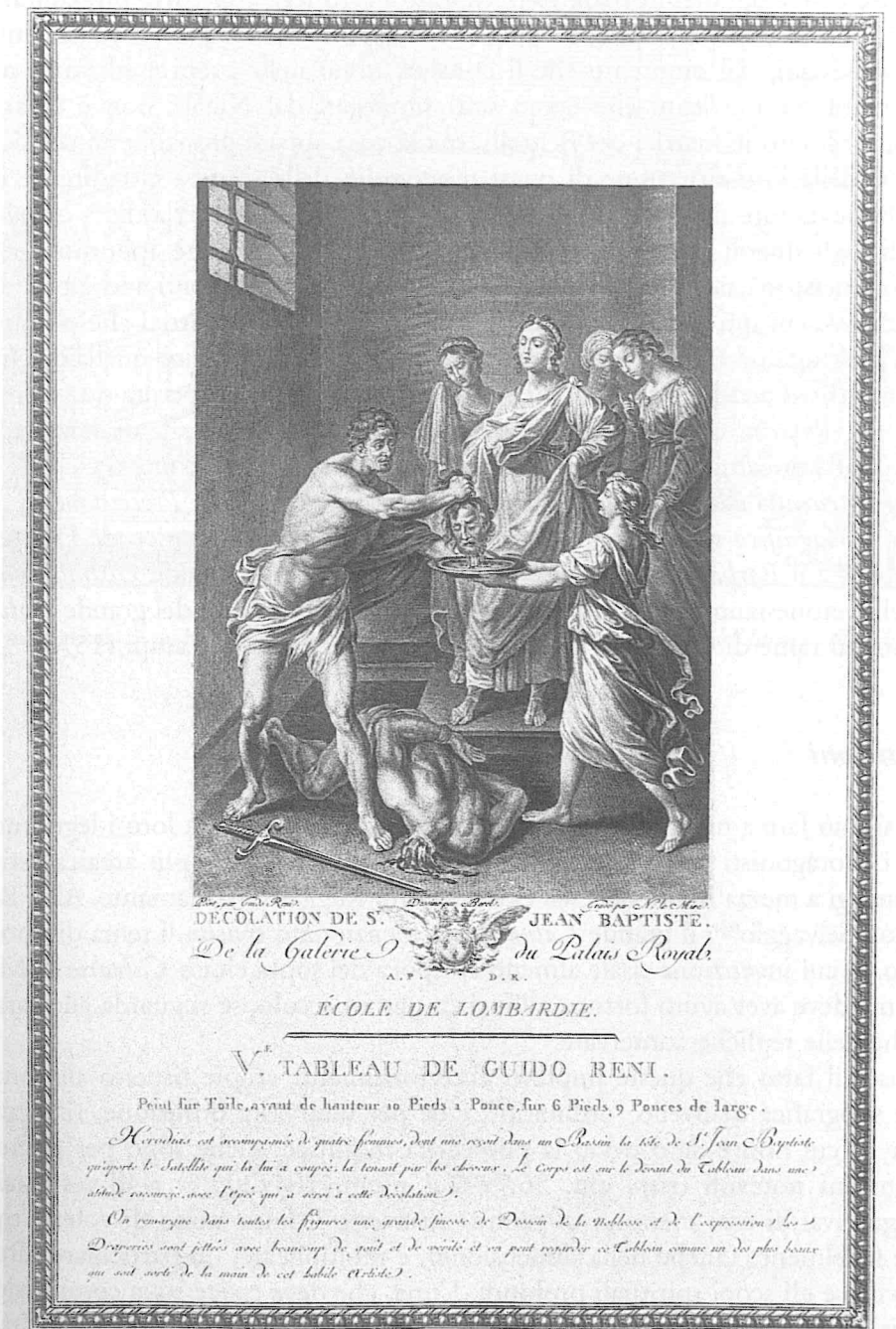


FIG. 4 - Modena, Biblioteca Estense. Tavola della GALERIE / DU PALAIS ROYAL / GRAVÉE / d'après les Tableaux des différentes Ecoles / qui la Composent..., Parigi 1786 (c.38): "DÉCOLATION DE St. JEAN BAPTISTE / De la Galerie du Palais Royal", "Peint par Guido Reni. Dessiné par Borel. Gravé par N. Le Mire".

decorate con silografie; in parte importarono i loro legni, in parte probabilmente li commissionarono o li fecero intagliare sul posto; possedevano senza dubbio legni veneziani, dal momento che li reimpiegarono nelle proprie edizioni; certamente utilizzarono legni che erano stati impiegati dal Nicoli; non è chiaro se abbiano rilevato le matrici del Bergolli, ma la cosa appare probabile in considerazione e della loro situazione di quasi monopolio della stampa cittadina, e della attenzione da loro dedicata all'ornamentazione dei libri. Di una attività come editori di fogli singoli abbiamo una sola testimonianza certa, ed è appunto il nome di Paolo nella matrice delle *Sette Parole*. Intorno a questi elementi andrà però fatto il tentativo, cui qui posso solo accennare, di raccogliere le matrici che portano la nota "In Modena" e che sono databili al periodo 1540-1600, cioè quella del *Conte Orlando Paladino*, che ha sul verso *La bella Marfisa*, e quella, ripetuta due volte, sul tema del *Rosario*, con l'iscrizione "Purpureas praebebe rosas...", risalente ad un rame del Beatricetto⁽⁴¹⁾; ma anche altre senza note di edizione, come il ciclo di *Personaggi a cavallo* che D. Landau ha messo in rapporto con la *Processione di Solimano il Magnifico verso la Moschea* uscita a Venezia per Domenico de Franceschi nel 1563⁽⁴²⁾; il *Barbarossa re d'Algeri*⁽⁴³⁾; le tre matrici per la grande *Ultima Cena* su modelli veronesiano-tintoretteschi, più volte replicate⁽⁴⁴⁾; le tre del grande *Calvario* ripreso dal rame di Giacomo Valegio su disegno di Antonio Campi (1575)⁽⁴⁵⁾.

Ripetizioni

Non si può fare a meno di insistere sulla parentela che lega tra loro i legni modenesi: i protagonisti della *Cavalcata* riprendono in parte una più arcaica serie di personaggi a mezza figura dei cicli cavallereschi: Ruggero, Bradamante, Alda Bella, Guidon Selvaggio⁽⁴⁶⁾; il grande *Calvario* ora menzionato rivisita il tema di uno più antico, la cui invenzione risale almeno all'epoca del sopra citato *Calvario* di Memling, ma deve aver avuto fortuna all'incirca per un secolo, se si guarda alle caratteristiche delle repliche conservate.

Colpisce il fatto che queste imprese, eccezionalmente ampie rispetto alla produzione silografica di livello "ordinario", cioè per una vasta diffusione, risalgano a tavole di cui non è dato ovvio la popolarità in antico, e che sono per giunta di dimensioni notevoli (risp. cm. 56,7x92,2 e cm. 164x203,5) e di restituzione impegnativa: di esse mettono in risalto, attraverso il fatto stesso di volerle riprodurre fedelmente (anche nella dimensione), e moltiplicare, un particolare interesse devoto e gli scopi spirituali profondi. L'una, che deve essere stata commissionata inizialmente per un altare di cappella a Bruges⁽⁴⁷⁾, mette al centro la città di Gerusalemme, le sue (immaginarie) strutture architettoniche, il suo ruolo istituzionale di sede delle autorità religiose e politiche, e dunque le tappe della Via Dolorosa che vi sono connesse: ne è stata perciò sottolineata la funzione evocativa di un pellegrinaggio in Terrasanta, che l'orante era indotto e aiutato a compiere

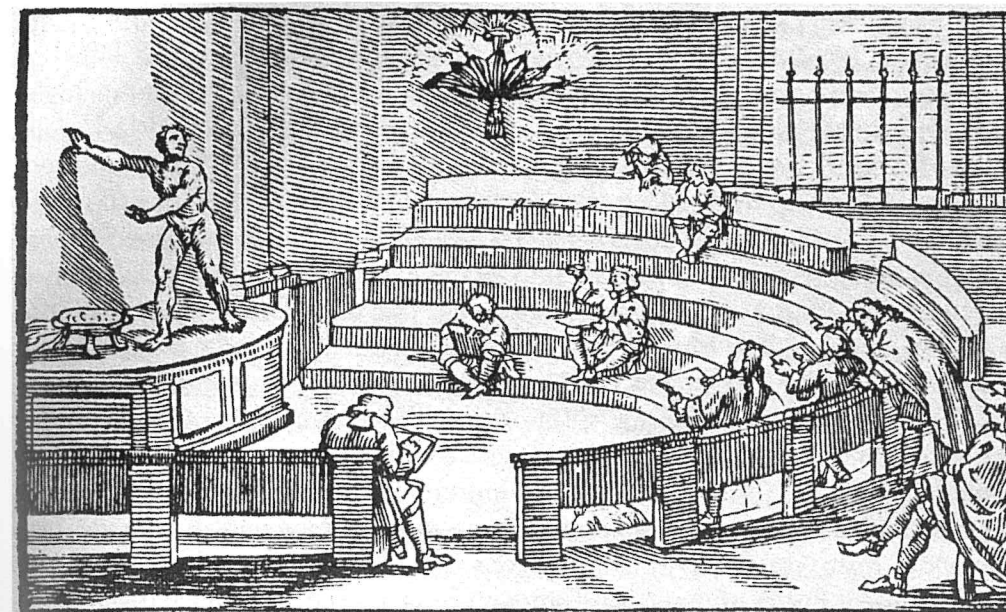


FIG. 5 - Accademia di nudo, silografia bolognese dagli *Atti legali per la fondazione dell'Istituto delle Scienze...*, Bologna 1728.

mentalmente nella contemplazione⁽⁴⁸⁾. Funzione che la stampa forza, precisando esattamente i nomi delle località evangeliche. L'altra tavola (tale era: attualmente è trasferita su tela), non a caso cremonese, sembra tener conto di altre analoghe invenzioni di Memling, cioè del Trittico Greverade di Lubecca (1491) e delle cosiddette "Sette Allegrezze della Vergine" ora a Monaco (1480)⁽⁴⁹⁾; fa perno, più tradizionalmente, sul Monte Calvario, con i momenti della meditazione di Cristo sulla Passione, della preparazione della croce, e della Crocefissione propriamente detta, ma ha un secondo fulcro nella imponente e singolare rappresentazione dell'Ascensione di Cristo: essa conserva l'impaginazione scenica delle storie, ma sposta l'attenzione da quella sorta di pellegrinaggio interiore nella santa città di Gerusalemme cui si è ora accennato, ad un percorso mentale, parimenti sulle molto concrete orme di Cristo (le orme sul monte dell'Ascensione!), fra mondo sublu-nare e mondo celeste, e anche fra tempo storico della presenza di Cristo sulla terra e prefigurazione della sua seconda venuta gloriosa che segnerà la fine dei tempi. Ci sono coincidenze interessanti che sembrano indicare momenti di contatto non ancora del tutto chiari tra le composizioni considerate. La tavola di Memling dovrebbe essere quella, dipinta per Tommaso Portinari intorno al 1470 a Bruges, che passò a S. Maria Nuova in Firenze, poi a Cosimo I de' Medici e da lui a papa Pio V tra 1570 e 1572. Pio V Ghislieri inviò la tavola nella nativa Bosco Marengo, al convento domenicano del grande complesso di Santa Croce, da lui fatto costruire (solo nel 1814 la tavola pervenne ai Savoia)⁽⁵⁰⁾. Quasi contemporaneamente (1564-1569?) Antonio Campi aveva dipinto una o forse due versioni proprie del soggetto, nei modi della spiritualità di Carlo Borromeo, nipote del precedente papa Pio IV, e aveva affidato nel 1574 il corrispondente disegno, nonché due lastre di rame (ne occorsero quattro), a Niccolò e Giacomo Valegio, affinché ne traessero duecento esemplari di quella "passione di nostro Signor Jesu Christo", su carta e su tela⁽⁵¹⁾. Nel 1575, questa "Passione" così incisa a Venezia venne dedicata, nel primo stato, a Giovanna d'Austria "granduchessa di Firenze e Siena", per ragioni che ignoriamo. Tra 1574 e 1575 Giovanna, figlia dell'Imperatore Ferdinando I, era appunto diventata granduchessa, per il doppio motivo che alla morte di Cosimo I nel 1574, il di lui figlio e di lei sposo infedele, Francesco I, dal 1563 reggente - almeno dal punto di vista formale - del ducato, era subentrato al padre; e che nel 1575 l'imperatore aveva conferito a Francesco il titolo granducale, dopo la contestata investitura pontificia del 1569. Il famoso matrimonio, cui fanno riferimento nei loro scritti Vasari e Cellini, di Giovanna e del peraltro inaffidabile Francesco, aveva in qualche modo coinvolto sia Carlo Borromeo che la famiglia Estense: proprio Carlo Borromeo venne incaricato da Pio IV, in qualità di Cardinal Legato, di ricevere a Trento, nel novembre 1565, Giovanna e Barbara d'Austria, che dovevano essere accompagnate rispettivamente a Firenze e a Ferrara per il matrimonio con Francesco de' Medici e con Alfonso II d'Este, rimasto vedovo di Lucrezia de' Medici⁽⁵²⁾. Carlo fu probabilmente il committente del *Calvario* del Louvre e della replica di questo per il suo "oratorio piccolo" all'Arcivescovado di Milano⁽⁵³⁾, o almeno ebbe

i due dipinti particolarmente cari⁽⁵⁴⁾ e ne dispose, presumibilmente tra 1564 e 1572. La dedica di un motivo caro al Borromeo a Giovanna d'Austria, *Granduchessa*, proprio nel 1575, potrebbe essere in relazione con il ruolo di Carlo al momento del matrimonio e con la conclusione della disputa sull'investitura di Toscana fra Pio V e Massimiliano II. Quanto a Modena, Barbara d'Austria era morta già all'inizio del settimo decennio, lasciando irrisolte le questioni feudali di *Precedenza* che opponevano il marito ai Medici. Carlo peraltro non mancava di rapporti diretti e indiretti anche con il territorio tra Modena e Ferrara, non solo per il suo coinvolgimento nell'opera di Pio IV e della Riforma Cattolica, ma anche per le sue cariche di Comendatario dell'Abbazia di Nonantola (1560) e titolare di una pensione di 500 scudi annui sulla mensa arcivescovile di Ferrara (1561)⁽⁵⁵⁾.

Il tempo in cui i legni dei due *Calvari* ebbero fortuna e forse si avvicendarono dovrebbe essere comunque quello conciliare e postconciliare, e lo sfondo a Modena quello già richiamato, di decisivi e traumatici mutamenti: prima il giro di vite nei confronti dei modenesi sospettati di eresia, che coinvolse con i vescovi Morone e Foscherari anche Antonio Gadaldino, e fu sospeso solo dalla morte di Paolo IV nel 1559, poi il periodo relativamente tollerante di Pio IV (deciso, peraltro, nell'intervenire presso Alfonso II nei confronti di sua madre Renata di Francia), e infine la fase dei processi definitivi sotto Pio V.

All'azione e ispirazione dei pontefici riformatori, seguita in modo concorde da diversi vescovi nella Padania, sono forse da ricondurre, se non il legno stesso che raffigura Pio V (Fondo Barelli, NODARI n. 98), nel quale egli è già presentato come il Santo che divenne nel 1712, il *Crocefisso di Lepanto* (Fondo Barelli, NODARI n. 68), la diffusione di immagini della *Madonna del Rosario* di ascendenza romana (appunto i legni dal Beatricetto, fondo Soliani), una *Maria Regina (Immacolata)* (Fondo Barelli) presente nel repertorio dello Scolari di Verona, che richiama iconografie propagate dalla pietà mariana di San Filippo Neri⁽⁵⁶⁾.

Analogamente a Modena dovevano pubblicarsi fogli adeguati alle esigenze della Riforma Cattolica e della Controriforma, ed è inevitabilmente ai protagonisti, già sospetti di eresia, della tipografia del Cinquecento, cioè ai Gadaldini, che pare di doverli attribuire: essi sono la sola presenza rilevante nell'editoria locale.

Naturalmente resta spazio per l'ipotesi che qualche silografo di cui a Modena restano i legni abbia avuto originariamente una propria, indipendente, attività di editore: come il Francesco de Nanto di cui abbiamo dieci bellissimi intagli (corrispondenti a cinque matrici intagliate su due facce) risalenti agli anni Venti e costituenti un ciclo relativo alla *Vita di Cristo* da disegni di Gerolamo da Treviso, Amico Aspertini, Raffaello e Marcantonio⁽⁵⁷⁾. Ma il modo in cui queste matrici ci sono state tramandate indica che esse confluirono, in Modena, nei magazzini dei tipografi: furono già in quelli dei Bergolli e dei Gadaldini?

Una cosa è certa: quando alla fine del '500 i Gadaldini stampano ripetutamente un libro liturgico impegnativo, in rosso e nero, destinato alle pratiche devozionali di confraternite laiche (*Libro da Compagnie dei Secolari*, Modena 1581, 1600), essi

sono in grado di utilizzare per l'illustrazione molti legni di sicura provenienza veneziana, diversi dei quali (non tutti, purtroppo) rimasti poi a Modena. Tra essi, quelli provenienti dall'*Officium Beatae Mariae Virginis* stampato nel 1545 a Venezia da Francesco Marcolini, che riaffiorano in parte nel catalogo Soliani del 1828: il tramando dai Gadaldini ai Soliani è pertanto sicuro. Ci si domanda se esso sia avvenuto attraverso Giuliano Cassiani, attivo per tutto il '600, o piuttosto attraverso Giovanni Maria Verdi, che si stabilisce a Modena quando l'azienda dei Gadaldini è alla fine; che è in possesso di matrici ferraresi (di Lorenzo, ma anche di Francesco de Rossi); che, a conclusione di una attività modenese durata meno di quindici anni⁽⁵⁸⁾, lascia già più di milleduecento legni nei suoi magazzini; e che, infine, è originario come i Gadaldini di Bergamo, città cui forse dobbiamo la restituzione ai posteri proprio di uno dei legni marcoliniani del *Libro da Compagnie dei Secolari*⁽⁵⁹⁾.

Influenze e rapporti: da Venezia a Bologna

Nel momento in cui i Cassiani e i Soliani subentrano ai Gadaldini, al costante riferimento veneziano delle matrici modenesi subentra quello bolognese: tra XVII e XVIII secolo, Bologna deve essere stata il grande polo di attrazione per gli stampatori modenesi. Se già la catalogazione di Francesca Nodari ha infatti registrato una ascendenza carraccesca per una serie di "santini", se già, in ambito di illustrazione libraria, si è segnalata la presenza di legni o bolognesi o di ascendenza bolognese, mi pare sia utile in questa sede fare brevemente cenno ad ulteriori elementi di cultura emiliana, presumibilmente bolognese, nelle silografie triestine. Due imprese piuttosto impegnative, una delle quali decisamente nobile, sono date dalla *Decollazione del Battista* e dalla *Visione o Estasi di una Santa* di difficile identificazione. Per l'una vorrei dare l'indicazione di una parentela "classica" con una invenzione attribuita a Guido Reni, per l'altra vorrei suggerire una lettura dell'iconografia che permette, a mio avviso, di riconoscere Caterina de Vigri nella religiosa e San Giuseppe nel pellegrino.

Esistono diverse tarde edizioni bolognesi (Bartolomeo Cocchi 1620, Eredi di Vittorio Benacci 1658, Sassi 1724) della biografia della Santa di autore Gesuita, il padre Giacomo Grassetti⁽⁶⁰⁾. È sullo sfondo di questo culto persistente, ufficializzato dalla beatificazione e santificazione, che probabilmente si colloca la complessa e grande matrice di cui F. Nodari ha proposto una lettura come sempre attentissima⁽⁶¹⁾, se essa, come suppongo, rappresenta appunto un episodio ivi narrato, in cui S. Giuseppe lascia miracolosamente una tazza a Caterina. Vale la pena di riportare il testo, dal capitolo XVIII del Libro I, per la sua omogeneità tematica con argomenti testé toccati trattando dei due *Calvari*:

"Circa questi tempi (siamo, secondo il Grassetti, intorno al 1438, epoca della stesura del libro delle *Sette Armi Spirituali*, N.d.A.), sebbene non si sa precisamente quando accadesse, ebbe S. Caterina una insigne Reliquia in un modo molto stra-



FIG. 6 - Modena, Galleria Estense. *Vero ritratto della Beata Vergine dei Sette Dolori*, tiratura moderna (1913-14) da matrice forse bolognese, prima metà del secolo XVIII.

no. Fra gli altri ufficj, ch'ella ebbe nel Monastero, una volta le fu data la cura della Porta, ufficio accettato da lei con grandissima prontezza, per esser di sua natura molto faticosa, e che ricercava con gran sollecitudine, ed assiduità. Ora mentre ella era in quest'ufficio venne alquante volte alla Porta del Monastero a chieder limosina un venerabil Vecchio in abito di Pellegrino; a questo la caritativa Portinaja faceva con suo grandissimo gusto limosina, per aver'ella inteso, che quel buon'uomo era stato per sua divozione in tutti i santi luoghi della Soria, ed ivi aveva riverito, e adorato quei fortunati paesi, dove l'eterno Verbo fattosi uomo per amor nostro, era nato, ed aveva spesa la sua vita tentatrè anni, e finalmente era morto. Da questo ella richiese molte particolarità circa il sito, e paesi della Terra Santa, ed egli appieno soddisfaceva a quanto era ricercato. Una volta venne al Monastero, ed avendo ricevuta per mano della Santa Portinaja la solita limosina, le presentò una Scodellina piccola, non di terra porcellana, nè di majolica, ma d'una certa mistura incognita, e trasparente, e questa, disse, esser quella, la quale la Beatissima Vergine Madre di Dio usava per dare a bere al suo diletteissimo Figliuolo Gesù Cristo, quando era bambino; e la precò a conservarla appresso di sè; custodendola fino al suo ritorno. Accettò la Santa con straordinaria divozione il sacro deposito, e con gaudio incredibile del suo cuore, ringraziando la Divina Provvidenza, che una tale, e tanto preziosa Reliquia le avesse fatto capitare alle mani. Andossene il Pellegrino, nè mai più ritornò. Non si risseppero più specificamente i particolari di questo fatto, perché la Santa, la quale sola n'era consapevole, non li palesò. Questo si sà di certo, ch'ella ebbe per fermo, che quel Pellegrino, non un'uomo ordinario, ma più tosto S. Gioseffo Sposo della Beatissima Vergine, e Padre putativo del Signore fosse stato; e giudicò, che il Signore, il quale infinite altre carezze solea farle, anche in questa maniera l'avesse voluta regalare, mandandole per mezzo del suo putativo Padre quell'incomparabil presente. Non s'è nè anco saputo mai sopra qual fondamento ella avesse fondata la spradetta sua opinione. Ma se in cose tali è lecito far qualche giudizio, si può dire probabilmente, ch'ella ne avesse speciale rivelazione, attesochè quelle a lei erano famigliari, e cotidiane; ed il modo di dire, ch'ella usò quando manifestò la sostanza di questo fatto, e la divozione specialissima, che da indi innanzi ella portò al gloriosissimo S. Gioseffo, fanno assai verosimile questo concetto. Comunque si fosse, S. Caterina ritenne sempremai la sacra Reliquia appresso di sè, con grandissima diligenza, e divozione, sinchè dopo qualche anno, essendo stata eletta per Abbadessa del nuovo Monastero di Bologna, poco prima di partirsi da Ferrara, chiamata la Madre Abbadessa, e le Monache di quel Monastero, mostrò loro la Scodellina, e consegnolla, per condizione, che in evento del ritorno del Pellegrino, a lui, senza far difficoltà alcuna, cortesemente la restituissero; e non ritornando colui, disse, che ne faceva un libero dono alla Madre Abbadessa, e Monache presenti, e future di quella sacra Casa, con questo, che dovessero poi ogn'anno in perpetuo nel giorno della festa di S. Gioseffo esporre in pubblico nella Chiesa popolare la detta Scodellina, per soddisfare alla divozione, e profitto spirituale del popolo della Città. Si

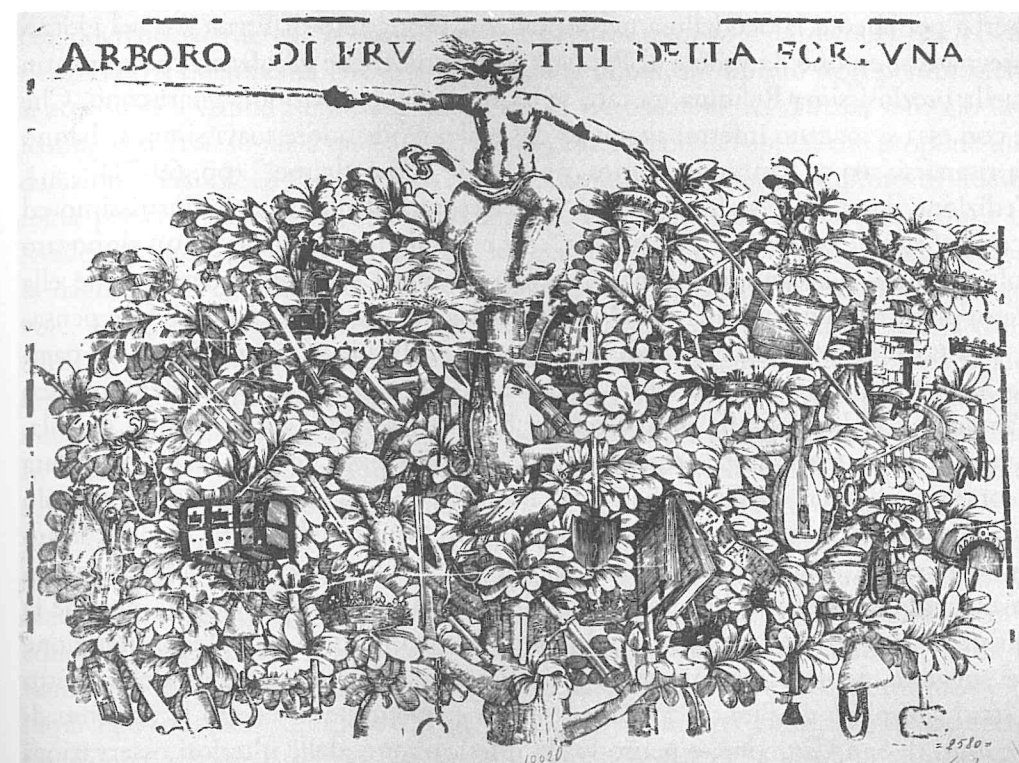


FIG. 7 - Modena, Galleria Estense. *Arboro di frutti della Fortuna*, tiratura moderna (1913-14) da matrice veneta, metà del secolo XVI (legno corrispondente alla parte superiore della composizione).

riserba per ancora la Scodellina nel sopradetto Monastero di Ferrara, e nel giorno assegnato si espone da vedere al Popolo. Anzi si dice, che gl'infermi che sono con quella preziosissima Reliquia toccati, se hanno fede, e divozione, guariscono. Che se con essa si toccano infermi aggravati dal male, rende odore soavissimo, se hanno da risanarsi; ma se hanno da morire, non rende odore alcuno." (pp. 69-71). L'edizione da cui la citazione è tratta è "consagrada al merito dell'illustrissimo ed eccelso Senato" bolognese; l'occasione, come si è detto, era quella di un rinnovato culto seguito alla canonizzazione; Caterina de Vigri era stata scelta, perché ella stessa pittrice, come patrona dell'Accademia Clementina⁽⁶²⁾: dunque si deve pensare ad uno sfondo di ufficialità rilevante, che giustifica la presenza di ben tre pagine illustrate a silografia nel corso dell'opera. Queste sono coerenti nella tecnica d'intaglio con la silografia della Galleria Estense, la quale già da Giulio Bariola, con una nota manoscritta riportata dalla Nodari nella scheda citata, era stata ricondotta all'opera di Giuseppe Maria Moretti. Bariola si rifaceva ad un articolo di "Emporium", da cui recepiva, manifestando i propri dubbi in quell'appunto punteggiato di segni interrogativi, la doppia attribuzione di una presumibile invenzione in pittura a Giacomo Bolognini e della silografia al Moretti, nonché la lettura del soggetto (*San Giacomone*). Ambo le attribuzioni, come l'identificazione del soggetto, erano presentate senza giustificazioni. Il riconoscimento del soggetto è stato agevolato da Francesca Nodari allorché questa ha osservato la presenza di attributi di San Giuseppe, e penso lo sia ulteriormente dalle ulteriori osservazioni che 1) la figura della monaca coincide con le rappresentazioni di Caterina nella *Vita* del 1724; 2) la preziosa reliquia, la scodella, è rappresentata nell'immagine; 3) l'estatico mancamento della monaca può ben essere l'espedito con cui si restituisce in termini figurativi la presa di coscienza di un prodigio. La plausibilità della menzione del Bolognini, fratello di Giovan Battista, annoverato tra gli esponenti della scuola di Guido Reni, andrà lasciata evidentemente agli esperti del Bolognini stesso, che non mancano⁽⁶³⁾; per quanto riguarda il Moretti, una attribuzione a lui non appare gratuita se si tien conto di quanto sappiamo, e potrebbe venire estesa alle tre silografie della *Vita* del '24⁽⁶⁴⁾.

La menzione del Moretti ci riporta peraltro subito alla questione attribuzionistica sollevata dalla bellissima silografia che la Nodari ha commentato nella scheda n. 96⁽⁶⁵⁾, la *Decollazione di Giovanni Battista*, in cui la tecnica silografica depone a favore di una datazione più o meno coeva con la *Visita prodigiosa di San Giuseppe a Caterina de Vigri*, nonostante la diversità di autore. L'ambiente bolognese entra in gioco anche per la invenzione, che ha il suo più vicino riferimento, per quanto ho fin qui potuto appurare, in una tavola incisa da Noël Le Mire per la raccolta di riproduzioni della famosa Galleria del duca d'Orléans pubblicata nell'ultimo ventennio del '700 da J. Couché a Parigi⁽⁶⁶⁾. Alle soglie della Rivoluzione, le ricchissime collezioni che già nella prima metà del secolo erano divenute oggetto di sontuosa divulgazione a stampa⁽⁶⁷⁾, dovevano essere passate, morto ormai, nel 1785, Luigi Filippo figlio del Reggente, al futuro Filippo Égalité (Louis-Philippe-Joseph

cui dovrebbero riferirsi il monogramma del frontespizio e la dedica). La tavola della *Galerie* documenta che esse includevano allora un dipinto oggi perduto, che si attribuiva a Guido Reni, rappresentante la *Decollazione del Battista* secondo una iconografia assai simile a quella della silografia modenese. Pepper, che propone una datazione verso il 1639-40, riporta una testimonianza circa un dipinto di questo tema presente in una collezione bolognese e menzionato in lettere al duca di Modena⁽⁶⁸⁾. Qualche immagine di questo genere, dipinta da allievi, è stata divulgata dagli esperti di pittura bolognese; qualcuna, meno famosa e forse meno pregevole, è registrata come facente parte del patrimonio storico-artistico dei territori emiliani; qualcuna è perduta, ma ricordata dai documenti⁽⁶⁹⁾. La scomparsa del dipinto che costituisce il più evidente riferimento esalta comunque la portata documentaria del legno, che qui ci si può solo limitare a proporre agli specialisti. In questa sede vanno sottolineate due circostanze interessanti: l'ottima qualità della silografia e una possibile indicazione di committenza o di destinazione.

Notevole in primo luogo è la preferenza accordata dallo silografo, o da un committente, ad una invenzione così particolare e ad una interpretazione così fortemente connotata dal punto di vista del gusto: il legno, è vero, corrisponde a un'iconografia legittimata dalla illustrazione biblica del tardo Cinquecento⁽⁷⁰⁾, ma la rianima e la attualizza, ricalcando un modello che dovette esser autorevole, in modi che mostrano dominio di un complesso di motivi culturali piuttosto che imitazione servile. Esso riecheggia bellissimi pensieri del Guercino moltiplicati dall'incisione e riprende, per le due figure femminili e per quella del carnefice, il dipinto ora a Rennes, identificato con quello eseguito nel 1637 per il Duca di Modena⁽⁷¹⁾; elabora elementi quasi caravaggeschi di difficile resa su legno, nel contrasto delle luci, nella sinistra e angosciosa ambientazione, nella cruda contrapposizione del cadavere mutilato alla truce baldanza del boia; conferisce una pesantezza carraccesca al corpo del boia che Le Mire descrive invece slanciato, elegantissimo ed elastico⁽⁷²⁾.

Stampe che adottino questa iconografia, che puntino cioè sulla figura intera, su una resa molto cruda del cadavere, sulla suggestione della figura del bravo, non sono frequenti; il parallelo forse più stringente, con una bella acquaforte di Elisabetta Sirani, mette in rilievo una differenza di intonazione data da un gusto più delicato, da una integrazione meno realistica e meno coerente tra i personaggi e le quinte costituite dalle mura del carcere⁽⁷³⁾.

Circa le caratteristiche più strettamente silografiche: il disegno e la tecnica d'intaglio richiamano piccole illustrazioni di un opuscolo del 1728, gli *Atti* della fondazione dell'Istituto delle Scienze di Luigi Ferdinando Marsili⁽⁷⁴⁾. Da un punto di vista iconografico, anche queste illustrazioni sono legate strettamente ad un ambiente bolognese, tanto che una di esse ritorna, in dimensioni mutate e in esecuzione assai più goffa, da una tavola di rame, nella *Storia dell'Accademia Clementina* dello Zanotti⁽⁷⁵⁾. In esse il "disusato, difficile taglio in legno" appare padroneggiato con grande maestria da un autore che ha un rapporto particolarmente felice

con il disegnatore delle composizioni; quanto al disegnatore, egli è capace di orientarsi su invenzioni rare e peregrine, probabilmente in virtù di quel rapporto con gli ambienti intellettuali e artistici che ha indotto a sceglierlo per la decorazione degli *Atti* dell'Istituto (può trattarsi del Domenico Fratta che Zanotti indica come disegnatore della maggior parte dei rami della *Storia dell'Accademia Clementina*?).

Lo silografo della *Decollazione* (che deve appartenere ad una tendenza che include lo silografo degli *Atti*, se non è lo stesso personaggio) descrive l'ambiente attraverso ombre e contrasti di luci che ricava esclusivamente con tratti paralleli, di cui varia sapientemente la frequenza, lo spessore, la direzione; e costruisce figure piuttosto massicce associando a decise e sintetiche linee di contorno sobri tratteggi che fanno emergere muscoli, membra, pieghe delle vesti: pochi tratti per lo più corti, raramente curvi, giocati in sapiente contrapposizione e in altrettanto sapiente intervallo con le zone di luce. Un modo economico, intelligente, di utilizzare le possibilità del materiale e degli strumenti per ottenere effetti coloristici senza particolari virtuosismi. L'ambiente può essere lo stesso cui si deve un altro bel legno, il "VERO RITRATTO DELL'B.V. DE SETTE DOLORI", con il simbolo dell'Ordine dei Servi di Maria, che riecheggia tra l'altro una analoga cultura figurativa: l'immagine entro l'ovale, con le tre croci in lontananza, richiamando a mio avviso ancora una volta una invenzione modenese del Guercino⁽⁷⁶⁾. Naturalmente, se le date sono queste, l'autore, o gli autori, di silografie di questa qualità vanno presi in considerazione per l'attribuzione della più famosa, e certo più notevole, impresa illustrativa realizzata a Modena negli anni Trenta-Quaranta, cioè la *editio minor* della *Secchia Rapita*, pubblicata nel 1744. Giuseppina Benassati ha a suo tempo giustamente fatto riferimento al modello di Claude Mellan per rendere conto della predilezione degli silografi per il tratto parallelo, ha ipotizzato la presenza di diverse mani e una durata del lavoro non meno lunga di quella, decennale, documentata per la *editio maior*⁽⁷⁷⁾. La caratteristica preferenza che le silografie della *Decollazione* e della *Addolorata* mostrano, come altre di minor qualità analizzate da Francesca Nodari (nn. 75, 91, 99) e provenienti dal fondo Barelli, per una lavorazione integrale della matrice, che lasci pochissimi spazi bianchi, corrisponde ad una sorta di gusto "tenebroso" che non si riscontra affatto nella decorazione della *Secchia rapita* (eccezione fatta per le iniziali figurate), ma che potrebbe dipendere, fino a un certo punto, da esigenze del disegno.

Per quanto riguarda la destinazione o forse la committenza della *Decollazione*, preciso che l'osservazione del legno mostra la presenza, quasi in filigrana, di uno stemma, che mi pare lo scudo crociato del Comune di Modena, sotto il fitto tratteggio del fondo; a metà Settecento a Modena riprende vitalità e iniziativa una confraternita per la quale la decollazione del Battista aveva un significato quasi istituzionale, quella di San Giovanni Battista, come risulta da *Memorie* di un confratello illustre, lo stesso vescovo Sabbatini, stampate dai Soliani nel 1755⁽⁷⁸⁾.

Si avvicinino queste scarse considerazioni, per ora null'altro che appunti ancora tutti da approfondire, all'ulteriore elemento costituito dalla firma di Giovanni

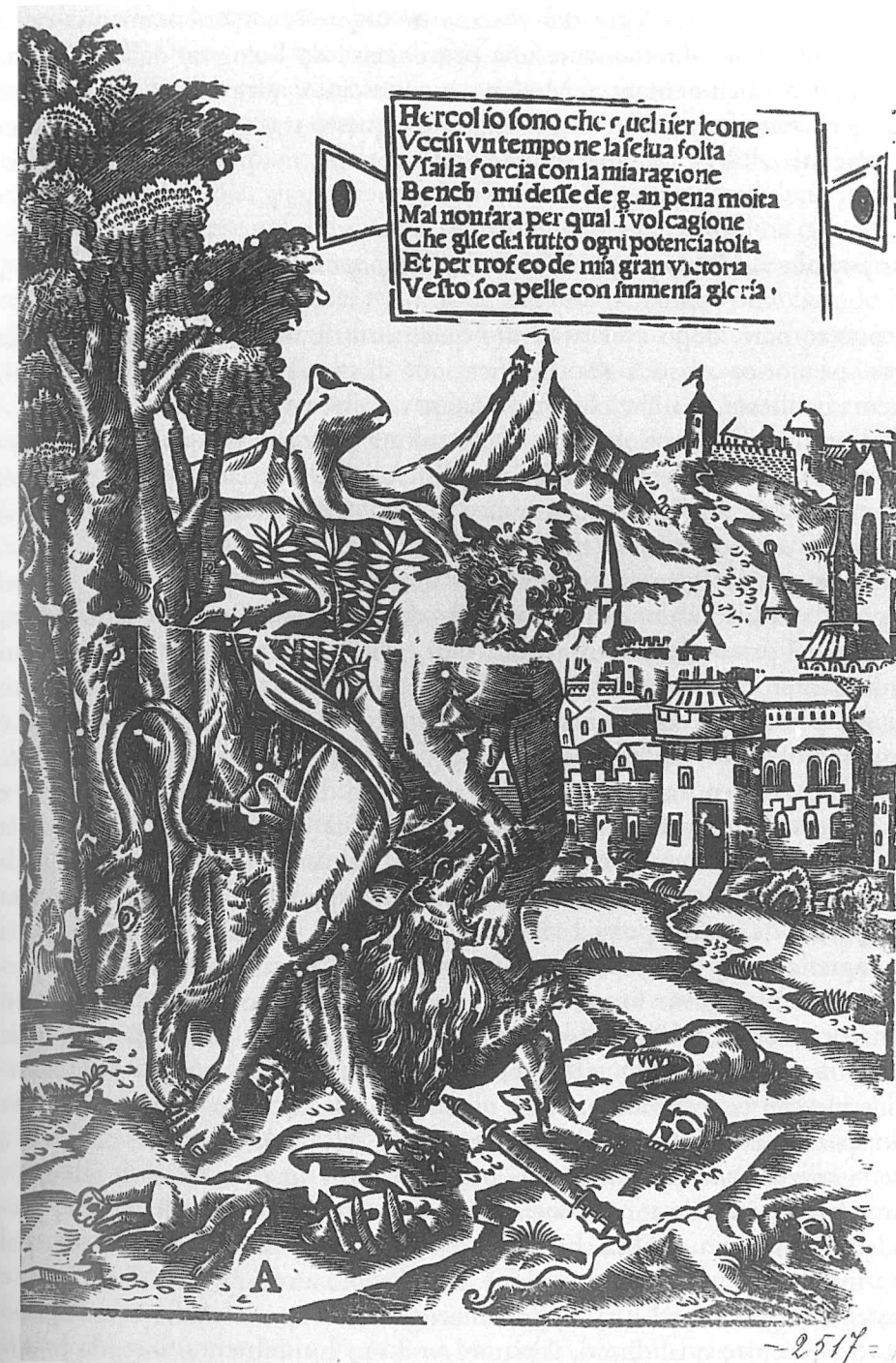


FIG. 8 - Modena, Galleria Estense. *Ercole e il leone Nemeo*, tiratura moderna (1913-14) da matrice probabilmente veneziana (o: copia locale di matrice veneziana?), prima metà del secolo XVI.

Canossa, al 1708, nei tre legni del *Processo di Cristo*⁽⁷⁹⁾: un orientamento verso Bologna (a volte forse direttamente una provenienza da Bologna) della silografia sei-settecentesca documentata a Modena, riconosciuto attraverso l'illustrazione libraria, viene riconfermato sui fogli singoli da queste tracce ancora vaghe, non ancora concretizzabili in effettive individualità storiche, ma piuttosto consistenti.

Stampe popolari e "stampe fini", cultura del popolo e cultura alta

Ora, si può tornare, dopo aver osservato quale contributo possa derivare da una catalogazione storico-artistica alla classificazione di un nucleo di stampe popolari, ad un tema connesso, ma che chiama in causa un diverso orizzonte culturale.

Lungi dal presupporre un isolamento della cultura popolare da quella alta, diverse delle immagini considerate indicano la difficoltà di tracciare confini, nonché, ancora una volta, la inadeguatezza di una definizione della stampa popolare che si nutra in modo acritico dei modelli di Bertarelli e Toschi.

Per quanto riguarda la stessa impresa dei due *Calvari* cinquecenteschi, vorrei aggiungere alla individuazione di un rapporto con la grande pittura (che vale dunque anche per il primo di essi) un tentativo di elaborazione ulteriore: gli specialisti di Memling interpretano come segno di una sua originalità, anche se impostata su modelli già presenti in Germania, il modo in cui il citato *Calvario* torinese è costruito e ambientato, analogamente ai più celebri trittici di Lubecca e Monaco. Esso costituiva per l'epoca un *tour de force* dal punto di vista della unità spaziale e luministica, e sviluppava la sua caratteristica modalità di narrazione attraverso la visione sintetica delle storie in una scena unitaria, del tipo classificato come "landscape-cum-architecture"⁽⁸⁰⁾. Lungi dall'essere un espediente ingenuo di pretta marca popolare, da contrapporsi a sofisticate costruzioni prospettiche, quello che la nostra silografia cercò di recepire, verosimilmente nei primi decenni del Cinquecento⁽⁸¹⁾, fu una invenzione forestiera che aveva sintetizzato lo spazio e il tempo in modo ingegnoso. Nello stesso tempo, dal più generale punto di vista della mentalità, *Inszenierungen* di questo genere rimandavano ad una *Imago Mundi* tardomedioevale che concepiva il mondo terreno non come corpo fisico, ma come sviluppo spaziale della storia (che era Storia della Salvezza), e tendeva pertanto a risolvere la spazialità in temporalità, o a fare di quella una funzione di questa⁽⁸²⁾. Nel riprendere una simile concezione (quanto consapevolmente? sulla base di precisi modelli?)⁽⁸³⁾, ma in un'epoca che cominciava a discutere le immagini antiche del mondo, Antonio Campi peraltro accenna, con il ruolo attribuito alle sfere celesti e alle gerarchie angeliche, ad una rappresentazione dello spazio anche come spazio cosmico. Se, ed entro quali limiti, il pittore (o il suo committente) intenda implicitamente prendere partito per un cosmo aristotelico-tolemaico, sarebbe materia per gli specialisti. Ma il fatto che l'elemento neoplatonizzante delle gerarchie - ben più che un dettaglio - sia inserito in modo tanto spettacolare, dà luogo a qualcosa

di più che una tempestosa espressione atmosferica dell'alternarsi dei Misteri Gloriosi a quelli Dolorosi, a qualcosa di più, anche, di un rinvio alla speculazione teologica sugli angeli e alla mistica sulle sfere: esso pare costituire di per sé un riflesso, sia esso o meno voluto e consapevole, delle prime discussioni circa il sistema del mondo⁽⁸⁴⁾. In entrambi i casi, le silografie scelgono di enfatizzare, tra l'altro con il concorso della parola, gli elementi spaziali. È una selezione, il risultato di una decisione, di un interesse o di un intento probabilmente più che di una capacità o incapacità, e mi pare sia per questo importante nella recezione che le silografie rappresentano dei dipinti (cioè nella traduzione che esse ne fanno "pubblicandoli" affinché molti privati possano usufruirne). Se va ad esempio perduto o passa in secondo piano l'elemento della luce, che era misticamente decisivo nel Calvario di Campi (ma anche decisivo nel determinare l'ora in quello di Memling), viene invece esaltato quello dello spazio; eppure, con mezzi molto semplici, il buio del Calvario si era costituito in altri legni (v. nota 23) come elemento determinante.

Dunque anche quella suggestiva ambientazione dei Sacri Misteri, che richiama i Sacri Monti, può essersi riversata nel mezzo silografico mediamente, a partire da una invenzione colta, e le implicazioni di questo passaggio sono probabilmente più complesse che non il puro impoverimento del modello di partenza: sul quale inoltre una tradizione di questo genere, che dovrebbe attestare una popolarità straordinaria, potrebbe riverberare una luce ulteriore, rivelando possibilità del suo linguaggio che forse la sua storia quanto mai preziosa non fa intuire a prima vista. Il discorso vale anche per quanto riguarda il versante profano, scarsamente rappresentato nella raccolta di Trieste, ma relevantissimo nell'alimentare l'immagine, corrente in Italia, di una stampa popolare per un verso o per l'altro alternativa, e disperatamente vuota di valori, rispetto alla stampa "classica". Vorrei infatti ulteriormente spiegare le ragioni di una tesi che ho già fuggevolmente presentata circa le implicazioni colte dell'"Arbore di frutti della Fortuna"⁽⁸⁵⁾, cioè di quella che per eccellenza vale come "la" stampa popolare italiana di metà Cinquecento.

Essa potrebbe riflettere l'intenzione di riprendere un tema sentito come particolarmente suggestivo, e di proporlo ad un pubblico vasto e non necessariamente omogeneo una iconografia nuova, moderna, che sintetizzi elementi di iconografie diffuse, ma anche, con la sua novità, le scalzi. Interessi e intenzioni di questo genere sono presenti in ambiti che hanno grandissimo rilievo nella vicenda della silografia artistica: si pensi a quel famoso "libro di sorti" che è il *Trionfo di Fortuna* di Sigismondo Fanti, opera di un ferrarese e forse in parte illustrato sulla base di disegni ferraresi, stampato a Venezia nel 1527⁽⁸⁶⁾, e ad un altro "libro di sorti" veneziano, il *Giardino di pensieri* del grande Francesco Marcolini da Forlì, il cui nome ritorna con insistenza nella raccolta di Modena⁽⁸⁷⁾. Ora, uno degli autori più vicini al celebre Francesco Marcolini, Anton Francesco Doni, ha trattato più volte della Fortuna e del modo di raffigurarla: "se mai ho da far dipingere una Fortuna voglio cotesta *Historia*, perché l'è nuova...", dice Giorgio Neri, uno dei protagonisti dei *Marmi*, dopo aver ascoltato l'esposizione della "Allegoria

sopra la nave" ("che non è altro che la stanza, o la Casa della Fortuna")⁽⁸⁸⁾. E nel *Seme della Zucca* si introduce una nuova ed elaborata immagine della Fortuna (a cavallo di uno struzzo), dopo aver osservato "...l'è stata in diversi modi figurata, sopra i delfini, palle, ruote... Hora...fingerò questa Fortuna, Sorte, Destino, o come la si sia: *in questo modo nuovo*...la pittura mia così in parole fatta vi si mostra. Una femina che..."⁽⁸⁹⁾ Diversamente si mostrava la "terribil femmina" in una iconografia descritta poco sopra:

"Una femina senz'occhi incima d'uno albero la quale con una lunga pertica batteva i suoi frutti, come si fanno le noci. I quali non erano peri, o pine, ma libri, corone, gioghi, lacci, scarselle traboccanti d'oro & borse piene di danarj & gioie, pietre di gran valuta in anelli & di quelle da pochi soldi: sotto a l'arboro stauano all'ombra un branco di bestie, & di persone, i quali dauano adosso tali frutti: & bene spesso a un uillano cadeua un libro in capo, a un letterato un giogo su le spalle, a un nobile una mannaia sul collo, a un porco una ricca gioia in gola, & a un asino scettro signorile in mano; quest'è uno de suoi modi per discoprire la viltà dell'animo de gli homini"⁽⁹⁰⁾.

Colpisce evidentemente la corrispondenza iconografica rispetto all' "arboro di frutti della fortuna", che D.Landau ha giudicato, sulla base di criteri stilistici, silografia cinquecentesca di ambiente veneto⁽⁹¹⁾, e che mi pare possa iscriversi nel periodo dell'attività del Marcolini e del Doni. Una differenza che emerge dal contesto della pagina, data dal fatto che la iconografia descritta mostra la Fortuna, par di capire, in piedi, non implica che la spavalda postura attribuitale nella nostra silografia derivi in senso stretto da una cultura figurativa popolare, e nemmeno da disegno senza pretese, da un fare insomma alla buona, coerente con intenzioni buffonesche: se il parallelo non pare troppo irriverente, mi sembra che in ambienti elevatissimi gli artisti abbiano in altri casi mutuato posizioni del genere dalla statuaria classica per applicarli più o meno sapientemente ai bisogni di tutt'altri contesti⁽⁹²⁾.

Si noti poi che il Doni non sta affatto parlando di una iconografia popolare, ma di una delle iconografie che ritiene siano state care ai pittori fin dall'antichità, per giunta da lui conosciuta grazie a consultazioni e frequentazioni che non potrebbero essere più raffinate: le gemme dello studiolo di Gabriele Vendramin, da lui tanto ammirato e a noi così noto come lo straordinario collezionista della *Tempesta* Giorgionesca.

"I pittori l'hanno poi dipinta & fra gli altri Apelle, & come quella che non posa mai la fece in piedi, già la viddi io in un Cammeo antico nello Studio del Magnifico M. Gabriel Vendramino, molto diligentemente scolpita"⁽⁹³⁾.

L'antica iconografia pare corrispondere ad una visione della Fortuna che è di nuovo attuale e anche adeguata alle concezioni dell'uomo di cultura più di altre iconografie frequenti ma ormai decisamente inattendibili. Poco più avanti infatti essa è contrapposta ad un'altra che il Doni par consideri popolare ed arcaica; con simmetria rilevante, la fonte colta da cui essa è stata attinta viene poi a collocarsi accanto alla fonte più volgare dell'altra (fonte di cui vorremmo sapere più di quan-

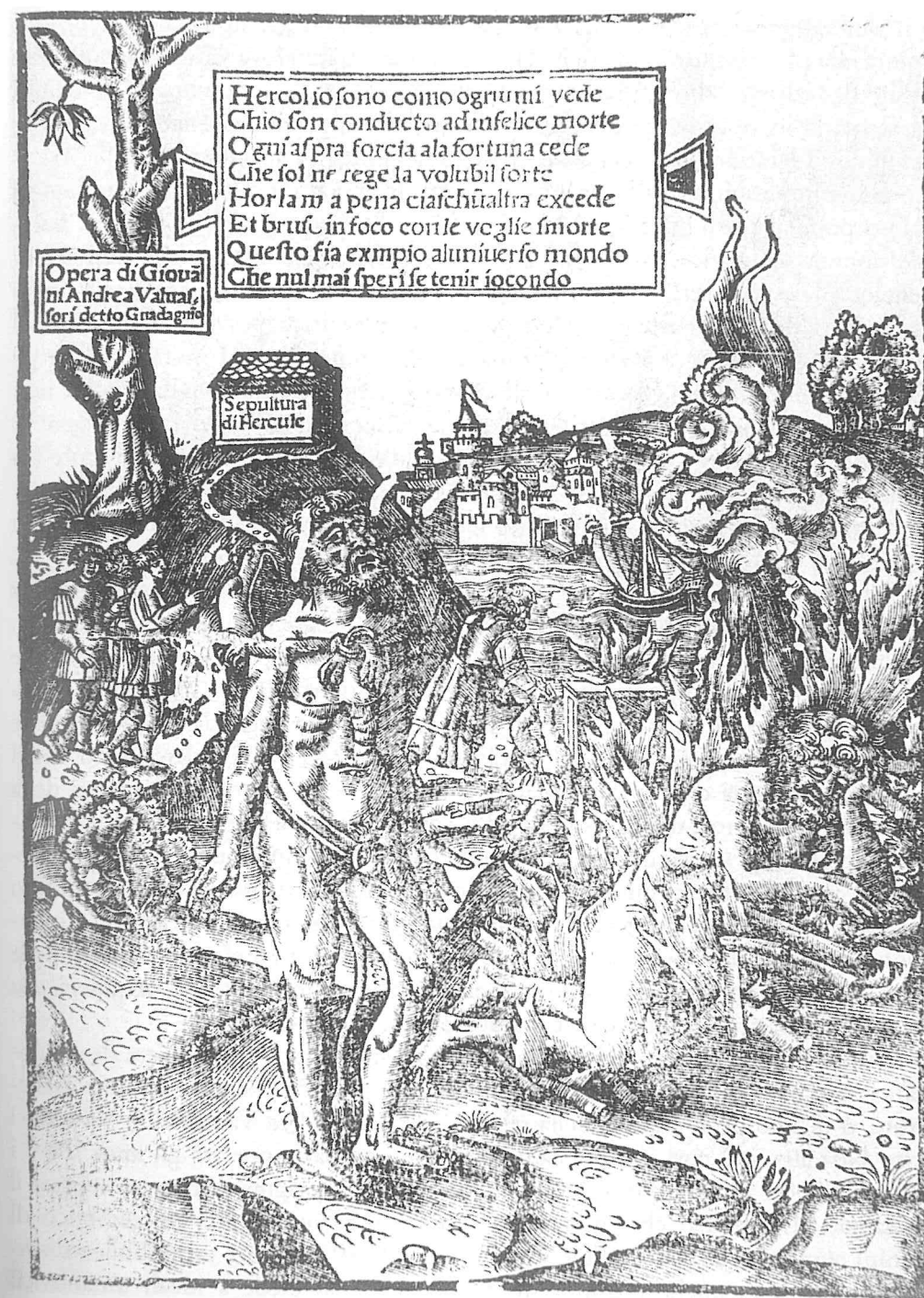


FIG. 9 - Berlino, ©Kupferstichkabinett - Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. *Morte e lamento di Ercole*, silografia veneziana prima metà del secolo XVI, tiratura tarda da legno della bottega di Giovanni Andrea Valvassori detto Guadagnino.

to il pur attentissimo Doni ci trasmetta): "non è molto tempo, che io la viddi dipinta alla plebea in una cassa, che la volgeva una ruota, dove s'attaccavano molte brigate per salire in cima, & certi con iscale, & con oncini, col martello & chiodi per fermarla in vano s'affaticavano, & da queste baie viene, che la sciocca gente l'ha in consideratione per una cosa, che habbia potere in sul mondo..."⁽⁹⁴⁾.

Può essere interessante far notare che una concezione affine a questa è attestata in ambito popolare (sempre secondo la classificazione tradizionale) da un'altra notevole impresa silografica, parte del patrimonio Soliani-Barelli ancorché non documentata a Trieste: la serie di ben dieci silografie dedicate alle *Fatiche di Ercole* di cui è sedimento, nella collezione di Modena, un'unica matrice, pervenuta solo dopo il 1864⁽⁹⁵⁾ allude proprio a questa Fortuna che ha "potere in sul mondo, sopra gli huomini nelle ricchezze, & in tutte le Signorie", una forza invincibile colta non tanto nella casualità del suo distribuire, quanto nella inesorabilità del suo volgere⁽⁹⁶⁾. Il tema di Ercole qui è trattato con una modalità che potremmo dire "teatrale": il protagonista si rivolge al pubblico con versi in volgare, "parla", per così dire (come un attore agli spettatori), al pubblico dei lettori, raccontando la propria storia, scena dopo scena, e interpretandola, nell'ultimo quadro, come soggetta alla Fortuna e alla sua forza inesorabile (tale da annullare perfino quella del *Domitor Fortunae* per eccellenza). Di per sé il soggetto, così fortunato nel Rinascimento, era stato spesso, storicamente, connesso alla celebrazione di principi, quali, per esempio, Ercole I e di Ercole II nel dominio estense⁽⁹⁷⁾; e il punto di partenza di una serie tanto impegnativa potrebbe anche essere stato in quel genere di propaganda di corte e nelle conseguenti occasioni encomiastiche (il legno di Modena è molto deteriorato, ma il confronto della sua qualità con quella che devono avere avuto gli altri legni della serie solleva l'interrogativo se esso sia copia di un originale migliore); ma la trattazione è piegata ad un significato di interesse universale, svincolata cioè da ogni riferimento precisamente riconoscibile. Un po' come, nella ricostruzione di Massimo Castoldi, può essere accaduto dei versi attribuibili a Bernardo Bellincioni, che compaiono come sonetto "per il conte Alessandro quale era infermo" nelle edizioni delle *Rime*, come composizioni devote in manoscritti anonimi, e come preghiera alla Madonna di Loreto in una celebre stampa popolare modenese.

Dal punto di vista stilistico, il lavoro trova corrispondenze nel mestiere degli silografi veneziani e richiama modelli mantegneschi; abbiamo perfino il nome dell'editore, o di uno degli editori, della serie, Giovanni Andrea Vavassore o Valvassori detto Guadagnino, così che possiamo stabilire una datazione tra gli anni '20 e i '40 del '500⁽⁹⁸⁾. Qualunque sia stato il suo terreno d'origine, l'impresa adegua il messaggio al pubblico che mira a raggiungere e a coinvolgere, un pubblico di uomini comuni (che cioè esclude il mondo dei dotti?), oppure un pubblico disincantato che si fa poche illusioni sull'esistenza e non crede a ideali umanistici: Ercole si presenta non come il modello di una umanità eroica, campione di scelte faticose e di virtù, ma come un personaggio che condivide la sorte degli uomini comuni, o che mostra la vanità di ogni pretesa degli uomini eccezionali.



FIG. 10 - Modena, Galleria Estense. *La Scimmia che fila e il Lupo (o: la Volpe) travestito da pellegrino*, tirature moderne (1913-14) da matrice probabilmente emiliana, inizi del secolo XVI.

Se l' "Arboro di frutti della Fortuna" riflette, come credo probabile, suggerimenti del Doni, o semplicemente suggestioni delle sue "baie" e dei suoi "cicalamenti", con la mediazione o per l'iniziativa di uno stampatore che potrebbe essere stato lo stesso Marcolini, allora con esso siamo di fronte ad una operazione più sottile e complessa di quella fin qui immaginata. In questo caso, di un tema di riflessione centrale per i letterati del Cinquecento verrebbe presentata una elaboratissima versione figurativa, una "historia", che si vuol proporre come cosa nuova, o invenzione originale, ad un pubblico il più possibile vasto. Questo potrà apprezzarne semplicemente la ricchezza grafica o il carattere gustoso, oppure forse anche cogliere in tutta la sua ampiezza lo spettro delle associazioni mentali evocate: che sono certo quelle già prese in considerazione attraverso i testi del Doni (testi che dietro un tentativo accademico di traduzione iconica delle parole, e viceversa, fanno i conti con una decisiva dimensione dell'esistenza e rivelano un modo di concepir-la); ma sono anche, di fronte a un'immagine che mette in ridicolo il significato di "frutti" distribuiti alla cieca come l'inutile e imbarazzante affannarsi degli uomini sotto l'albero, motivi cinici di svalutazione della gloria terrena e pensieri di origine stoica circa la libertà che si consegue attraverso il distacco dal mondo. Quello stoico mi pare sia infatti il lessico cui va riferita la locuzione "frutti della fortuna", che dovrebbe essere travestimento, pertinente alla metafora dell'albero, dei "beni di fortuna": i beni per eccellenza incerti, casuali, fluttuanti, rispetto ai quali il sapiente mantiene il distacco, come rispetto a tutto quanto dipende non dalla sua scelta, ma dall'arbitrio della sorte. In questa prospettiva, la stampa avrebbe ulteriori implicazioni satiriche⁽⁹⁹⁾.

Anche per quanto riguarda la celebre *Scimmia che fila*, il giudizio sul suo carattere popolare va formulato con maggiore attenzione, forse in termini di "piccola tradizione" al modo di Burke⁽¹⁰⁰⁾. L'immagine della *Scimmia che fila* compare in un contesto inatteso e straordinariamente interessante, ovvero nella illustrazione, notoriamente ricchissima, dell'edizione di Vitruvio curata nei primi vent'anni del '500 da Cesare Cesariano, e data alle stampe nel 1521⁽¹⁰¹⁾. Qui, nella "Scena satirica", sono presenti due figure non del tutto leggibili che stanno a indicare la destinazione dell'edificio appunto alla satira, un genere letterario e teatrale che secondo Cesariano colpisce gli uomini di genere più infimo, descritti in un modo singolare che accomuna la mancanza di cultura alla bassezza morale: si tratta di coloro che, precipitati in vizi degni di fauni e "di villani", privi di intelletto e di cultura, sono indegni del consorzio civile. In teatro li si rappresenta perciò, "per allegoria", in uno scenario selvatico (quale appunto era la scena satirica, che comportava grotte, alberi, siepi, ecc.): si alludeva così nell'antichità al fatto che essi fanno una vita più animalesca che umana, come i criminali banditi dalle città, costretti a vivere nei "campi, vigne, boschi e monti" con le bestie selvatiche e feroci⁽¹⁰²⁾. È evidente in questo passo l'adozione di un ideale di *humanitas*, nel senso più complesso e più denso, delineato implicitamente per via di contrapposizione alla *feritas*. Le due figurette, che gli specialisti hanno segnalato, e interpretato con una certa perples-

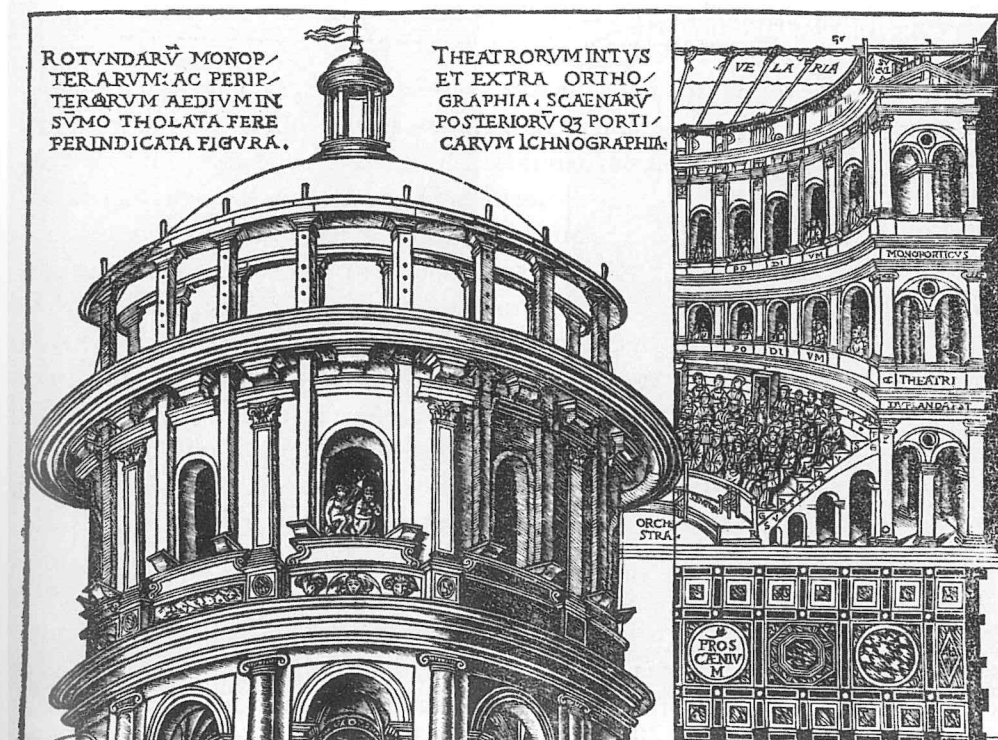


FIG. 11 - Modena, Biblioteca Estense.
Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Commentati...,
Como, Gotardo da Ponte 1521, la "Scena Satirica",
particolare della silografia illustrante l'aspetto dell'edificio teatrale.



FIG. 1 - Modena, Galleria Estense. *Il Lupo (o: la Volpe) travestito da pellegrino*
e la *Madonna sulla falce di luna (o: Immacolata)*,
matrice probabilmente emiliana (modenese?) del secolo XVII (?) recto e verso.

sità come fauni o satiri, simboli di bestialità⁽¹⁰³⁾, mi paiono avvicinabili senza forzature alla nostra iconografia: la nudità e la forma dei corpi, la coda, i visi che sono “veri e propri ceffi”⁽¹⁰⁴⁾ si spiegano agevolmente se si pensa che si tratti o di scimmie, una delle quali sta filando, oppure di figure tra umane e ferine costruite sul modello iconografico, già noto, della scimmia che fila. La scena della *Scimmia che fila*, messa così in connessione con forme di comicità teatrale del tipo appunto “satirico”; sarebbe allora una immagine conosciuta, evidentemente piuttosto eloquente agli occhi di Cesariano e del suo pubblico di lettori; molto meno sembra esserlo stato, e anche questo è significativo, per un successivo editore di Vitruvio, il Caporali, che nella corrispondente illustrazione del 1536 ripete la scenetta, ma vestendo e umanizzando i protagonisti⁽¹⁰⁵⁾. Sappiamo che Cesariano, lombardo, lavorò al suo Vitruvio più o meno per vent’anni; iniziando secondo le ipotesi più recenti (Ruffini), a farlo a Ferrara, dove dovrebbe essere giunto nel 1499, e dove dovrebbe aver lavorato a “le comedie per Hercules duca”⁽¹⁰⁶⁾ Ruffini ne desume che il Vitruvio di Cesariano può essere collegato ai progetti di Ercole I (morto nel 1505), che impegnò intensivamente gli intellettuali presenti nello Studio e alla sua corte nella produzione di testi teatrali che erano spesso la versione in volgare di testi classici⁽¹⁰⁷⁾: una operazione che, negli anni ’80, in Italia era d’avanguardia, a maggior ragione perché aveva una sorta di marchio di fabbrica: la preferenza accordata al volgare, un “ferrarese idioma” che non era il “ferrarese dialetto”, ma una lingua elegante, tornita dagli intellettuali dello Studio, con la quale la corte voleva probabilmente rivendicare una “individualità di Ferrara”⁽¹⁰⁸⁾.

La *Scimmia che fila* del resto porta una iscrizione che, recentemente studiata, pare ricondurre in effetti al tema della satira: inizialmente interpretata come “chi lavora da bestia stenta davvero”⁽¹⁰⁹⁾, la scritta è più correttamente leggibile, come ha spiegato Glauco Sanga, come “chi lavora per scherzo, stenta sul serio”, perché la parola “bef” andrebbe intesa come “beffa” e non come “bestia”⁽¹¹⁰⁾. La mia ipotesi è che il messaggio visivo potesse, a certe date e in certi luoghi (non più ad altre date ed in altri luoghi, come mostra il Caporali), risultare chiaro: o l’immagine era subito comprensibile grazie a qualche motivo teatrale evidentemente diffuso, oppure il significato comunemente attribuito all’iconografia della “scimmia che fila” era tale da giustificare l’uso di quella precisa immagine per simboleggiare un mondo subumano e vizioso da parte di Cesariano⁽¹¹¹⁾. In un contesto teatrale, la scritta potrebbe anche - almeno in astratto - implicare una qualche contrapposizione tra l’imitazione della vita, propria del teatro, dell’arte, della scimmia (cui potrebbe alludere la “beffa”) e la vita (la situazione “vera”, la realtà): “Chi lavora da beffa (per beffa, per burla, gioco, inganno, presa in giro), stenta in verità (si trova cioè poi a vivere di stenti nella realtà)” sarebbe comunque il significato, ancora in chiave moraleggiante. È però chiaro che una circolazione di motivi tra cultura alta e cultura popolare quale quella che, se ho decifrato bene l’immagine di Cesariano, si presenta in questo caso, pone il problema delle diverse possibili letture già a date precoci: lo stesso Cesariano, che qui equipara il “villano” ad un essere vizioso

e subumano, avrebbe probabilmente dato una lettura analoga. Ma il "villano" avrebbe potuto servirsi di una immagine del genere? Premesso che il "villano" del citato commento a Vitruvio non legge, non scrive, non si serve di nuovi *media*, è un essere di natura, antitesi della *humanitas* in quanto questa è *cultura*; premesso cioè che il mio passaggio è di tipo retorico, preciso: all'interno di una cultura popolare modernamente intesa poteva l'immagine avere un significato diverso? Una interpretazione "moralggiante" è in effetti stata esclusa da Sanga, e apertamente contestata da Bruno Pianta, in un articolo di cui quello di Sanga costituiva la risposta⁽¹¹²⁾. Partendo, come Sanga, da acquisizioni riguardanti il linguaggio dei cosiddetti "marginali", Pianta analizzava, oltre alla *Scimmia*, anche il *Falso Pellegrino* (*Lupo o Volpe*), ricavando dalla contrapposizione delle due stampe il messaggio, proprio di una cultura alternativa rispetto a quella dominante: "chi lavora (chi svolge un lavoro manuale compensato o salariato), vive di stenti; chi vive alle spalle degli altri (il furfante), se la gode"⁽¹¹³⁾. Quale poi sia il "sapore" del messaggio, sarcasmo, denuncia, o paradosso, pareva all'autore difficile a stabilirsi⁽¹¹⁴⁾. Presupposto di questa lettura, prescindendo ora dal momento ideologico e dalla analisi in termini di classe⁽¹¹⁵⁾, è 1) che i due intagli siano coevi ai testi scritti che autorizzano la chiave interpretativa data dal gergo dei "marginali"⁽¹¹⁶⁾; e che siano tra loro contemporanei (ciò che è altamente probabile, visto che costituiscono il *recto* e il *verso* della stessa matrice), omogenei (ciò che a me non pare del tutto scontato data l'evidente migliore qualità del *Falso pellegrino*), e reciprocamente necessari: ma il falso pellegrino compare in un altro, assai più tardo (sec. XVII almeno), legno modenese, che ha sul *verso* una insospettabile *Madonna Immacolata*; ovvero, i due motivi del *Pellegrino* e della *Scimmia* devono aver avuto circolazione *anche* l'uno indipendentemente dall'altro; 2) che la contrapposizione "da bef" - "da vera" sia poco significativa, e non costituisca invece la chiave stessa del messaggio; che il fuso inoltre assuma un valore iconologico che credo inedito in un momento storico in cui esso rappresenta in genere un semplice attributo femminile. Astratto pare inoltre presumere, a queste date, che una stampa, ovvero una immagine che presuppone l'intaglio di una matrice e l'opera di un editore, possa essere *di per sé* espressione della cultura orale di gruppi marginali. Può però, a certe condizioni, esserne una rappresentazione. Filtri come quello della scena e motivi come quello del mondo alla rovescia, suggerito a suo tempo da Alberto Milano, o del ribaltamento carnevalesco dei valori dominanti (Pianta ricorda la festa, i "trionfi" del Carnevale, da cui sarebbe venuto l'uso del termine "trionfare" nel gergo furfantesco), potrebbero giustificare meglio la suggestiva contrapposizione dello "stentare" e del "trionfare": i due personaggi parlerebbero in prima persona, riportando elementi di una ideologia a torto o a ragione ritenuta propria dei ceti popolari. Questa ideologia non sarebbe *espressa* in prima persona, né rispecchiata esattamente, ma *messa in scena*: a certi personaggi sarebbero attribuiti certi ruoli ben noti, facendo dir loro qualcosa che in certe note realtà caratteristicamente direbbero⁽¹¹⁷⁾.

- Alberghini 1991: ALBERGHINI, A., *Guercino. La collezione delle stampe*, Cento 1991.
- Arbizzoni 1994: ARBIZZONI, G., *Il teatro in età umanistica*, in MORETTI, W. (cur.), *Storia di Ferrara*, vol. VII, *Il Rinascimento e la letteratura*, Ferrara 1994, pp. 266-295.
- Atti legali per la fondazione dell'Istituto delle Scienze, ristampa anastatica dell'edizione Bolognese del 1728, a cura di A. Pasquinelli, Bologna 1981.
- Banti 1977: BANTI, A., *Giovanni da San Giovanni pittore della contraddizione*, Firenze 1977.
- Bascapè 1965: BASCAPÈ, C., *Vita e opere di Carlo, Arcivescovo di Milano, Cardinale di Santa Prassede*, Milano 1965.
- Benesch 1961: BENESCH, O. (con l'assistenza di K. Oberhuber), *Disegni veneti dell'Albertina di Vienna*, Venezia 1961.
- Bertarelli 1974 (1929): BERTARELLI, A., *Le stampe popolari italiane*, Milano 1974 (Paris 1929).
- Bing 1937: BING, G., *Nugae circa Veritatem. Notes on Anton Francesco Doni*, in "Journal of the Warburg Institute", vol. I (1937-1938), S. 304-312.
- Biondi 1981: BIONDI A., *Leonello Beliard. Memorie di un'epoca di guai*, in: Leonello Beliard, *Cronaca della Città di Modena* (1512-1518), a cura di A. Biondi e M. Oppi (Materiali per la storia di Modena Medievale e Moderna III), Modena 1981, pp. VII-XIX.
- Biondi 1983: BIONDI, A., *Sigismondo Fanti e i libri de la Sorte*, Introduzione a: Sigismondo Fanti, *Triumpho di fortuna*, riproduzione dell'esemplare della Biblioteca Apostolica Vaticana, Modena 1983, pp. 5-16.
- Bora 1985: BORA, G., *Ruolo e significato della pittura cremonese tra Umanesimo e Controriforma*, in *Campi* 1985, pp. 7-12.
- Brugnoli, Fagnini 1985: BRUGNOLI, P.P., FAGNINI, G., *Immagini religiose popolari della stamperia Scolari di Verona*, Villafranca 1985.
- Brunelli 1996: BRUNELLI, D., *Una proto-industria tipografica del Settecento: la stamperia Scolari in Verona*, in "Miscellanea Marciana", vol. VII-IX (1992-1994), Roma 1996, pp. 207-230.
- Burke 1980 (1978): BURKE, P., *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano 1980 (ed. orig. 1978).
- Campi 1985: *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di MINA GREGORI, Milano 1985.
- Caponetto 1992: CAPONETTO, S., *La riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Torino 1992.
- Castoldi 1996: CASTOLDI, M., *Fra immagine sacra e preghiera profana. Per la tradizione di un Sonetto alla Madonna di Loreto*, in "Studi e Problemi di Critica Testuale" diretti da Raffaele Spongano, vol. 52, aprile 1996, pp. 49-78.
- Collobi Ragghianti 1990: COLLOBI RAGGHIANI, L., *Dipinti fiamminghi in Italia, 1420-1570*, Bologna 1990.
- Crespi 1769: Crespi, L., *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice alla Maestà di Carlo Emanuele III re di Sardegna*, in Roma MDCCLXIX, nella stamperia di Marco Pagliarini.
- Dacos 1986/1976: DACOS, N., *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1986, II ed. aggiornata (I ed. 1976).
- De Vos 1994: DE VOS, D., *Hans Memling. The complete Works*, Antwerp, London, New York 1994.
- De Vos 1994 (2): DE VOS, D., with contributions by D. MARECHAL and W. LE LOUP, *Hans Memling*, Catalogue, Bruges, Groeningemuseum, 12 August-15 November 1994.
- Fava 1929: D. FAVA, *Sulla tipografia modenese del Quattrocento e soprattutto sulle edizioni silografiche*, Sonderabzug aus dem Gutenberg Jahrbuch 1929, pp. 164-185.

Fava 1930: D. FAVA, *La fortuna del Pronostico di Giovanni Lichtenberger in Italia nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Sonderabzug aus dem Gutenberg Jahrbuch 1930, pp. 126-148.

Ferrari 1982: FERRARI, G., *Il manoscritto Spectacula di Pellegrino Prisciani*, in: PAPAGNO, QUONDAM 1982, vol.IV, *Scena e festa*, pp. 431-449.

Firpo 1981: FIRPO, M., *Il processo inquisitoriale del Cardinal Morone*, edizione critica, Roma 1981, Vol. I.

Firpo, Marcatto 1984: FIRPO, M., MARCATTO, D., *Il processo inquisitoriale del Cardinal Morone*, edizione critica, Roma 1984, Vol.2 (*Il processo d'accusa*).

Firpo 1993: FIRPO, M., *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, Roma-Bari 1993.

Fuoco, acqua, cielo, terra 1995: *Fuoco, acqua, cielo, terra*, (Stampe popolari profane della Raccolta Bertarelli), catalogo di C. ALBERICI, A. MILANO, a cura di A. RIGOLI, A. AMITRANO SAVARESE, Palermo 1995.

Gentili 1980: GENTILI, A., *Il problema delle immagini nell'attività di Francesco Marcolini*, in "Giornale storico della letteratura italiana", vol.CLVII, anno XCVII, fasc. 497, I trim. 1980, pp. 116-125.

Geremek 1973: GEREMEK, B., *Il pauperismo nell'età preindustriale (secoli XIV-XVIII)*, in *Storia d'Italia*, vol.V, I documenti, I, Torino, Einaudi, 1973, pp. 670-698.

Giacomello 2000: GIACOMELLO, A., (cur.), *Achille Bertarelli e Trieste, Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Attilio Hortis* (schede di F. NODARI), Trieste 2000.

Gibbons 1968: GIBBONS, F., *Dosso and Battista Dossi Court Painters at Ferrara*, Princeton 1968.

Goldoni 1986: GOLDONI, M., *La raccolta di legni della Galleria Estense*, in *Legni incisi* 1986, pp. 11-29.

Goldoni 1986 (2): GOLDONI, M., Sezioni *Il reimpiego*, "Silografie primitive", *Illustrazioni di libri*, *Stampe di devozione*, *Stampe di culto*, *Il culto dei Santi*, *Amuleti*, in *Legni incisi* 1986, pp. 61-164.

Goldoni 1992: GOLDONI, M., *Considerazioni sulla continuità tra "stampe popolari" e figurine alla luce di una ricerca sulla cosiddetta raccolta Soliani di Modena*, in E. MANENTI (cur.), *La figurina d'epoca. contributi allo studio* (Atti del Convegno, Milano 1989), Modena 1992, pp. 19-44.

Goldoni 1994: GOLDONI, M., *Dietro un acquisto: motivi inespressi nella cultura di Adolfo Venturi*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi* (Atti del Convegno, Modena 1990), Modena 1994, pp. 147-179.

Goldoni 1995: GOLDONI, M., *Prospettive e implicazioni del lavoro sulle collezioni xilo-tipografiche modenese dopo l'acquisizione Mucchi*, in Ministero B.C.A., Soprintendenza B.A.S. di Modena e Reggio E. (XI Settimana B.C.A.), *Il patrimonio silografico modenese tra catalogazione e tutela: 1989-1995. La raccolta Enrico Mucchi, significato e prospettive di una acquisizione*. Modena 1995.

Goldoni 1995 (2): GOLDONI, M., *Un legno di Francesco Marcolini da Forlì e altri legni veneziani nelle collezioni della Raccolta Bertarelli*, in "Rassegna di Studi e Notizie", Castello Sforzesco, Milano, vol.XIX, anno XXII, 1995, pp. 195-259.

Goldoni 2000: GOLDONI, M., *Alle origini del nucleo Bertarelliano di Trieste: i legni modenese e la loro sopravvivenza*, in GIACOMELLO 2000, pp. 45-78.

Goldoni 2000 (2): GOLDONI, M., *Vicissitudes of a technique: from innovative language to peripheral repetition. Woodcuts and woodblocks in Northern Italy, from XVth to XVIIIth century*, in: BREKKE, N.G. (cur.), *From Academic Art to Popular Pictures. Transformations in the World of Representations*, Proceedings from the 5th International S.I.E.F. (Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore) - Conference on Pictures, Voss, Norvegia, 1995, Bergen 2000, pp. 41-64.

Goldoni 2001: GOLDONI, M., *Einige bedeutende norditalienische Einblattdrucke aus dem 15. bis 16. Jahrhundert*, in: BRINGÉUS, N.-A. (cur.), Proceedings from the 6th International S.I.E.F. (Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore) - Conference on Pictures, Lund, Svezia, 2000, in corso di stampa (pubblicazione prevista entro l'anno 2001).

Guandalini 1985: GUANDALINI, G., *Il Palazzo Comunale di Modena. Le sedi, la città, il contado*, Modena 1985.

Haskell 1989/1987: HASKELL, F., *La difficile nascita del libro d'arte* (1987), in *Le metamorfosi del gusto*, Torino 1989.

Hind 1923/1963: HIND, A.M., *A History of Engraving and Etching from the 15th Century to the Year 1914*, New York 1963 (ed. orig.1923).

Hind 1935/1963: HIND, A.M., *An Introduction to the History of Woodcut, with a detailed Survey of Work done in the Fifteenth Century*, New York 1963 (ed. orig.1935).

Janson 1952: Janson H.W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952.

Kirschbaum: *Lexicon der christlichen Ikonographie*, herausgegeben von E. KIRSCHBAUM, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1971.

Incisori bolognesi 1973: *Incisori bolognesi ed emiliani del '600*, a cura di G. GAETA BERTELA (*Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna, sez.III*), Bologna 1973.

Legni incisi 1986: *I legni incisi della Galleria Estense*, Modena, 1986, testi di: M. GOLDONI, A. MILANO, G. MONTECCHI; schede di: G. BENESSATI, M. GOLDONI, D. LANDAU, R. MENABUE, A. MILANO, G. ROGANTI, M. SILINGARDI).

Legni incisi 1988: *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° della morte di Achille Bertarelli*, Milano 1988, testi di: M. GOLDONI, A. MILANO, G. MONTECCHI, C. SALSÌ).

Martens 1998: MARTENS, M.P.J. (Her.), *Memling und seine Zeit. Brügge und die Renaissance*, Stuttgart 1998.

Meschiari 2000: MESCHIARI, A., *Materiali per una Biografia di Giovanni Battista Amici, I°, 1. Sulla Società Tecnomatica Italiana di Firenze; 2. Sulla Stamperia Reale Eredi Soliani di Modena*. Estratto da: "Atti della Fondazione Giorgio Ronchi", Anno LV, n. 6 (nov.-dic. 2000), Firenze 2000.

Milano 1986: MILANO, A., *La falsificazione dei legni*, in *Legni incisi* 1986, pp. 31-33.

Milano 1986(2): MILANO, A., *Sezione Stampe d'uso profane*, in *Legni incisi* 1986, pp. 165-201.

Milano, E. 1992: MILANO, E., *La stampa a Modena nel '500*, in SANTORO, M. (cur.), *La stampa in Italia nel '500, Atti del Convegno, Roma 17-21 ottobre 1983*, Roma 1992, vol.I, pp. 487-511.

Montecchi 1986: MONTECCHI, G., *L'azienda tipografica dei Soliani tra Seicento e Settecento*, in *Legni incisi* 1986, pp. 35-57 (ristampa con apparato critico ampliato in MONTECCHI 1988, pp. 9-39).

Montecchi 1988: MONTECCHI, G., *I legni dei tipografi modenese: nota archivistica*, in *Legni incisi* 1988, pp. 82-88.

Montecchi 1988 (2): MONTECCHI, G., *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena 1988.

Montecchi 1988 (1986): MONTECCHI, G., *La censura di Stato nel ducato Estense dalle origini alla fine del Settecento*, in MONTECCHI 1988 (2), pp. 67-91 (pubblicato per la prima volta in A. BIONDI, cur., *Formazione e controllo dell'opinione pubblica a Modena nel '700*, Modena 1986, pp. 25-49).

Muraro, Rosand 1976: MURARO, M., ROSAND, D., *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Venezia 1976.

Nodari 2000: NODARI, F., *Catalogo*, in GIACOMELLO 2000, S. 95-322.

Papagno, Quondam 1982: PAPAGNO, G., QUONDAM, A. (Her.), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, vol.IV, *Scena e festa*, Roma 1982.

Passavant: PASSAVANT, J.D., *Le peintre-graveur*, Leipzig 1860-1864.

Pepper 1984: PEPPER, D.S., *Guido Reni*, Oxford 1984.

Peyronel Rambaldi 1979: PEYRONEL RAMBALDI, S., *Speranze e crisi nel Cinquecento modenese*, Milano 1979.

Pianta 1989: PIANTA, B., *Furfanti trionfanti*, in "La ricerca folklorica, aprile 1989, pp. 27-32.

Pittura in Italia: *La Pittura in Italia*, Milano, Electa, vol. II, *Il Quattrocento*, 1987 (ed. orig. 1986).

Prisciani 1992: PELLEGRINO PRISCIANI, *Spectacula*, a cura di D. AGUZZI BARBAGLI, Modena, 1992.

Ravà 1920: RAVÀ, A., *Il "Camerino delle anticaglie" di Gabriele Vendramin*, in "Nuovo Archivio Veneto", N. 77-78, 1920, pp. 155-181.

Riccomini 1969: RICCOMINI, E., *Il Seicento Ferrarese*, Ferrara 1969.

Ruffini 1982: RUFFINI, F., *Linee rette e intrichi: il Vitruvio di Cesariano e la Ferrara teatrale di Ercole I*, in PAPAGNO, QUONDAM 1982, pp. 365-429.

Reni 1992: *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. PIRONDINI, E. NEGRO, Modena 1993.

Sanga 1989: SANGA, G., "da beffe vien da vero", "La ricerca folklorica", n. 20, ottobre 1989, p. 133.

Schreiber: SCHREIBER, W.L., *Handbuch des Holz- und Metallschnittes des XV. Jahrhunderts*, Leipzig 1926-1930.

Settis 1981: SETTIS, S., *Giorgione e i suoi committenti*, in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, Firenze 1981, vol I, pp. 373-398.

Stone 1991: STONE, D., *Guercino, Catalogo completo*, Firenze 1991.

Toschi 1970: TOSCHI, P., *Stampe popolari italiane*, Milano, s.d. (ma 1970).

Vicini 1932: VICINI, E.P., *La stampa a Modena*, in: FAVA, D. (cur.), *Tesori delle Biblioteche d'Italia. Emilia e Romagna*, Roma 1932, pp. 687 sgg.

Volpe 1993: VOLPE, C., *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di D. BENATI e L. PERUZZI, Modena 1993.

Waetzold 1961: *Buchillustration*, in *Meister um Albrecht Dürer*, Ausstellung im Germanischen National-Museum vom 4. Juli bis 17. September, Katalog, Nuernberg 1961.

Wittkower 1937 (1): WITTKOWER, R., *Chance, Time and Virtue*, in "Journal of the Warburg Institute", vol. I (1937-38), pp. 313-321.

Wittkower 1937 (2): WITTKOWER, R., *Patience and Chance: the story of a political emblem*, in "Journal of the Warburg Institute", vol. I, pp. 171-177.

Zarri 1992 (1990): ZARRI, G., *Le sante vive, profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Torino 1992 (prima ed. 1990).

Zanotti 1739: ZANOTTI CAVAZZONI, G., *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, In Bologna MDCCXXXIX, Per Lelio dalla Volpe.

NOTE

- (1) GIACOMELLO 2000.
- (2) *Legni incisi* 1986, 1988.
- (3) GOLDONI 2000 (2), pp. 42-47.
- (4) GOLDONI 1994.
- (5) GOLDONI 1986 (1), (2), 2000 (sintesi più ampia e precisa, bibliografia dettagliata); MILANO 1986 (1); BRUGNOLI, FAGAGNINI 1985; BRUNELLI 1996. Segnalo inoltre un nuovo contributo (MESCHIARI 2000), prezioso ai fini della ricostruzione della storia sette-ottocentesca della raccolta, in riferimento sia alla trasmissione dei legni che dell'acquisto da parte del Barelli. Già un esame superficiale dei documenti ivi riportati mi sembra confermare il rapporto intuitivamente stabilito a suo tempo fra la stampa in volume delle matrici e la prospettiva, ovvero il dato di fatto, di una vendita della stamperia rispettivamente negli anni '20 e negli anni '60 dell'Ottocento (ivi, pp. 1063-1065 e 1079-1084). Emerge anche un ruolo giocato dal Marchese Giuseppe Campori, in qualità di Sindaco di Modena, nell'acquisto da parte del Comune nel 1866 della casa con bottega di Piazza Grande che era stata storica sede della Stamperia Soliani (ivi, p. 1084).
- (6) GOLDONI 2000 (2), pp. 45-46, figg. 1-10 (ripetizione di formule illustrata a proposito del soggetto *Cristo Crocifisso tra Maria e Giovanni*).
- (7) FAVA 1930, pp. 145-146.
- (8) GOLDONI 1986 (2), *Il reimpiego*; 2000 (2), luoghi già citati alla nota 5; 2001, in particolare a proposito delle *Parole di Cristo Crocifisso a tre pie donne*, cfr. inoltre, più avanti in questo stesso articolo, le note circa i due grandi *Calvari*.
- (9) GOLDONI 1995 (2).
- (10) FAVA 1929; MONTECCHI 1986; un conoscitore della storia e della cultura modenese di età moderna di grande esperienza quale era il prof. Albano Biondi ha confermato questa interpretazione nei suoi articoli, non meno preziosi per il fatto di avere un taglio divulgativo, per una recente pubblicazione sulla storia di Modena (GOLINELLI, MUZZIOLI, cur., *Storia illustrata di Modena*, Modena 1990, fascicoli 24, 27, 28). Delle numerose pubblicazioni di Biondi intese per scopi più strettamente scientifici non mi pare invece che ce ne sia alcuna dedicata specificamente al tema. Ringrazio vivamente la dott.ssa Grazia Biondi per avermi aiutata nella ricerca. Il punto è di notevole interesse per una valutazione delle opinioni di Adolfo Venturi in proposito, cui sopra si accennava, e per un confronto con la situazione in campo artistico.
- (11) Per quanto segue, sintesi di una comunicazione ad un convegno tenutosi nell'ottobre 2000, rinvio per brevità a GOLDONI 2001. Per il piccolo legno del Maufer, v. la nota 13.
- (12) *Legni incisi* 1986 (GOLDONI), scheda 30, scheda n. 18/1.
- (13) Ibid., scheda n. 44.
- (14) Secondo la vecchia collocazione, tra gli anonimi italiani a Berlino-Dahlem: Cass.45. C2, Nr. 485-112.
- (15) FAVA 1930, p. 148; MONTECCHI 1986, p. 37.
- (16) FAVA 1930, p. 147.
- (17) MONTECCHI 1988, p. 82, 83 (nota 2), e fig. 76, p. 84.
- (18) Ricordo che i due legni dei "Prodi" facevano parte del patrimonio che le stamperie modenesi si erano trasmesse fino al 1864. Scomparvero solo dopo la vendita a Milano della grande raccolta attestata nei cataloghi del 1828 e del 1864. Sull' *Opera nova* del Marozzo, cfr. MILANO, E. 1992, pp. 496-497.
- (19) BERTARELLI 1929, figg. 17,18, TOSCHI 1970, figg. 132; *Legni incisi* 1986, figg. 123, 124, 125; ibid. (MILANO), schede Nr. 226, 228, 229, S.181-184; *Fuoco, acqua, cielo, terra* 1995, schede 750, 751 (ALBERICI, MILANO).

- (20) Questa è una prima ipotesi che può essere ragionevolmente avanzata, se è vero che Roccociola è il primo editore di origine locale la cui produzione - che include figure - non è solo rivolta a ristrette cerchie di umanisti, se i suoi legni sono confluiti nella stamperia del Bergolli, se comunque i legni nella stamperia del Bergolli erano così numerosi e rilevanti da costituire, come ha sottolineato Montecchi, un quinto dell'intero capitale di bottega.
- (21) *Legni incisi* 1986, figg. 29 (scheda 32), 36.1 (scheda 46).
- (22) *Legni incisi* 1986, figg. 63.1, 64.
- (23) *Legni incisi* 1986, figg. 55 (scheda 97).
- (24) *Legni incisi* 1986, fig. 12 (scheda 19).
- (25) CASTOLDI 1996; per i ricchissimi contributi di F. Grimaldi alla comprensione delle iconografie lauretane, cfr. la scheda 19 citata alla nota precedente.
- (26) *Legni incisi* 1986, fig. 25.
- (27) VOLPE 1993, fig. 223.
- (28) *ibid.*, fig. 197. Il legno è catalogato come S.287.
- (29) FAVA 1930 pp. 132-136.
- (30) Un pronostico in versi di Notturmo Napoletano, il poeta Antonio Caracciolo, intitolato "Iudicio sopra tutta la Italia quale è stato trovato nella città di Roma in una piramide sotto terra stata quarantaquattro anni...".
- (31) È giunto un tempo terribile, il tempo del giudizio di Dio che comporterà morte, peste, rovina, guerra, a meno che i peccatori "dormienti" non tornino a Dio pentiti, inducendolo, con la propria conversione, a mutare la sua "sentenza" (FAVA 1930, pp. 147-148).
- (32) BIONDI 1981, pp. XIII-XVII.
- (33) Un approfondimento di quanto già detto a proposito delle iconografie in questione ha infatti cercato di render conto di particolari iconografici non ancora esaminati in modo esauriente, come la formula "nave di salvezza", la figura di un presumibile musulmano che sale sulla nave di Cristo, la presenza di sole figure femminili ai piedi della croce - in luogo del gruppo Giovanni-Maria-Maddalena (GOLDONI 2001. Per il secondo punto, cfr. in particolare WAETZOLD 1961, pp. 131, 222-224; ZARRI 1992/1990).
- (34) *Legni incisi* 1986, fig. 56.
- (35) VICINI 1932, pp. 501-513; FIRPO 1981, pp. 238-241; FIRPO, MARCATTO 1984, pp. 160-544-547, 749-752.
- (36) PEYRONEL RAMBALDI 1979, FIRPO 1993, sopr. cap. IV; CAPONETTO 1992, sopr. cap. XV.
- (37) MONTECCHI 1988 (1986), p. 67, nota 4.
- (38) *Ibid.* p. 69, note 13, 14.
- (39) MONTECCHI 1988 (2), p. 13-14.
- (40) *Ibid.* p. 14-23.
- (41) *Legni incisi* 1986 (MILANO), fig. 118, scheda 223; *Legni incisi* 1986 (GOLDONI), fig. 92, scheda 92.
- (42) *Legni incisi* 1986 (LANDAU), figg. 119-121, scheda 224.
- (44) *Legni incisi* 1986 (LANDAU), fig. 121, 2, scheda 225.
- (44) *Legni incisi* 1986 (GOLDONI), fig. 62, scheda 109.
- (45) *Legni incisi* 1986 (GOLDONI), fig. 63, 65, scheda 111.
- (46) *Legni incisi* 1986 (MILANO), fig. 116, 117, sch. 221, 222; *Legni incisi* 1986 (GOLDONI), fig. 63.1, sch. 110.
- (47) DE VOS 1994, pp. 32-33 e scheda 11, pp. 105-109, in part. p. 109.

- (48) *Ibid.*, con riferimento a studi di Viaene e Hull, che ricordano la *Devotio Moderna* e concreti viaggi di amici Bruggensi dei Portinari a Gerusalemme. Cfr. anche DE VOS 1994 (2) e MARTENS 1988 (qui in part. il contributo di N.Geirnaert, L.Vandammen, *Kultur u. Mentalität*, pp. 33-42, a pp. 33-34: la rappresentazione del giudizio di Cristo davanti alle autorità, tema saliente di questo dipinto, mostra di avere nei due decenni immediatamente successivi anche precise implicazioni e intenzioni politiche). Non si ripete quanto si è già osservato circa il fiorire di questo tipo di pietà in Italia in connessione con la devozione della Via Crucis, i Sacri Monti e i Misteri del Rosario in *Legni incisi* 1986, scheda 110.
- (49) DE VOS 1994, schede 38 e 90, pp. 173-178, 320-329. Cremona "piccola Anversa": cfr. il saggio di B.W. MEIJER in *Campi* 1985, pp. 25-32; interesse del Borromeo per i "primitivi": cfr. BORA 1985, p. 10.
- (50) DE VOS 1994, p. 179. Cfr. in part. COLLOBI RAGGHIANI 1990, pp. 59-61.
- (51) *Campi* 1985, F. BUONINCONTI, scheda 3.11, p. 326. Ringrazio la dr. M.G. Trenti (Uffizi) per avermi a suo tempo segnalato l'importante volume.
- (52) Cfr. BASCAPÈ 1965, pp. 963-1040.
- (53) *Campi* 1985, S. BEGUIN, scheda 1.19.3, p. 187.
- (54) BORA 1985, p. 12, nota 17.
- (55) BASCAPÈ 1965, *ibid.*
- (56) *Legni incisi* 1986, figg. 60.1,2 (scheda 108). Alcuni elementi peraltro possono suggerire una datazione al XVII piuttosto che al XVI secolo. La silografia rende con insolita efficacia un volto intensamente dolce, tale da richiamare Correggio e Barocci, senza però cercare ricorrere a tecniche più sofisticate dei semplici tratteggi paralleli; per questo motivo l'associazione più immediata è con una immagine come la cosiddetta *Madonna del cucito* di Guido Reni e con la tecnica di Bartolomeo Coriolano. Anche l'idea di raffigurare la Madonna inginocchiata sulla falce di luna, o comunque l'implicito rimando ad un modello che va guardato dal basso pare alludere ad immagini dell'*Assunta* o della *Donna dell'Apocalisse* (più generalmente detta *Immacolata*) frequenti nella tradizione bolognese, tanto nella scuola di Guido Reni quanto nel Guercino. Mi pare invece poco probabile che il *Crocefisso di Lepanto* sia da collocarsi ad una data molto posteriore alla battaglia, come pare a F. Nodari: l'immagine tra l'altro non allude nemmeno ad una vittoria già conseguita, né nomina Lepanto; mostra semplicemente un atto di supplica, o più sottilmente di sottomissione e dedizione cavalleresca del comandante supremo della "Sacra Lega" a quel "Supremo Capitano e Gloriosissimo Trionfatore" (sono parole di Lorenzo Scupoli, 1589) che Gesù Cristo era all'interno dell'ideale del *miles christianus*, rinnovato da Ignazio di Loyola; poiché sappiamo da quale propaganda e concessione di indulgenze la santa guerra fu preparata, l'immagine potrebbe, dal punto di vista di una coerenza astratta, anche essere immediatamente anteriore alla battaglia. Circa Pio V, ricordo che il processo di canonizzazione fu comunque avviato già da Sisto V.
- (57) GOLDONI 1994, p. 173, fig. 44; *Legni incisi* 1986 (BENASSATI), figg. 66, 67, 68, sch. 112-120, *Le silografie di Francesco de Nanto* (Introduzione), p. 135; NODARI 2000, schede 13-19, pp. 120-133.
- (58) La sua attività a Modena deve essere iniziata più o meno all'arrivo dei duchi da Ferrara (dunque: tra 1598 e 1600) e finisce, come si è ricordato, nel 1613. Circa i legni dei de Rossi: gli Statuti di Ferrara del 1567, stampati da Francesco de Rossi, mostrano il reimpiego di legni di Lorenzo; questi, come due marche tipografiche di Francesco de Rossi, sono reimpiegati a Modena dal Verdi soprattutto nell'edizione degli Statuti di una "terra" del dominio Estense (*Statuta inclitae terrae Sancti Felicis*, Modena 1612), cfr. GOLDONI 1986 (2), pp. 62-63, figg. 2, IV,V,VII.
- (59) GOLDONI 1995 (2): si tratta della *Fuga in Egitto*, bellissima illustrazione dall'*Officium* del 1545, una delle due di grande formato usate dai Gadaldini (insieme con piccoli legni per l'inquadratura della pagina, conservati a Modena), di cui si erano perse le tracce; avendola rico-

nosciuta tra i legni conservati al Castello Sforzesco, ho cercato di fare ipotesi sulla sua provenienza. Una delle possibili provenienze è da Bergamo, poiché Alberto Milano ha potuto dimostrare, attraverso il confronto con un catalogo della collezione privata Angelini, che la maggior parte dei legni del del Castello viene dalla stamperia bergamasca degli Antoine.

- (60) VITA/ DI S. CATERINA / DA BOLOGNA/ COMPOSTA/ DAL P. GIACOMO GRASSETTI / DELLA COMPAGNIA DI GESU'/ AGGIUNTAVI L'OPERA/ DELLE ARMI/ NECESSARIE/ ALLA BATTAGLIA SPIRITUALE/ COMPOSTE DA DETTA SANTA, *E di più ancora tutta la Narrativa delle Funzioni fattesi in Bologna, in occasione della di Lei Canonizzazione*. (...) IN BOLOGNA.M.DCC.XXIV./ Nella Stamperia di Clemente Maria Sassi successore del Benacci. In apertura, si ricorda "A chi legge" l'opportunità di una riedizione dell'opera, non solo per il successo che essa ha già riscosso, ma per le integrazioni che vi si possono accludere, e soprattutto per la opportuna coincidenza con un "tempo, che la santità di Nostro Signore CLEMENTE XI ha solennemente ascripto al numero de' Santi questa Serafica Serva di Cristo" (p. IX).
- (61) NODARI 2000, scheda n. 103.
- (62) ZANOTTI 1739, vol. I, pp. 30-31, 32-33, 40-41, 42-43, 232-233; nella citata edizione del Grassetti, la *Nuova Aggiunta delle funzioni avute in Bologna per la canonizzazione di S. Caterina*, p. 337 e sgg., in part. 347-348: durante quelle funzioni (1712), oltre ad essere distribuite molte copie della biografia del Grassetti, "furono donate in gran numero divotissime Immagini della medesima (Caterina, n.d.a.) impresse in foglio reale, e nelle quali si rappresenta aver' Ella già ricevuto nelle braccia il Bambino Gesù, finissimo disegno del Sig. Marc'Antonio Franceschini, intagliato in rame con artificioso studio dal sig. Francesco Aquila."
- (63) Reni 1992, la voce *Giovan Battista Bolognini*, di N. ROIO, pp. 31-37, e la nota 2, p. 35 in particolare.
- (64) ZANOTTI 1739, vol.II, pp. 17-19; CRESPI 1769, pp. 249-250.
- (65) NODARI 2000, p. 286. Il legno, segnato S.288, manca oggi della parte inferiore, una cornice contenente un cartiglio senza iscrizione, attestata nelle versioni antiche della silografia.
- (66) "Peint par Guido Reni. Dessiné par Borel. Gravé par N. Le Mire" / DÉCOLATION DE St. JEAN BAPTISTE / *De la Galerie du Palais Royal* (catalogata come: "École de Lombardie./ Ve. Tableau de Guido Reni"), in: GALERIE / DU PALAIS ROYAL / GRAVÉE / *d'après les Tableaux des différentes Ecoles / qui la Composent:/ Avec un abrégé de la Vie des Peintres / & une description historique de chaque tableau / PAR M.r L'ABBÉ DE FONTENAI./ DEDIEE / A S.A.S. MONSEINGNEUR / LE DUC D'ORLEANS / Premier Prince du Sang / PAR J.COUCHE / Graveur de son Cabinet*, Parigi 1786, c.68. cfr. HIND 1923/1963, p. 371 (Couché). Ringrazio la Direzione e il personale della Biblioteca Estense (in particolare la compianta dr. Vanna Bertoni) per avermi proposto, e agevolato con la consueta cortesia, la consultazione del volume. Ringrazio la Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio E. per l'effettuazione della ripresa fotografica.
- (67) HASKELL 1989/1987, pp. 64 sgg.
- (68) PEPPER 1984, App. I, BII, p. 297 (La lettera è del 1638; una composizione del genere con sei figure è menzionata da Oretti in Palazzo Bonfilioli in Strada Maggiore).
- (69) L'iconografia del santo reverso di schiena con le mani legate torna in una *Decollazione* del Palazzo Comunale di Finale Emilia (scheda ministeriale di A. Garuti, che attribuisce a ignoto pittore Bolognese del sec. XVIII; cfr. anche il numero dei personaggi, la posizione reciproca delle figure femminili, l'ambientazione, il cherubino...) e in una *Decollazione* dell'allievo di Guido Reni Sebastiano Brunetti (m. 1649) a Dozza Imolese, S. Maria Assunta in Piscina, risalente ad un periodo tra 1616 e 1634 (voce di M. CELLINI in Reni 1992 pp. 79-80, fig. 64). Si veda inoltre quanto riporta su dipinti di questo genere nel Ferrarese E. Riccomini (RICCOMINI 1969, scheda 116).
- (70) Cfr. l'illustrazione nella Bibbia stampata a Venezia dagli Eredi Bevilacqua nel 1583, p. 844.

- (71) Cfr. STONE 1991, n. 150 p. 169. Dalla edizione del 1678 del Malvasia, *Felsina pittrice*, T.II (pp. 359-386, "Di Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino"), p. 371, "una Decollatione di S. Gio. Battista per l'A.S. di Modana". Per la incisioni, cfr. ALBERGHINI 1991, nn. 153, 257, 282, 283, 377.
- (72) Un elemento caravaggesco segna questo genere di immagine in contesti diversi, naturalmente in modo molto mediato e pertanto con connotazioni pure diverse: RICCOMINI 1969, p. 58 (su Giuseppe Avanzi: "...certi artisti che, in Emilia come nel Veneto, avevano diffuso il gusto del quadro da stanza d'origine caravaggesca...", ritenendo tuttavia, dai lontani originali, non più che un'epidermica somiglianza di tematica, di tipologia e una massiccia dose di contrasti chiaroscurali: lo Spada a Bologna, Pietro Vecchia a Venezia, ed anche il Caletti a Ferrara..."); BANTI 1977 mette in rilievo che Giovanni da San Giovanni, che qui entra a proposito di una *Decollazione* a San Giovanni Valdarno databile intorno al 1620 (cfr. ivi la scheda di M.P. MANNINI, n. 11, p. 54), analoga a quelle che si stanno trattando, mostra a varie riprese interessi caravaggeschi: "è evidente l'intenzione di impostare la scena sugli effetti di un improvviso colpo di luce", tuttavia toscana è la luce nel panneggio, "toscano il tipo del truce carnefice, di un manierismo accentratissimo..." Va messa in effetti in evidenza anche una componente manieristica della composizione originaria, che ne ricorda un ulteriore precedente, collocabile intorno al 1604, una pala di Palma il Giovane per la chiesa di Santa Maria Assunta ai Gesuiti di Venezia e soprattutto il relativo disegno nella raccolta Albertina, cfr. BENESCH 1961, scheda 65.
- (73) Per tutti i riferimenti (corrisponde a Bartsch n. 9 (157), vol. 42 dell'ed. illustrata), cfr. *Incisori bolognesi* 1973, n. 924. La stampa è datata 1657. Cfr. anche le acqueforti di G. Caletti e A. Bolzoni in RICCOMINI 1969.
- (74) *Atti legali* 1981: *Atti legali per la fondazione dell'Istituto delle Scienze, ed Arti liberali per memoria degli Ordini Ecclesiastici, e Secolari che compongono la città di Bologna*, In Bologna MDCCXXVIII, Nella Stamperia Bolognese di San Tommaso d'Aquino.
- (75) Precisamente nel frontespizio. Essa rappresenta la stanza dell'Accademia di nudo, e, in prospettiva, quella "delle statue e de' modelli", locali per cui cfr. il testo, II vol., pp. 388-390, e I vol., pp. 55-57.
- (76) Chantilly, Museo Condé, *Compianto sul Cristo morto*, cfr. STONE 1991, n. 161 p. 178 (dalla *Felsina pittrice*, 1678, t.II, p. 372: "Una tavola d'altare al sig. Gio.Torre Modonese con la pietà, e cinque figure, posta nella Chiesa del Voto").
- (77) *Legni incisi* 1986 (G. BENESSATI), scheda 154, pp. 157-158. Nella scheda torna anche il nome di Domenico Maria Fratta.
- (78) Lo si desume dallo stesso frontespizio: "MEMORIE/ DEL PIO ISTITUTO/ DELLA CONFORTERIA/ Assunto già dai primi Fondatori della Venerabile Confraternita / DI / S. GIOVANNI BATTISTA / DI MODENA / DETTA L'OSPITALE DELLA MORTE / Fino dall'Anno 1372. e ristaurato nel corrente Anno 1755. / *Compilate le dette Memorie da Monsignor / Illustrissimo, e Reverendissimo / GIULIANO / DE' CONTI SABBATINI / VESCOVO DI MODENA, E CONFRATELLO / E da Lui indirizzate ai Confratelli in comune / della medesima Compagnia./ IN MODENA, / Per gli Eredi di Bartolomeo Soliani/ STAMPATORI VESCOVILI*". Per questa stampa era stato usato un piccolo legno ora perduto, rappresentante uno schema di scapolare indossato appunto per l'ufficio della Conforteria, cfr. *Legni incisi* 1986, scheda 160 (M. GOLDONI), p. 159. In generale, molte delle stampe e dei dipinti che si sono citati nelle note precedenti sono destinate a simili istituzioni: Compagnia di San Giovanni Decollato, Compagnia o Confraternita di San Giovanni Battista detta dei Fiorentini, Confraternita della morte...
- (79) *Legni incisi* 1986 (M. GOLDONI), scheda 153, pp. 150-156. La posizione in cui la firma dell'autore si trova non rende totalmente inverosimile l'ipotesi di una falsificazione, sempre da temersi nel caso modenese; tuttavia, essa non implica nemmeno forzature visibili o manipolazioni della matrice.
- (80) DE VOS 1994, p. 105, p. 179, e in molti altri punti, con riferimento a studi di E. Kluckert sulle forme di narrazione in pittura e sui "Simultanbilder" di Memling (1973 e 1974).

- (81) Allorché il dipinto giunse a Firenze? e per vie non ancora scrutate fu reso noto in Padania più che in Toscana? Si tenga presente che un frammento di silografia veneziana conservato a Berlino, proveniente da un ciclo della Passione, è a mio avviso (*Legni incisi* 1986, scheda 110) coerente con questa iconografia. Datare d'altro canto silografie di questo genere al tardo Cinquecento può essere corretto per alcuni pezzi che si riconoscono come copie stanche e rozze, difficilmente databili, ma riesce difficile per i legni di migliore fattura, che certamente a fine '500 avrebbero adottato convenzioni diverse da quelle della illustrazione di ascendenza mantegnesca che qui invece trapelano come elementi del linguaggio.
- (82) DE VOS 1994, p. 179, con riferimento a uno studio di N. Schneider (1973).
- (83) S. Béguin fa riferimento a modelli fiamminghi (incisioni di Cock), tedeschi (non specificati) e italiani (Paris Bordon, Gaudenzio Ferrari), cfr. *Campi*, p. 189.
- (84) S. Béguin parla di una spazialità arcaica, giustificata dal tema devoto, e di una libertà, d'altro canto, di invenzione, da parte di Antonio Campi (*ibidem*: "Vi si vede il mondo terrestre spomparsi col Sole, la luna, le stelle, ecc. Questa parte, che occupa da sola quasi un quarto della composizione, mostra l'estrema libertà pittorica di Antonio..."). L'adesione però ad una spazialità che per lo storico d'arte è arcaica e la riproposizione, splendidamente trasfigurata, di una visione complessiva del cosmo tradizionale, possono non essere cosa casuale, né neutra, nell'epoca in cui S. Tommaso diventa Dottore della Chiesa (1567) e il *De revolutionibus orbium coelestium* comincia ad essere discusso e meditato.
- (85) NODARI 2000, p. 144, 146.
- (86) BIONDI 1983, p. 7-14; GIBBONS 1968, p. 268.
- (87) *Legni incisi* 1986 (GOLDONI), schede n. 5,70. MURARO, ROSAND 1976, p. 141-150.
- (88) *La Terza Parte dei Marmi del Doni fiorentino*, per Francesco Marcolini, in Vinegia 1552, p. 43 (corsivo della scrivente).
- (89) *La Zucca del Doni fiorentino divisa in cinque libri...* in Venetia Appresso Franc. Rampazetto, ad inst. di Gio. Battista & Marchio Sessa fratelli, 1565, pp. 257-258 (corsivo della scrivente).
- (90) *Ibid.*, p. 255. Secondo A. Gentili si può generalizzare la portata di questo passo a illustrazione del modo di vedere del Doni lungo tutta la sua opera, "dalla *Zucca*, ai *Marmi*, alle più tarde *Pitture*" GENTILI 1980, p. 121.
- (91) *Legni incisi* 1986 (LANDAU), scheda n. 230.
- (92) DACOS 1986/1976 pp. 150-151, 156-158.
- (93) *La Zucca...*, cit., pp. 254-255. Per il collezionismo del Vendramin: RAVÀ 1920, SETTIS 1981, in part. alla p. 398 (il cammeo ritenuto antico). Per il significato e l'originalità del collezionismo veneziano di gemme e cammei nell'ambiente artistico cinquecentesco, DACOS 1986/1976, pp. 50-51.
- (94) *La Zucca...*, cit., p. 255. Parimenti è definita antiquata l'iconografia della *Occasio*, che lascia all'uomo un ruolo attivo, cfr. *I Marmi del Doni...*, III, cit. (Venezia, Marcolini 1552), *Allegoria sopra la nave*, p. 43-45 ("La non si può pigliare adunque per i capelli?" "...le son baie che si scrivano et si dipingano: Messer no, che l'è troppo terribil femmina..."). cfr. BING 1937, p. 307-308, WITTKOWER 1937 (1), p. 313-316.
- (95) *Legni incisi* 1986 (GOLDONI), scheda 227, pp. 182-183. La serie comprende in tutto dieci fogli, e sopravvive al completo in alcuni Gabinetti di stampe; il legno sopravvissuto a Modena non è pervenuto, a quanto è dato ricostruire, che dopo il 1864, attraverso il commercio dei Barelli.
- (96) Questo l'ultimo discorso di Ercole, davanti alle immagini della sua morte e del suo sepolcro: "Hercol io sono como ognumi (sic) vede/ Chio son conducto ad infelice morte/ Ogni aspra forcia ala fortuna cede/ Che sol ne rege la volubil sorte/ Hor la mia pena ciaschunaltra exce- de/ Et bruso in foco con le voglie smorte/ Questo sia exempio aluniverso mondo/ Che nul mai sperì se tenir iocondo."
- (97) RUFFINI, 1982; ARBIZZONI 1994 sottolinea il caso inusuale delle *Fatiche de Hercule* del Bassi, "sorta di romanzo di Ercole in volgare" scritto per impulso di Ercole I e, nonostante questo,

- subito anche stampato già nel 1475. A Modena va notata la presenza rispettivamente delle scene di Ercole e Anteo, Ercole e il Leone Nemeo nel verso di due monete dell'età di Ercole I (GUANDALINI 1985, p. 127). Va notato che anche a Modena il motivo celebrativo, riferito a Ercole II, trova eco, secondo ipotesi convincenti, ancora a metà Cinquecento, quando Niccolò dell'Abate introduce la scena di *Ercole e il Leone Nemeo* negli affreschi della Sala del Fuoco di Palazzo Comunale, alludenti alla storia della città di Modena (*ibid.*, p. 114-127). cfr. anche WITTKOWER (2), p. 172-176. Sul motivo Ercole/Fortuna, cfr. WITTKOWER 1937 (1), p. 319-320.
- (98) PASSAVANT 1860-1864, V, p. 87, n. 64; ESSLING 1914, pp. 112-115.
- (99) Cfr. GOLDONI 1992, p. 19; per un riferimento coerente con il contesto qui presentato, cfr. *Proemio* al libro IV del *De Architectura* Vitruviano.
- (100) BURKE 1980 (1978).
- (101) *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Commentati...*, Como, Gotardo da Ponte 1521 (cito dall'esemplare della Biblioteca Estense, Modena, alfa.W.1.14).
- (102) *Ibid.*, Cap. VIII, p. 120, "Delle tre generationi delle scene": "...le scene satiriche si ornano con arbori, Spelonche, Monti, & altre sylvatiche cose formate inespèce di arte Topiaria." (Comento:) "Queste si facevano per le persone di più infima sorte i quali essendo precipitati ne li uitii come gente Faunea, o uer' satyrica o uillana & fera: per alegoria si ornaua la scena nel modo che Vetruiio dice: per dinotare che la rusticana gente uitiosa & senz'intelletto sta come gli sbanditi quando menano la sua uita con le fiere, o bestie per li campi, vigne, & monti, & boschi: perche così fanno quelli che sequitano i uitii & le male opere essendo scacciati da i boni & ciuili. Vedi quello che dicono i Satyrici Poeti..."
- (103) RUFFINI 1982 (ristampato in F. RUFFINI, *Teatro prima del teatro*, Roma 1983), p. 415-416.
- (104) *Ibid.*
- (105) *Ibid.*, fig. 108 (*Con il suo comento et figure vetruiio in volgar lingua raportato per M. Giambattista Caporali di Pervgia*, In Perugia nella Stamparia del Conte Iano Bigazzini, Il di primo d'Aprile. l'Anno. M.D.XXXVI; Modena, Biblioteca Estense VI.U.4.11).
- (106) *Ibid.*, p. 377-379; sulla ipotesi di Ruffini, cfr. ARBIZZONI 1994, p. 276, che riporta anche una ricca bibliografia sul teatro a Ferrara.
- (107) *Ibid.*, p. 380-391.
- (108) *Ibid.*, p. 396.
- (109) *Legni incisi* 1986 (MILANO), scheda 229, p. 184.
- (110) SANGA 1989, p. 133. secondo Sanga tuttavia questo significa che la scimmia fa fatica, benchè stia solo fingendo di lavorare, secondo il detto gergale "da beffe vien da vero", che parrebbe significare "la cosa fatta per scherzo diventa una cosa fatta sul serio".
- (111) nella grande silografia che occupa una pagina *in folio*, l'edificio teatrale di Cesariano, che riprende il Colosseo, lasciava appena lo spazio per figure che segnalassero in modo convenzionale la destinazione dei tre piani alle tre scene: è stato l'autore stesso, a quanto pare, a scegliere l'immagine-segno (Cesariano, cit., p. LXXXIV, libro VI "tuti quisti deci Vitruuiani uolumini ho translati: commentati & affigurati". Corsivo della scrivente).
- (112) PIANTA 1989, p. 30. Le ricerche di Sanga e Pianta hanno il pregio grandissimo di essere riferite in modo circostanziato ad un concreto caso storico. Per questo parlo di possibilità astratta rispetto alla interpretazione di "beffa"-vero in termini di "ludus"-vita, coerente con un ipotizzato contesto teatrale, ma forse non applicabile ai testi volgari di primo '500 che sono qui in discussione. Meno astratto mi pare attribuire una intenzione moraleggiante alla *Scimmia*, interpretazione che credo avvalorata, tenendo conto anche del linguaggio visivo e non solo di quello parlato/scritto, dalle analisi iconologiche più complesse relative al motivo della scimmia, cfr. JANSON 1952, in part. pp. 107-144, cfr. KIRSCHBAUM, s.v. "Affe" (L. Wehrhahn-Stauch). Diverso pare il ruolo dei "Wilde Leute" (*ibid.*, s.v., di J. Schewe; cfr. anche. Lexikon der Kunst, T-Z, Leipzig 1978, s.v. "Wilde Männer").

⁽¹¹³⁾ Ibid., p. 29. "Trionfare", parola che compare nell'iscrizione di quella stampa, è termine del gergo della "furfanteria", che ivi significa "vincere", oppure "spassarsela": il lupo, che Pianta legge, secondo la tradizione, come volpe, sarebbe diventato così "simbolo della furfantaria", ciò che spiegherebbe il significato della stampa. Quanto alla *Scimmia*, l'iscrizione significherebbe: "chi svolge il duro lavoro manuale se la passa male"; il lavoro della scimmia è ipotizzato poi non come l'attività domestica propria delle donne, ma come lavoro a domicilio in un contesto protoindustriale. Il lavoro della scimmia secondo Pianta, è lavoro "da bestia" in quanto duro, ripetitivo, manuale ("lavorare da bef" potrebbe anche significare "tessere", o "fare un lavoro schifoso": "biffo" è un tessuto rigato; "bef" nel linguaggio furfantesco significa anche "deretano", quello che la scimmia mostra), che prefigurerebbe il lavoro produttivo, salariato o compensato - caratteristicamente, nel settore tessile -; cioè la condizione della scimmia prefigurerebbe la condizione operaia. Le due stampe andrebbero, secondo tradizione, considerate l'una in rapporto all'altra, rispettivamente come immagini dello "stentare" (lavorando) e del "trionfare" (truffando), del lavorare, cioè, onestamente, ma con poco frutto, ciò che in fondo è da sciocchi, e del vivere da furfanti, ciò che è compensato da successo e divertimento. Una breve analisi altrettanto acuta è dedicata alle piccole figure che compaiono nelle due stampe, metafore secondo Pianta l'una del "vivere alle spalle", l'altra del "partecipare alla fatica".

⁽¹¹⁴⁾ Ibid., p. 30.

⁽¹¹⁵⁾ È chiaro che ciò che è in gioco è l'approccio stesso alla cultura popolare, in cui questa stampa dovrebbe, se la classificazione di "stampa popolare" fosse corretta ed implicasse una spontaneità di espressione, potersi inscrivere. Proprio per questa portata del termine popolare, almeno nella situazione italiana, mi pare più produttivo, oltre che più preciso, non catalogare *a priori* i materiali che non furono e non sono oggetto di collezionismo classico come materiali "popolari". Mettendo al centro i momenti dell'editoria, della stampa, del pubblico, dunque della comunicazione, si perviene ad una classificazione più pertinente da cui si può muovere per interpretazioni più articolate, che non soffochino le suggestioni e le intuizioni fertili che possono venire da approcci contrapposti.

⁽¹¹⁶⁾ Ciò che va stabilito 1) sui testi scritti in questione, che per ora è stato sufficiente datare in modo generico tra '500 e '600; 2) sulla matrice, la cui collocazione cronologica, non dimentichiamo, non è sicura, ma difficilmente, dati i caratteri stilistici va spostata oltre i primi due o tre decenni del '500. Pare difficile evitare di tenere in considerazione mutamenti nella comunicazione, nei valori, nei controlli, nella imposizione di comportamenti, e quindi anche nella cultura delle classi subalterne, quali quelli innescati dal Concilio di Trento.

⁽¹¹⁷⁾ Si veda, nelle Sacre Rappresentazioni, l'immagine del mendicante che truffa il prossimo in nome della carità, che Geremek (1973) riprende da D'Ancona (pp. 675-677: l'immagine del mendicante qui descritta mi pare coerente con quella del lupo più che quella successiva del vagabondo "falso bordone", p. 697, per una questione di datazione della stampa; il motivo del lupo deve però essersi prestato anche a quella, come mostra la sua tarda ripetizione). Questo approccio farebbe virare in modo significativo i valori delle figure e dei testi verbali. Le figure sarebbero personaggi; le iscrizioni non sarebbero motti apposti sulle immagini (e, giustamente, queste stampe non sono emblemi), ma parole dei personaggi rappresentati. Ciò convince nel caso del Lupo/Volpe, che indubbiamente parla in prima persona, ma non del tutto in quello della Scimmia. In questo caso infatti bisognerebbe vedere nella Scimmia il personaggio dolente individuato da Pianta, che parla dal fondo della propria alienazione. La Scimmia sarebbe non l'antitesi dell'uomo, come per Cesariano, ma l'uomo disumanizzato *precisamente* dal lavoro, e dal lavoro entro *determinati* rapporti di produzione, come per Marx. Che il testo sia aperto, per interpreti odierni, anche a questa lettura può essere; ma che una Scimmia del Rinascimento stia ad esprimere, o a profetizzare, con le sue parole, tanta raffinata coscienza di classe, pare poco plausibile. Limitatamente alla *Scimmia*, una lettura "moraleggiante" mi pare storicamente meno forzata e meno incoerente con le intenzioni e possibilità della figura dell'editore, che media semmai tra una cultura popolare che la scena satirica rifletterebbe (la cultura dei plebei, che sulla scena è oggetto di riso misto a biasimo) e una cultura dominante.

IL CATALOGO DELLE STAMPE DI PIETRO E GIUSEPPE VALLARDI DEL 1824

Alberto Milano

In una richiesta indirizzata il 7 maggio 1825 all'Imperial Regio Governo della Lombardia Giuseppe Vallardi invocava la concessione di erigere una officina litografica sul tipo di quelle fiorenti al tempo a Parigi e a Vienna⁽¹⁾. Le argomentazioni ben sviluppate di Giuseppe Vallardi e il commento allegato al documento dal potente Direttore Generale di Polizia Carlo Torresani forniscono un interessante squarcio sul mercato delle stampe a Milano alla vigilia dell'avvento della nuova tecnica di stampa, la litografia⁽²⁾.

Secondo le parole di Giuseppe Vallardi "In Milano fu pure introdotta fino né suoi principi la litografia, ma non diretta da persone dell'arte, e distratta ad altri usi che quelli della semplice delineazione, fu posta in oblio, con danno non leggiero del traffico e dell'industria che avrebbero potuto ricavarne grandissimo profitto."

La Ditta Pietro e Giuseppe Vallardi era allora "la più ricca ed economicamente sana in tutto il mercato librario di Milano"⁽³⁾. Giuseppe Vallardi ne era divenuto l'unico proprietario alla morte del fratello Pietro avvenuta nel 1819. La Ditta poteva vantare origini che risalivano al 1750 quando il libraio milanese Giulio Scaccia morendo senza discendenza diretta aveva lasciato il commercio a un suo nipote, figlio di una sorella, di nome Francesco Vallardi. La bottega in contrada di Santa Margherita, detta la contrada dei librai per la presenza di numerosi negozi e laboratori di stampatori e editori, all'angolo con il vicolo dell'Aquila, passò nel 1799, alla morte di Francesco, ai figli Pietro, Santo, Paolo, Giuseppe e Costante. Nel 1812 Pietro e Giuseppe che avevano assunto la gestione della ditta ne mutarono il nome in: Pietro e Giuseppe fratelli Vallardi, contrada Santa Margherita 1101, all'insegna della Stella d'Oro⁽⁴⁾.

Pietro (n. 17 settembre 1770, m. 11 gennaio 1819) e Giuseppe (n. 31 maggio 1784, m. 5 gennaio 1861) mantennero comunque stretti contatti di lavoro con i fratelli: Santo che si era trasferito a Parigi aprendo un commercio di stampe e oggetti d'arte, e Paolo che aveva invece bottega di stampe e libri a Venezia⁽⁵⁾. Vedremo come i rapporti privilegiati con queste due città abbiano influito nell'orientare la produzione di stampe della Ditta. Produzione che fino all'anno 1825, la concessione alla apertura della officina litografica seguì in quello stesso anno, era imperniata unicamente sulle stampe tratte da rami incisi.

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. XXV - Anno XXVIII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2001

(113) Ibid., p. 29. "Trionfare", parola che compare nell'iscrizione di quella stampa, è termine del gergo della "furfanteria", che ivi significa "vincere", oppure "spassarsela": il lupo, che Pianta legge, secondo la tradizione, come volpe, sarebbe diventato così "simbolo della furfantaria", ciò che spiegherebbe il significato della stampa. Quanto alla *Scimmia*, l'iscrizione significherebbe: "chi svolge il duro lavoro manuale se la passa male"; il lavoro della scimmia è ipotizzato poi non come l'attività domestica propria delle donne, ma come lavoro a domicilio in un contesto protoindustriale. Il lavoro della scimmia secondo Pianta, è lavoro "da bestia" in quanto duro, ripetitivo, manuale ("lavorare da bef" potrebbe anche significare "tessere", o "fare un lavoro schifoso": "biffo" è un tessuto rigato; "bef" nel linguaggio furfantesco significa anche "deretano", quello che la scimmia mostra), che prefigurerebbe il lavoro produttivo, salariato o compensato - caratteristicamente, nel settore tessile -; cioè la condizione della scimmia prefigurerebbe la condizione operaia. Le due stampe andrebbero, secondo tradizione, considerate l'una in rapporto all'altra, rispettivamente come immagini dello "stentare" (lavorando) e del "trionfare" (truffando), del lavorare, cioè, onestamente, ma con poco frutto, ciò che in fondo è da sciocchi, e del vivere da furfanti, ciò che è compensato da successo e divertimento. Una breve analisi altrettanto acuta è dedicata alle piccole figure che compaiono nelle due stampe, metafore secondo Pianta l'una del "vivere alle spalle", l'altra del "partecipare alla fatica".

(114) Ibid., p. 30.

(115) È chiaro che ciò che è in gioco è l'approccio stesso alla cultura popolare, in cui questa stampa dovrebbe, se la classificazione di "stampa popolare" fosse corretta ed implicasse una spontaneità di espressione, potersi inscrivere. Proprio per questa portata del termine popolare, almeno nella situazione italiana, mi pare più produttivo, oltre che più preciso, non catalogare *a priori* i materiali che non furono e non sono oggetto di collezionismo classico come materiali "popolari". Mettendo al centro i momenti dell'editoria, della stampa, del pubblico, dunque della comunicazione, si perviene ad una classificazione più pertinente da cui si può muovere per interpretazioni più articolate, che non soffochino le suggestioni e le intuizioni fertili che possono venire da approcci contrapposti.

(116) Ciò che va stabilito 1) sui testi scritti in questione, che per ora è stato sufficiente datare in modo generico tra '500 e '600; 2) sulla matrice, la cui collocazione cronologica, non dimentichiamo, non è sicura, ma difficilmente, dati i caratteri stilistici va spostata oltre i primi due o tre decenni del '500. Pare difficile evitare di tenere in considerazione mutamenti nella comunicazione, nei valori, nei controlli, nella imposizione di comportamenti, e quindi anche nella cultura delle classi subalterne, quali quelli innescati dal Concilio di Trento.

(117) Si veda, nelle Sacre Rappresentazioni, l'immagine del mendicante che truffa il prossimo in nome della carità, che Geremek (1973) riprende da D'Ancona (pp. 675-677: l'immagine del mendicante qui descritta mi pare coerente con quella del lupo più che quella successiva del vagabondo "falso bordone", p. 697, per una questione di datazione della stampa; il motivo del lupo deve però essersi prestato anche a quella, come mostra la sua tarda ripetizione). Questo approccio farebbe virare in modo significativo i valori delle figure e dei testi verbali. Le figure sarebbero personaggi; le iscrizioni non sarebbero motti apposti sulle immagini (e, giustamente, queste stampe non sono emblemi), ma parole dei personaggi rappresentati. Ciò convince nel caso del Lupo/Volpe, che indubbiamente parla in prima persona, ma non del tutto in quello della Scimmia. In questo caso infatti bisognerebbe vedere nella Scimmia il personaggio dolente individuato da Pianta, che parla dal fondo della propria alienazione. La Scimmia sarebbe non l'antitesi dell'uomo, come per Cesariano, ma l'uomo disumanizzato *precisamente* dal lavoro, e dal lavoro entro *determinati* rapporti di produzione, come per Marx. Che il testo sia aperto, per interpreti odierni, anche a questa lettura può essere; ma che una Scimmia del Rinascimento stia ad esprimere, o a profetizzare, con le sue parole, tanta raffinata coscienza di classe, pare poco plausibile. Limitatamente alla *Scimmia*, una lettura "moralggiante" mi pare storicamente meno forzata e meno incoerente con le intenzioni e possibilità della figura dell'editore, che media semmai tra una cultura popolare che la scena satirica rifletterebbe (la incultura dei plebei, che sulla scena è oggetto di riso misto a biasimo) e una cultura dominante.

IL CATALOGO DELLE STAMPE DI PIETRO E GIUSEPPE VALLARDI DEL 1824

Alberto Milano

In una richiesta indirizzata il 7 maggio 1825 all'Imperial Regio Governo della Lombardia Giuseppe Vallardi invocava la concessione di erigere una officina litografica sul tipo di quelle fiorenti al tempo a Parigi e a Vienna⁽¹⁾. Le argomentazioni ben sviluppate di Giuseppe Vallardi e il commento allegato al documento dal potente Direttore Generale di Polizia Carlo Torresani forniscono un interessante squarcio sul mercato delle stampe a Milano alla vigilia dell'avvento della nuova tecnica di stampa, la litografia⁽²⁾.

Secondo le parole di Giuseppe Vallardi "In Milano fu pure introdotta fino né suoi principi la litografia, ma non diretta da persone dell'arte, e distratta ad altri usi che quelli della semplice delineazione, fu posta in oblio, con danno non leggiero del traffico e dell'industria che avrebbero potuto ricavarne grandissimo profitto."

La Ditta Pietro e Giuseppe Vallardi era allora "la più ricca ed economicamente sana in tutto il mercato librario di Milano"⁽³⁾. Giuseppe Vallardi ne era divenuto l'unico proprietario alla morte del fratello Pietro avvenuta nel 1819. La Ditta poteva vantare origini che risalivano al 1750 quando il libraio milanese Giulio Scaccia morendo senza discendenza diretta aveva lasciato il commercio a un suo nipote, figlio di una sorella, di nome Francesco Vallardi. La bottega in contrada di Santa Margherita, detta la contrada dei librai per la presenza di numerosi negozi e laboratori di stampatori e editori, all'angolo con il vicolo dell'Aquila, passò nel 1799, alla morte di Francesco, ai figli Pietro, Santo, Paolo, Giuseppe e Costante. Nel 1812 Pietro e Giuseppe che avevano assunto la gestione della ditta ne mutarono il nome in: Pietro e Giuseppe fratelli Vallardi, contrada Santa Margherita 1101, all'insegna della Stella d'Oro⁽⁴⁾.

Pietro (n. 17 settembre 1770, m. 11 gennaio 1819) e Giuseppe (n. 31 maggio 1784, m. 5 gennaio 1861) mantennero comunque stretti contatti di lavoro con i fratelli: Santo che si era trasferito a Parigi aprendo un commercio di stampe e oggetti d'arte, e Paolo che aveva invece bottega di stampe e libri a Venezia⁽⁵⁾. Vedremo come i rapporti privilegiati con queste due città abbiano influito nell'orientare la produzione di stampe della Ditta. Produzione che fino all'anno 1825, la concessione alla apertura della officina litografica seguì in quello stesso anno, era imperniata unicamente sulle stampe tratte da rami incisi.

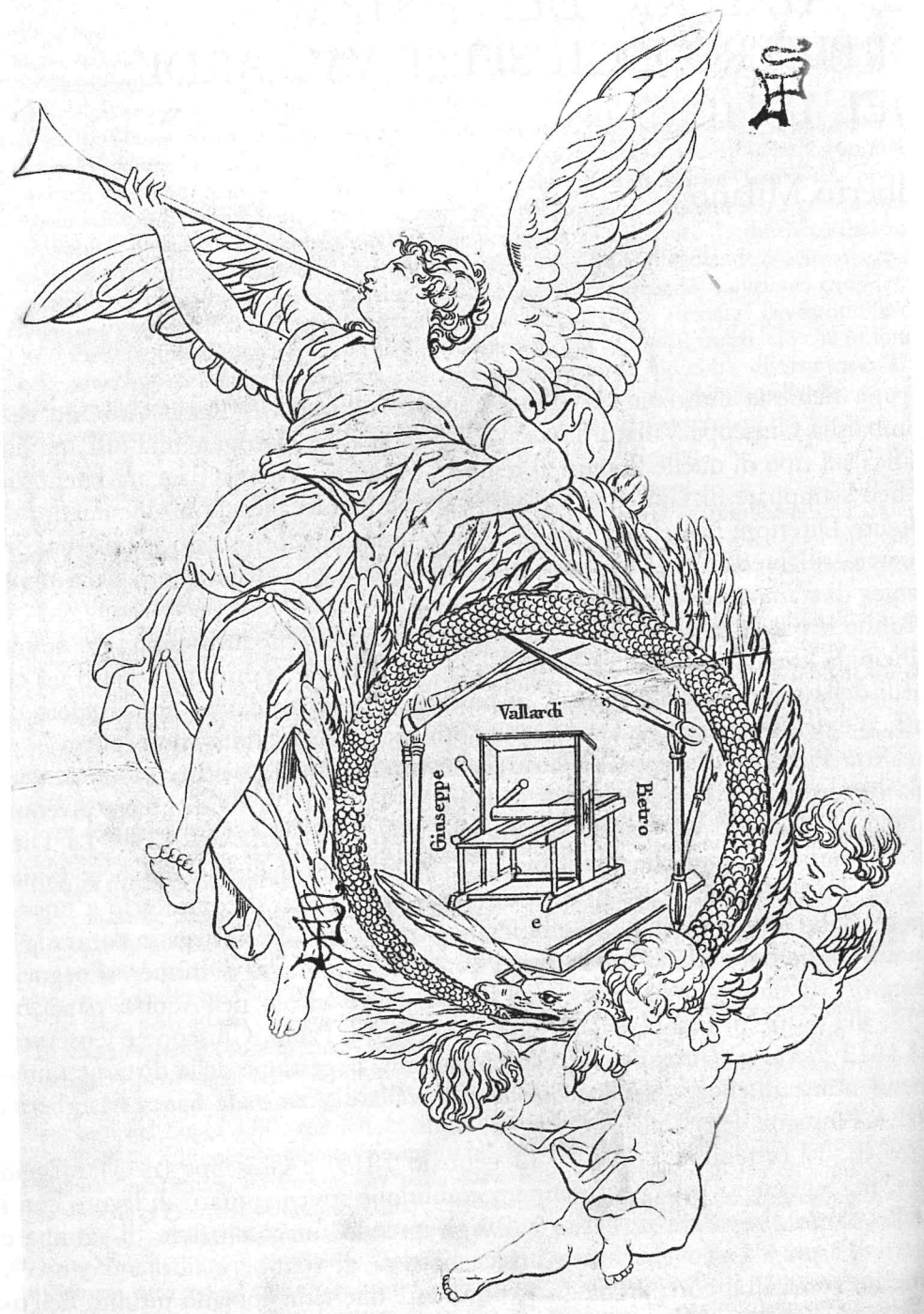


FOTO 1 - Catalogo delle Stampe di Pietro e Giuseppe Vallardi, Milano 1824, *copertina*.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

*Prasentib
e signati
con*

CATALOGO DELLE STAMPE

TANTO IN NERO CHE A COLORI

COMPONENTI IL FONDO DELLA CALCOGRAFIA

DI GIUSEPPE VALLARDI

SOTTO L'ANTICA DITTA

DI PIETRO E GIUSEPPE VALLARDI

Editori, Negozianti di Stampe e Libri

Contrada di S. Margherita, n. 1101.



MILANO, MDCCCXXIV.

FOTO 2 - Catalogo delle Stampe di Pietro e Giuseppe Vallardi, Milano 1824, *frontespizio*.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

La Ditta poteva allora contare su un fondo di 4000 rami⁽⁶⁾, un vero e proprio ingente patrimonio di immagini come veniva valutato anche dalle autorità dell'epoca: "Non solo per interesse ma eziandio per genio esercitano dessi l'arte calcografica, impiegando in essa le braccia di moltissimi individui e dando così pane a varie famiglie. Intrapresero già e condussero varie opere grandiose e di dispendio ed ora hanno incaricato il celebre Gandolfi della incisione del San Gerolamo del Correggio pel quale rame gli contribuiscono trenta e più milla lire italiane già in gran parte pagategli. Oltre di ciò fanno eseguire da altro abile artista l'incisione della cena di Leonardo da Vinci. Il loro commercio può valutarsi a più di 200.000 Lire che mettono in giro nel corso di un anno, ricavandone proporzionato profitto. Eglino possiedono una sceltissima e copiosa raccolta di incisioni antiche e moderne, moltissimi quadri di celebri autori e quantità di buoni libri, il tutto insieme per valore di oltre 100.000 Lire"⁽⁷⁾.

La vastità di una tale eccezionale raccolta di rami si ritrova almeno in parte descritta in un catalogo conservato presso la Raccolta Bertarelli⁽⁸⁾. Il catalogo si presenta sotto forma di un volumetto di VIII + 62 pagine con in copertina due belle composizioni allegoriche incise a contorno in cui il marchio della ditta, un torchio calcografico circondato dagli strumenti dell'incisore e da un serpente che si mangia la coda fra foglie d'alloro (allegoria della continuità del tempo), è sostenuto da putti e dalla fama (FOTO I). Il semplice marchio è ripetuto anche sul frontespizio che riporta l'indirizzo della ditta e l'anno di stampa (FOTO II e III). Il catalogo fu stampato dal tipografo milanese Giovanni Pirota, utilizzato da Vallardi anche per altre pubblicazioni poiché i Vallardi non erano tipografi ma editori e calcografi. Segue un indice in cui sono elencate tutte le differenti sezioni in cui sono suddivise le stampe e poi una pagina di presentazione firmata da Giuseppe Vallardi. Prima dell'inizio del catalogo vero e proprio è inserita come allegato una lettera "Agli amatori delle Belle Arti" in cui si apre la associazione alla stampa dell'incisione del S. Girolamo del Correggio in corso di esecuzione da parte di Mauro Gandolfi, artista bolognese, la stessa incisione a cui faceva riferimento il Torresani nella sopra citata relazione del 1825.

Nella Presentazione, intitolata "Al Commercio Calcografico", Giuseppe Vallardi cita un catalogo di stampe pubblicato dalla ditta alcuni anni prima. Questo catalogo del 1818 è stato analizzato da Fernando Mazzocca⁽⁹⁾ con riferimento alle incisioni di soggetto storico e di genere in esso contenute. Tra queste sono elencate le serie pubblicate alla fine del settecento dagli incisori inglesi e tratte da originali di Wright, Zoffany, West, Stothard. Mazzocca ha spiegato le ragioni del successo di queste rappresentazioni presso il pubblico milanese dell'inizio dell'800. Tuttavia nessuna di queste incisioni si ritrova più elencata nel catalogo del 1824, segno che anche per le stampe i mutamenti delle mode possono essere abbastanza rapidi. Un altro catalogo della ditta Pietro e Giuseppe Vallardi, datato 1819⁽¹⁰⁾, è invece strutturato in modo diverso perché vi è soprattutto presente la produzione libraria dei secoli XVI, XVII, XVIII e dell'inizio del XIX avente come soggetto le belle

Stampate in carta fina di Toscolano, in fol. reale.			Stampate in carta velina fina di Toscolano.		
Denominazione delle Stampe	Nere	Stamp. a colori eminate	Denominazione delle Stampe	Nere	Stamp. a colori eminate
	lit. Ital.	lit. Ital.		lit. Ital.	lit. Ital.
FIGURE DA PRESEPIO Divise in tre Assortimenti			RITRATTI DI SOVRANI, PRINCIPI, PRINCIPESSE, ETC. ECC.		
I. Assortimento. Sette rami rappresentanti la Natività di Gesù Bambino con Pastori, gregge diverse, mandre, capre, montoni, buoi ed altri bestiami, rottami per paesaggio, piante ed altri oggetti necessari per la formazione del Prespio, stampati in fol. imperiale grande, in nero, per ogni cento fogli	40	80	Quarantacinque ritratti d'illustri personaggi di Europa che figurarono negli ultimi tempi, intagliati a granito, in 4 di fol. tutta la raccolta, in nero	45	90
— Detti miniati, per ogni cento fogli			— Detti stampati a colori		
II. Assortimento. Sette rami rappresentanti oggetti eguali ai sopradescritti, stampati in fol. reale grande, in nero, per ogni cento fogli	30	60	Francesco I imperatore d'Austria, re d'Ungheria e di Boemia, ecc. ecc., dipinto da A. Schiavoni, intagliato da A. Conte, in nero	4	6
— Detti miniati, per ogni cento fogli			— Detto miniato	2	4
III. Assortimento. Tre rami rappresentanti oggetti eguali ai sopradescritti, stampati in fol. reale piccolo, in nero, per ogni cento fogli	20	40	Alessandro I Imperatore delle Russie, intagliato da Zancon, in nero	2	4
— Detti miniati, per ogni cento fogli			— Detto stampato a colori	2	4
Un rame grande rappresentante oggetti eguali ai sopradescritti, ricavati dai disegni di Francesco Londonio, stampati in fol. imperiale elefante, in nero	1	50	Luigi XVIII re di Francia e di Navarra, intagliato da Zancon, in nero	2	4
— Detto miniato fino		3	— Detto stampato a colori	2	4
— Detto miniato con maggior diligenza			Federico III re di Prussia, intagliato da Zancon, in nero	2	4
			— Detto stampato a colori	2	4
			Massimiliano Giuseppe re di Baviera, dipinto da George, intagliato da Zancon, in nero	2	4
			— Detto stampato a colori	2	4
			Ferdinando VII re di Spagna e delle Indie, intagliato da Conway, in nero	2	4
			— Detto stampato a colori	2	4
			Federico Augusto re di Sassonia, ecc., dipinto da George, intagliato da Rosaspina, in nero	2	4
			— Detto stampato a colori	2	4
			Vittorio Emanuele re di Sardegna, principe di Piemonte, duca di Savoia, Genova, ecc., intagliato da Rosaspina, in nero	3	4
			— Detto stampato a colori	2	4
			Federico VI re di Danimarca, dipinto da George, intagliato da Scotto, in nero	2	4
			— Detto stampato a colori	2	4
			Federico I re di Wirttemberg, ecc., dipinto da George, intagliato da Rosaspina, in nero	2	4
			— Detto stampato a colori	2	4
			Ferdinando IV re delle due Sicilie, dipinto da F. Fiani, intagliato da L. Pianazzi, in nero	2	4
			— Detto stampato a colori	2	4
			Pio VII Pontefice Massimo, dipinto da Wicart, intagliato da L. Rodas, in nero	2	4
			— Detto stampato a colori	2	4
			Leon XII Pontefice Massimo, disegnato da Sebastiano Politi, intagliato da N. Sand, in nero	2	4
			— Detto stampato a colori	2	4
			Ferdinando III granduca di Toscana disegnato da R. Morghen, intagliato da Rosaspina, in nero	2	4
			— Detto stampato a colori	2	4

FOTO 3 - Catalogo delle Stampe di Pietro e Giuseppe Vallardi, Milano 1824, pagine 48 e 49. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



FOTO 4 - C. Robetta, *L'Adorazione dei Re Magi*, ristampa di P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



La Dolcezza

Milano presso P. e G. Vallardi C. S. Margherita N. 101.

FOTO 5 - *La Dolcezza*, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



Eloisa

FOTO 6 - *Eloisa*, Nicolò Cavalli, Venezia.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



Eloisa

FOTO 7 - *Eloisa*, Pe G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

arti, l'architettura e la pittura. Molti dei libri elencati sono ricchi di incisioni e sono anche incluse numerose serie di stampe raccolte in volume: "i Pitocchi di Callot" in 36 tavole, "Le Arti di Bologna di Annibale Carracci", "Le favole di Esopo incise da Tempesta in 118 tavole", la Divina Commedia, l'Odissea, l'Iliade di Flaxman, le 24 Hore dell'Humana Felicità di G. M. Mitelli in 32 fogli, le Carceri e le Antichità di G. B. Piranesi, la Raccolta di 40 costumi del Regno di Napoli di Bartolomeo Pinelli, numerose serie di vedute di Roma, Venezia, Milano e Firenze.

Alcune di queste serie e di questi libri erano editi dagli stessi Vallardi, come ad esempio La Divina Commedia di Flaxman⁽¹¹⁾ ma molte altre voci costituivano piuttosto i fondi ricchissimi anche in senso antiquariale del negozio Vallardi.

Il primo catalogo del 1818 era numericamente ridotto rispetto a quello del 1824⁽¹²⁾ e a pochi anni di distanza Giuseppe Vallardi lo faceva notare nella sua prefazione: "il nuovo catalogo trovasi accresciuto di molte stampe contenenti soggetti interessanti ed assai ricercati; si è anche impiegata diligenza maggiore nella esecuzione delle opere, tanto per quello che riguarda la perfezione dell'intaglio, della stampa o della coloritura, quanto per la scelta della carta alle migliori fabbriche provveduta. Nell'anno 1819 io avevo promesso di pubblicare l'elenco delle copie stampate antiche e moderne, tra le quali il nostro magazzino vantasi di possederne alcune di estrema rarità dall'origine della scoperta della impressione fino al presente, secolo glorioso per l'arte dell'intaglio in rame".

E in effetti la prima sezione del catalogo del 1824 è dedicata ai "Rami d'intagliatori classici antichi". Si tratta di 14 voci ampiamente commentate alle quali segue una significativa avvertenza "altri rami antichi annovera il nostro deposito, fra i quali ne ha di Alberto Dürero, dei Caracci, Hollar, Sadeler e d'altri che per la brevità si omettono, non essendo capi così importanti come i sopradescritti". Un elenco del genere ribadisce la eccezionalità del patrimonio della ditta e conferma la statura di grande esperto e conoscitore della storia e dell'arte della stampa di Giuseppe Vallardi⁽¹³⁾.

Le quattordici voci di rami antichi sono:

- Anonimo del secolo X italiano, Gesù in croce
- Mantegna Andrea, creduto e inedito, Gesù coronato di spine
- Marcantonio Raimondi da Raffaello Sanzio, Strage degli innocenti
- Robetta, l'Adorazione dei Re Magi (foto IV)
- Robetta, la possanza d'Amore
- Annibale Caracci, la Pietà
- Annibale Caracci, l'Adorazione dei pastori
- Annibale Caracci, la Vergine che porge da bere al piccolo S. Giovanni con S. Anna e Gesù bambino
- Annibale Caracci, Gesù coronato di spine

- Giacomo Callot, la piccola fiera
- Giacomo Callot, la veduta del ponte nuovo di Parigi
- Giacomo Callot, S. Sebastiano martirizzato
- Giacomo Callot, marcia di viaggio de' zingari in quattro rami
- Giacomo Callot, attacco di cavalleria che discende da un colle, combattimento navale, due rami.

Una seconda ampia sezione del catalogo è dedicata alle "Stampe moderne intagliate in rame da rinomati artisti". Le stampe sono suddivise per formato, (foglio reale grande, foglio reale, in mezzo foglio, in quarto di foglio) e secondo la disposizione del soggetto in orizzontale (per traverso) o in verticale (per in piedi).

Si tratta in primo luogo di incisioni eseguite da autori tra i più noti operanti all'inizio dell'800 e tratte dai quadri o dagli affreschi originali dei massimi artisti italiani a partire dal Rinascimento. Si ritrova quindi in questa sezione il San Gerolamo del Correggio che Gandolfi stava per terminare con intaglio a bulino, il Cenacolo di Leonardo inciso a granito da Antonio Conte⁽¹⁴⁾, la Trasfigurazione di Raffaello eseguita a bulino da Bettellini e poi incisioni di Raffaele Morghen da Guido Reni e dal Correggio e quelle di Francesco Rosaspina da Correggio, Guercino e Albani⁽¹⁵⁾. Gli altri incisori presenti con le stampe da loro eseguite sono: Giovita Garavaglia, Giovanni Folo, Antonio Gajani, Luigi Pizzi e P. Caronni.

È interessante notare che queste stampe, considerate sotto ogni aspetto incisioni d'artista, nella versione avanti lettera cioè con il foglio stampato prima della incisione delle didascalie, venivano messe in vendita ad un prezzo doppio. Le prove avanti lettera erano considerate migliori perché eseguite con una lastra ancora integra e per di più limitate nel numero e quindi rare. La particolare predilezione da parte degli amatori e dei collezionisti era indice di un gusto diffuso all'inizio del XIX secolo e come spesso accade per i fenomeni legati al collezionismo portava ad eccessi ed ai raggiri che questi fanatismi inevitabilmente richiamano⁽¹⁶⁾.

La differenziazione tra stampe avanti lettera e stampe normali non aveva ragione d'essere a proposito delle stampe destinate ad "Accompagnamento per mobiglia". In questo caso invece le stampe potevano essere messe in vendita sia nella versione in nero che colorate ad acquarello oppure nella tiratura stampata a più colori. Il procedimento della stampa a colori con lastra in rame richiedeva un lungo tempo di esecuzione ed una particolare perizia per la inchiostratura della lastra. Le incisioni "stampate a colori" avevano di conseguenza un prezzo 3 o 5 volte più alto di quelle in nero, mentre i fogli colorati a mano costavano il doppio di quelli in nero.

L'uso di queste stampe era dichiaratamente decorativo e funzionale all'arredamento di particolari locali dell'abitazione: la camera da letto, il salotto, la camera da pranzo, l'ingresso. Le stampe venivano vendute anche incorniciate e di solito costituivano delle serie di 2, 4 o più soggetti, in questo modo le pareti venivano adeguatamente occupate in modo gradevole e unitario. Scorrendo l'elenco dei soggetti della



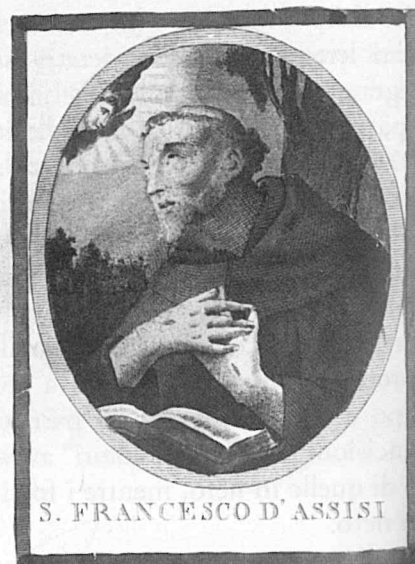
Milano da Fratelli Vallardi Cont. di S. Margherita N. 101.



Milano da Fratelli Vallardi Cont. di S. Margherita N. 101.



Milano da Fratelli Vallardi Cont. di S. Margherita N. 101.



Milano da Fratelli Vallardi Cont. di S. Margherita N. 101.

FOTO 8 - Santi da breviario, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli,
Castello Sforzesco, Milano.



S. M. DELLA NEVE

Milano presso P. e G. Vallardi C. S. Margherita N. 101.



SS. CRESPINO E CRESPINIANO MARTIRI

Milano presso P. e G. Vallardi C. S. Margherita N. 101.



S. TERESA

Milano presso P. e G. Vallardi C. S. Margherita N. 101.



S. GAETANO

Milano presso P. e G. Vallardi C. S. Margherita N. 101.

FOTO 9 - Santi da breviario, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli,
Castello Sforzesco, Milano.



ADORAZIONE DEI PASTORI

Milano presso P. e G. Vallardi C. S. Margherita Nuova



PRESENTAZIONE AL TEMPIO

Milano presso P. e G. Vallardi C. S. Margherita Nuova



LA CANNANEA

Milano presso P. e G. Vallardi C. S. Margherita Nuova



GESÙ FRA DOTTORI

Milano presso P. e G. Vallardi C. S. Margherita Nuova



FOTO 11 - Santi da breviario, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

sezione del catalogo Vallardi del 1824 dedicata a queste stampe si ritrovano molti dei temi che avevano caratterizzato il commercio delle stampe in Italia e in Europa tra gli ultimi anni del XVIII secolo e i primi del XIX. I soggetti ripetuti con maggiore frequenza erano le quattro stagioni dell'anno e le quattro parti del mondo rappresentate le une e le altre da graziose figure femminili; quattro soggetti di vita domestica, quattro soggetti mitologici, testine di moda come allegorie dei sentimenti (FOTO V); e poi "soggetti pastorali, campestri, villereschi, rustici, paesaggi con pastori e gregge, vedute di marina".

L'artista più rappresentata in questa sezione è Angelika Kauffmann i cui dipinti furono riportati in incisione da Francesco e Pietro del Pedro e da Pietro del Colle con titoli come: la storia d'Amore, il giudizio di Paride, la storia di Abelardo e Eloisa (FOTO VI e VII). Uno stesso soggetto era disponibile oltre che con diverse coloriture anche in diverse grandezze e ad esempio i fogli reali di grande dimensione costavano il doppio dei fogli di metà formato.

L'esame complessivo di questa sezione rimanda in modo molto diretto alla produzione di stampe degli editori veneziani e bassanesi così diffusa a partire dagli ultimi anni del '700, in particolare a quanto stampato dai Remondini, da Zatta e da Cavalli⁽¹⁷⁾. I Vallardi dovettero acquistare, in una data imprecisata all'inizio del XIX secolo, un gran numero di rami dagli stampatori veneti e li ristamparono ancora per decenni cancellandone il nome e apponendo il proprio. Gli esempi raccolti da Achille Bertarelli permettono di verificare il riuso dei rami e confermare la permanenza di un gusto, non solo decorativo, che tanta fortuna aveva ottenuto. Su queste stampe insieme ai nomi degli incisori veneti Gaetano Zancon, Francesco del Pedro, Pietro del Colle, si trova spesso quello di Luigi Rados, parmigiano, molto attivo a Milano durante la prima metà dell'800. Rados, come poi il figlio Giuseppe, fu intagliatore specializzato nella maniera a granito o puntinato che era molto adatta ai soggetti decorativi e quindi molto richiesta per la particolare delicatezza nella resa degli incarnati e la dolcezza delle figure.

Sempre per una ragione di gusto decorativo erano molto apprezzate la forma tonda e quella "in ovato".

Tra i soggetti intesi per la decorazione delle pareti erano presenti non solo i temi profani ma anche quelli sacri come ad esempio la diffusissima coppia di immagini del "peccator moribondo" e del "giusto moribondo" con contorno di diaboliche presenze per il primo e di angeliche visioni per il secondo che venivano di solito accostate quale edificante monito sulla stessa parete della stanza.

Una vasta sezione del catalogo Vallardi era costituita dalle "Sacre Immagini" e dalle "Via Crucis", disponibili in un variato assortimento e riprese da noti dipinti di Raffaello, Guido Reni, Guercino ecc. La successiva sezione era la più ampia del catalogo e si apriva sotto il significativo titolo di "Paradiso ossia assortimenti diversi di santi e sante, e di sacre immagini per devozione o preghiera, secondo i Confessori della Santa Madre Chiesa Cattolica Apostolica Romana, per uso di tutti i Cristiani del Mondo sottoposti ad Essa. Intagliati con maggiore o minore

finezza di bulino, ed impressi in più grandezze, non che in diverse qualità di carta, come si farà osservare in appresso".

Nel formato di ottavo di foglio in tre assortimenti diversi erano disponibili più di 150 immagini della Madonna, di Gesù e di Sante e Santi incluse alcune immagini venerate a Milano come la "Immagine miracolosa di Maria Vergine che si venera presso S. Celso in Milano"⁽¹⁸⁾.

Ulteriori assortimenti di immagini sacre contengono alcune centinaia di incisioni stampate sia in foglio reale che in mezzo foglio. I soggetti sono disposti per ordine alfabetico e sono indicati i nomi degli incisori Piero del Colle e Nicolò Cavalli che tradussero su rame i disegni di P. Novelli, confermando anche in questo caso la matrice veneta di una parte della produzione Vallardi.

Ancora centinaia di rami costituivano i popolarissimi assortimenti di "Santi detti da breviario" nei quali ogni foglio era suddiviso in quattro immagini quadrate o ovali da ritagliare (FOTO VIII-IX-X).

Altri fogli erano suddivisi in otto immagini (FOTO XI-XII-XIII) per arrivare fino a fogli predisposti con 10, 12, 15, 18, 20, 36 e 42 piccolissime immagini sempre in forma di quadrato e di ovato con cornici di vario tipo.

La sezione delle immagini sacre termina con le "Figure da Presepio", i fogli da ritagliare per comporre presepi in carta molto diffusi in Italia nel XVIII e XIX secolo e in particolare a Milano (FOTO XIV e XV). I fogli da Presepio erano disponibili in quattro differenti versioni di prezzo e quella più cara era quella in cui le figure erano ricavate dai disegni di Francesco Londonio stampate su fogli in formato "imperiale elefante" cioè la massima grandezza di carta disponibile.

La sezione dei ritratti era costituita da 45 incisioni a granito raffiguranti i più illustri personaggi d'Europa a partire dall'Imperatore d'Austria Francesco Primo (FOTO XVI) e dall'Imperatore delle Russie Alessandro I (FOTO XVII). Seguono gli altri regnanti europei, i principi, i generali, i comandanti d'armata e i ministri più famosi. Di più stretto interesse milanese era il foglio con gli otto ritratti delle principali danzatrici viventi dell'I.R. Teatro di Milano. Ai ritratti seguivano i costumi con la nota serie di costumi veneziani incisi da Volpato da dipinti di Maggiotto. Ancora di stretto interesse locale erano la preziosa serie delle quindici vedute della città disegnate e intagliate da Domenico Aspari in foglio imperiale vendute anche singolarmente e la serie delle vedute di Milano incise all'acquatinta da G. Castellini⁽²⁰⁾. Nel catalogo di Giuseppe Vallardi erano presenti anche stampe che potevano avere un preciso utilizzo pratico oltre al generico impiego decorativo. È il caso dei "Tablò fini e vignette per scatole e parafuochi" cioè dei fogli che potevano essere ritagliati e applicati sul coperchio di scatole per dolci, sul coperchio di tabacchiere o sulla pagina di una ventola parafuoco. Per questi usi erano preferite immagini di forma ovale o tonda e ogni rame poteva contenere 2, 4, 5, 6 o 8 immagini (FOTO XVIII, XIX e XX). In funzione della specifica destinazione i soggetti delle stampe rientravano nel gusto delle figurine galanti o mitologiche o pastorali intagliate con la tecnica a granito. Altre due tipologie particolari di stampe destinate



FOTO 12 - *Santi da breviario*, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



FOTO 13 - *Santi da breviario*, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



FOTO 14 - *Figure da Presepio*, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli,
Castello Sforzesco, Milano.



FOTO 15 - *Figure da Presepio*, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli,
Castello Sforzesco, Milano.



FRANCESCO PRIMO

Imperatore d'Austria, Re d'Ungheria e di Boemia

Disegnato da P. e G. Vallardi, Incisore di Milano. 1814.

FOTO 16 - Francesco Primo,
P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli,
Castello Sforzesco, Milano.



ALESSANDRO PRIMO

Imperatore di Russia e di tutte le Russie

Disegnato da P. e G. Vallardi, Incisore di Milano. 1814.

FOTO 17 - Alessandro Primo,
P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli,
Castello Sforzesco, Milano.



IL FUOCO

Scaldo, fermento fulmineo, condisco, Pour rechauffer ses traits
Splendo, rallegra, avvampo, e i rei punisco. L'amour même a besoin de moi.

Venezia Appresso Giacomo Zatta

FOTO 18 - Il Fuoco, Giacomo Zatta, Venezia.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

ad un uso specifico erano quelle dei "Biglietti da Visita" e dei "Cartelli grandi per sonetti"⁽²¹⁾. I rami dei biglietti da visita ne contenevano ognuno da 4 a 32 di forme e disegno diversi che in funzione della grandezza potevano essere anche utilizzati come etichette di bottiglie. Ciascun biglietto veniva ritagliato e il nome del possessore o il testo del messaggio venivano aggiunti a mano. Le cornici per i sonetti potevano invece essere utilizzate con l'aggiunta di versi stampati tipograficamente secondo l'occasione.

Tra i "Rami di Storia Naturale" ritroviamo due fogli che appartengono alla più antica tradizione delle stampe popolari italiane: i fogli in cui sono descritte le "malattie a cui vanno soggetti i buoi ed i cavalli coll'indicazione dei rimedi da usarsi per guarirli". In questi fogli sono rappresentati schematicamente i due animali e per ogni parte del corpo vengono segnalate le malattie più comuni⁽²²⁾.

Le stampe presenti nelle ultime due sezioni del catalogo rientrano a pieno titolo tra quelle che tradizionalmente si considerano stampe popolari. Tra i "Diversi oggetti di Bambocciate" figurano infatti in primo luogo tre "scimmierie". I rami di queste immagini furono riutilizzati molti anni dopo dallo stesso Vallardi come testate di calendari da muro. Il soggetto della bottega del barbiere servita da scimmie risale all'inizio del XVII secolo quando fu utilizzato in fogli di ventole popolari⁽²³⁾. Anche "la Musica dei Gatti", una immagine intagliata a granito fu riutilizzata da Vallardi in un calendario "Giornale di Gabinetto per l'anno 1818"⁽²⁴⁾.

L'assortimento di fogli di soldatini (FOTO XXI e XXII) includeva militari tanto di cavalleria che di fanteria e, visto il basso costo unitario, i fogli venivano venduti al cento e la coloritura meno accurata che per altre stampe costava solo il 50% in più rispetto alla versione non colorata e non il doppio.

Forse il tema più noto e di maggior diffusione tra le stampe popolari di tutta Europa fu quello della Scala della Vita con la rappresentazione delle età dell'uomo e della donna su gradini ascendenti e discendenti. La versione edita da Vallardi della Scala della Vita ricalca abbastanza da vicino quella dello stampatore Jean di Parigi attivo negli ultimi anni del XVIII e nei primi anni del XIX secolo e specializzato in una produzione di stampe popolari fini eseguite da matrici in rame e colorate con colori molto vivaci (FOTO XXIII e XXIV)⁽²⁵⁾. Non sorprende rilevare che in questo come in altri casi i Vallardi abbiano guardato alla produzione parigina definita "demi-fin" che era quella che più si adattava alla loro clientela. I rapporti con il mondo delle stampe parigino era sicuramente molto stretto vista la presenza per molti anni di Santo Vallardi alla direzione della filiale Vallardi nella capitale francese⁽²⁶⁾.

Un altro foglio che rientra a pieno titolo nella stessa categoria di immagini a larga diffusione, anche se nel più ristretto ambito italiano, è quello della "Scala dell'Uomo Ammogliato" che in chiave di satira contro la donna rappresenta in un tragitto di cadenzata fatalità tutte le disgrazie a cui va incontro l'uomo a partire dal momento del suo matrimonio⁽²⁷⁾.

L'ultima sezione del catalogo comprende i "Giochi diversi per l'istruzione dei



IL FUOCO

Scaldo, fermento, fulmino, condisco, Pour rechauffer ses traits
Splendo, rallegra, avvampo, e i rei panisco. L'amour même a besoin de moi.

Milano dai Fratelli Vallardi in S. Margherita N. 1101.

FOTO 19 - *Il Fuoco*, P. e G. Vallardi, Milano.
 Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



FOTO 20 - Vignette per tabacchiere, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

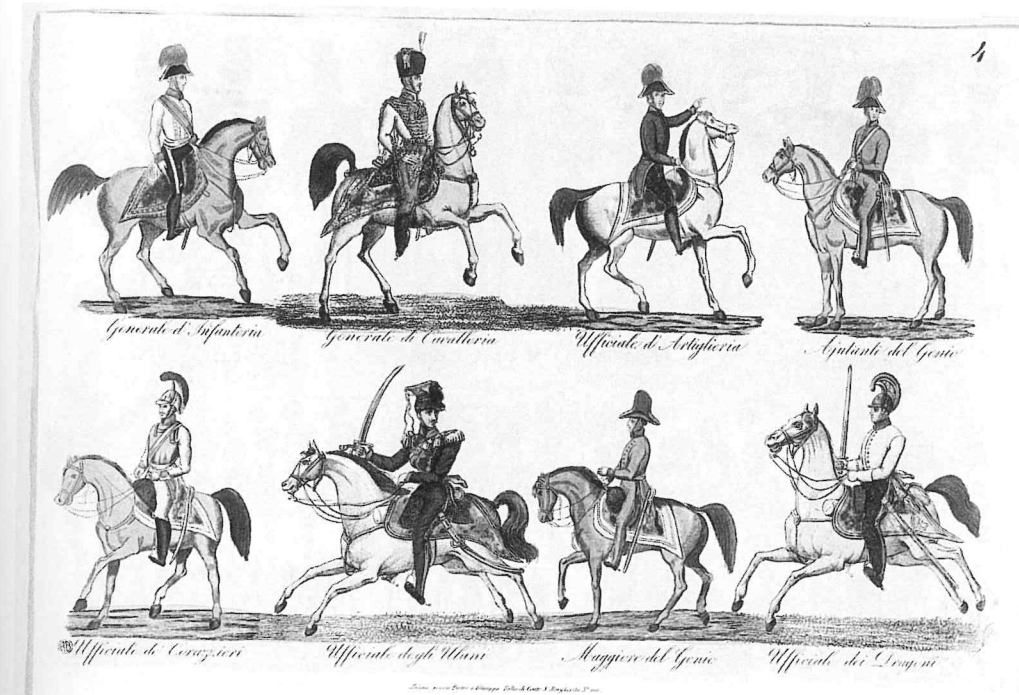


FOTO 21 - Foglio di Soldatini, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

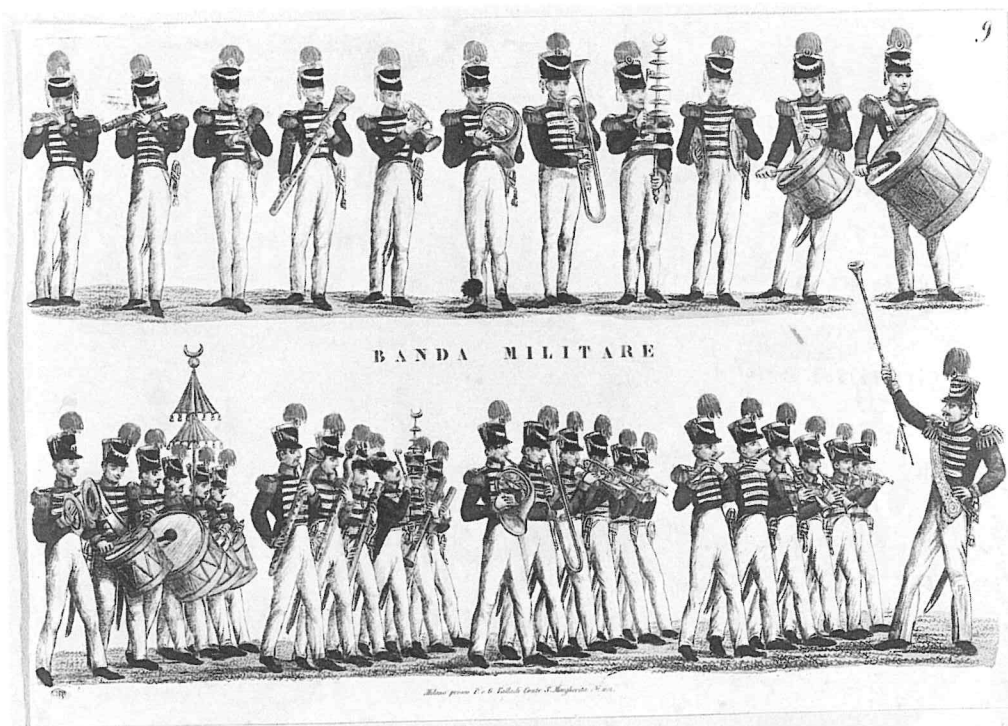


FOTO 22 - *Foglio di Soldatini*, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



FOTO 23 - *Dégrés des Ages*, Jean, Parigi.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

fanciulli". I primi tre giochi elencati sono giochi di pazienza, versioni variamente rielaborate del classico Tangram o gioco cinese, un rompicapo composto da sette pezzi geometrici da riunire secondo figure prestabilite⁽²⁸⁾. Le figure sono curiosamente trasformate in personaggi ed oggetti spigolosi spesso di aspetto cineseggiante che vanno a popolare le pagine di libretti e di fogli volanti che venivano venduti insieme ai pezzi del gioco.

Quattro giochi sono costituiti da mazzi di carte istruttive (FOTO XXV) contenenti nozioni di storia greca, romana, dell'Antico e del Nuovo Testamento ripartite su 48 carte. I mazzi di carte istruttivi hanno una storia che risale al XVII secolo, ma sotto la forma dei mazzi Vallardi avevano cominciato a circolare in Francia alla fine del XVIII secolo con edizioni stampate in varie città poi riprese in Italia⁽²⁹⁾.

Giochi di società erano pure quelli di "Domande e Risposte" in cento cartine e quello delle "figure scomposte che si riuniscono con diverse forme". C'erano infine i giochi di tavoliere come "l'assalto al castello" e "il gioco della volpe assediata da tredici galline" che si svolgevano su un tabellone dal classico schema a forma di croce.

Nell'insieme il catalogo Vallardi offriva al pubblico, non solo milanese, una scelta sufficientemente ampia di stampe per soddisfare diversi tipi di richieste. Dall'amatore d'arte interessato alla ristampa di antichi maestri al turista curioso di una veduta della città, dall'acquirente alla ricerca di un pezzo per l'arredamento a quello che ricercava solamente un passatempo per un regalo. L'assortimento era abbastanza aggiornato nella maggior parte dei generi senza essere tuttavia ricco di novità perché era piuttosto basato su quel che già era stato accolto da un certo successo in altri mercati. Il catalogo comunque ci fornisce un quadro sicuramente attendibile della circolazione delle stampe a Milano attorno al 1824.

Vallardi pubblicizzava alcune delle sue stampe e dei suoi libri anche attraverso i giornali milanesi specialmente durante il periodo compreso tra la fine dell'anno e l'inizio dell'anno nuovo. Ad esempio i calendari di gabinetto, sia stampati su un unico foglio che su due fogli per i due semestri erano inclusi nei trafiletti pubblicitari inseriti sulle pagine della "Gazzetta Privilegiata di Milano"⁽³⁰⁾ insieme alle strenne e agli almanacchi che erano gli articoli di maggior successo della Ditta. I giochi e passatempi venivano pubblicizzati allo stesso modo insieme agli almanacchi come regali per il nuovo anno⁽³¹⁾.

Presso la Raccolta Bertarelli è conservato un catalogo delle stampe della Ditta P. e G. Vallardi del 1863⁽³²⁾. In quell'anno ormai anche Giuseppe era morto, la ditta era passata nelle mani del figlio Luigi Giuseppe (Milano, n. 1819 - m. 1892) che già nel 1860 aveva cessato il negozio di S. Margherita e aveva trasportato la sede in via del Gesù 5.

A distanza di quarant'anni alcune stampe presenti nel catalogo del 1824 si ritrovano in quello del 1863. Erano ancora disponibili le incisioni tratte da famose opere di antichi artisti italiani perché non erano soggette ad improvvisi mutamenti di moda. Era stato molto ampliato l'assortimento di libretti per la istruzione dei ragazzi, come anche l'assortimento dei fogli di soldatini aggiornati con le divise



FOTO 24 - *Gradi delle Età*, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



FOTO 25 - *Gioco di Carte Storiche*, P. e G. Vallardi, Milano.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

degli eserciti impegnati nelle battaglie delle guerre risorgimentali. Erano pure disponibili fogli di burattini, di scenette, animali, carrozze insieme ai sempre validi giochi per ragazzi che già figuravano nel catalogo del 1824. Le poche aggiunte erano quelle del "gioco dei cubi", del "gioco del Lotto Reale" e del "giuoco del Nano Giallo".

Una sezione importante che nel catalogo del 1824 non era ben delineata era quella delle serie di immagini con soggetti romantici sacre e profane composte da 4 o 6 fogli. Questi fogli apparvero tra il 1825 e il 1835 e nel 1863 erano ancora in catalogo le serie della "Storia di Maria Stuarda", della "Storia d'Atala e Chactas", di "Paride", di "Ulisse", di "Telemaco", dei "Promessi Sposi"⁽³³⁾. Si trattava spesso di incisioni eseguite con la tecnica dell'acquatinta e a Milano queste serie ebbero una larga diffusione grazie anche alla specializzazione di alcuni editori. L'ampiezza di questo mercato è paragonabile con quella che incisioni dello stesso genere ebbero a Parigi durante il secondo quarto del XIX secolo.

Nel catalogo del 1863 figurano alcuni presepi di più nuova concezione, chiamati presepi portatili o prospetti ottici visibili come diorami a soffietto con le stampe disposte su più piani consecutivi per riprodurre la profondità dello spazio.

L'assortimento di immagini sacre era praticamente immutato rispetto al 1824 e l'aggiunta di molti libri di preghiera si spiega con una diversa impostazione data alla Ditta ormai giunta ai suoi ultimi anni di attività. La chiusura definitiva doveva seguire di lì a poco nel 1865.

NOTE

- (1) Archivio di Stato Milano, Commercio Parte Moderna, busta n. 355, Vallardi.
- (2) La Relazione Torresani e altri documenti relativi ai VALLARDI conservati presso l'Archivio di Stato di Milano sono citati in: MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino 1980, pag. 100 e 101. Berengo ha ben evidenziato come la bottega di Pietro e Giuseppe Vallardi fosse in quegli anni un centro più di appassionati d'arte e collezionisti di stampe che di letterati e come il commercio dei Vallardi fosse basato sulle stampe.
- (3) Berengo, 1980, op.cit., pag. 101.
- (4) Le vicende della Ditta sono descritte in due pubblicazioni editate in occasione del 150° e 200° anniversario della casa editrice: *Un secolo e mezzo di vita editoriale, 1750-1900, ricordo della Ditta Editrice Antonio Vallardi*, Milano 1900 e *Antonio Vallardi Editore celebrando 200 anni di attività*, Milano, Vallardi 1952. La Ditta Antonio Vallardi discendeva dalla ditta fondata dalla vedova di Pietro Vallardi alla morte del marito.
- (5) Alcune notizie sui VALLARDI, in particolare i loro dati anagrafici, sono riportate da: PAOLO ARRIGONI, *Milano nelle vecchie stampe*, Milano 1969-70, pag. 163. Vedi anche le notizie societarie disponibili presso l'Archivio della Camera di Commercio di Milano, VII, 101.
- (6) *Un secolo e mezzo di vita editoriale*, 1900, op.cit., pag. 6.
- (7) A.S.M., Commercio Parte Moderna, busta n. 355 Relazione Torresani.
- (8) Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, segnatura Cons. Vol. J.11 e 12. Presso la Raccolta sono conservate due copie dello stesso catalogo in tutto uguali tranne che per il fatto di essere una priva della lettera indirizzata "Agli amatori delle Belle Arti" datata 31 dicembre 1823 inserita dopo la prefazione di Giuseppe Vallardi, e di non recare l'indicazione MILANO MDCCCXXIV nel frontespizio. È possibile quindi che questa copia sia antecedente al 1824 e databile al 1823.
- (9) FERNANDO MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in: *Storia dell'Arte Italiana, Grafica e Immagine II, Illustrazione Fotografia*, Torino 1981, pagg. 347-348.
- (10) Catalogo dei libri di belle arti e d'antichità che trovansi vendibili presso la Ditta Pietro e Giuseppe Vallardi negozianti di stampe e libri, ec. In Milano, nella contrada di Santa Margherita n. 1101. Biblioteca Trivulziana, Milano, segnatura Triv. Coll. L 3152.
- (11) Vedi *Antonio Vallardi Editore*, 1952, op.cit., pag. 12, e Fernando Mazzocca, 1981, op.cit., pag. 354.
- (12) I cataloghi Vallardi furono stampati anche in più di 1000 copie, vedi: BERENGO 1980, pag. 114.
- (13) I testi del "Catalogo dei più celebri intagliatori in legno ed in rame e capiscuola di diverse età e nazioni" edito da Pietro e Giuseppe Vallardi nel 1821, sono di mano di GIUSEPPE VALLARDI che dimostra una vasta e approfondita conoscenza della storia dell'incisione. All'interno dell'elenco degli incisori che costituisce il vero e proprio catalogo nella seconda parte del volumetto sono citati anche i rami originali posseduti dalla Ditta e ristampati da Pietro e Giuseppe Vallardi.
- (14) Vedi: *Leonardo e l'incisione, stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, Milano, 1984 a cura di Clelia Alberici, n. 102.
- (15) Vedi per le incisioni di Rosaspina: ANNAMARIA BERNUCCI, PIERGIORGIO PASINI, *Francesco Rosaspina incisore celebre*, Milano 1995, foto n. 31 e 57; sui rapporti tra Rosaspina e Giuseppe Vallardi in particolare pagg. 10 e 76.
- (16) Lo stesso Giuseppe Vallardi nel citato Catalogo dei più celebri intagliatori del 1821 metteva in guardia i collezionisti dai possibili raggiunti ottenuti semplicemente con la copertura delle lettere già incise, invitandoli ad un migliore esame dei fogli e ad una maggiore conoscenza delle incisioni in sé, piuttosto che al seguire atteggiamenti di moda.
- (17) Su questo aspetto della produzione degli stampatori bassanesi vedi: GIORGIO MARINI, *Le "Stampe fini moderne". Immagini decorative nella produzione remondiniana*, in *Remondini, un Editore del Settecento*, a cura di MARIO INFELISE, PAOLA MARINI, Milano 1990, pagg. 266-275. E anche: ANTON W.A. BOSCHLOO, *The prints of the Remondinis, an attempt to reconstruct an eighteenth-century world of pictures*, Amsterdam 1998, pagg. 57-161. Vedi pure: RODOLFO GALLO, *L'incisione nel '700 a Venezia e a Bassano*, Venezia 1941; a pag. 46 cita una stampa incisa da Valesi tratta da Guardi edita da P. e G. Vallardi con l'indirizzo: *A Venezia sotto le Procuratie Vecchie n. 129 e 130*.
- (18) Vedi: *Stampe Popolari Lombarde dell'800*, Catalogo e mostra a cura di GIORGIO LISE, Milano, 1977, n. 192.
- (19) Alcuni fogli di presepi editi da P. e G. Vallardi sono illustrati in: GIORGIO LISE, *Stampe Popolari Lombarde*, Milano 1976, nn. 180 e 186.
- (20) Per la serie di Volpato vedi: GIORGIO MARINI, *Volpato*, Bassano 1988, da n. 57 a n. 68; i fogli furono inizialmente editi da Niccolò Cavalli a Venezia; per Aspari e Castellini vedi PAOLO ARRIGONI, 1969-70, op.cit.
- (21) Per fogli di biglietti da visita analoghi a quelli Vallardi stampati dai Remondini vedi: INFELISE, MARINI, 1990, op.cit., pagg. 234-237. Per fogli di scatole e dolci vedi: ELENA VILLANI, *Involucri per confetteria: contributo allo studio dei fogli per immagini della prima metà del XIX secolo*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", Vol. XIX anno XXII, Castello Sforzesco, Milano 1995, pagg. da 361 a 398. Per le ventole parafulco vedi: ALBERTO MILANO e ELENA VILLANI, Museo d'Arti Applicate - Raccolta Bertarelli, *Ventole e ventagli*, Milano 1995.
- (22) Vedi gli equivalenti fogli editi dagli stampatori modenesi Soliani in: *I legni incisi della Galleria Estense, Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986, pag. 197.
- (23) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, Stampe popolari Profane della Raccolta Bertarelli, Vigevano 1995 n. 919.
- (24) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, 1995, op.cit., n. 933.
- (25) Su Jean vedi: PIERRE LOUIS DUCHARTRE, RENÉ SAULNIER, *L'Imagerie Parisienne*, Paris 1944, pag. 218. Per il tema della Scala della Vita e la sua diffusione in Europa vedi *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, 1995, op.cit., numeri da 508 a 531.
- (26) Berengo, 1980, op.cit. pagg. 99-100.
- (27) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, 1995, op.cit., n. 793, il foglio conservato presso la Raccolta Bertarelli è mancante di indicazioni ma dal confronto con altro esemplare è stato possibile verificare che si tratta di quello edito da Vallardi. Per fogli analoghi editi da altri stampatori vedi i numeri 794-800-801.
- (28) Per i giochi editi da Vallardi vedi: ALBERTO MILANO, *Due giochi di società dell'inizio dell'800*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", vol. XXIII anno XXVI, Castello Sforzesco, Milano 1999, pagg. da 131 a 178, foto 10, 20, 21.
- (29) Alcune informazioni sui mazzi di carte istruttivi sono contenute in: SYLVIA MANN, *Collecting Playing Cards*, Londra 1973.
- (30) "Gazzetta Privilegiata di Milano", Dicembre 1838, Dicembre 1842.
- (31) "Gazzetta di Milano", 18 Dicembre 1826.
- (32) Raccolta Bertarelli, segnatura Cons. Op. I. 10.
- (33) Vedi: *Lettor mio, hai tu spasimato? Stampe Romantiche a Brera*, a cura di MARIA CRISTINA GOZZOLI e FERNANDO MAZZOCCA, Firenze 1979, i numeri 11, 36, 37, 38 e 73 furono editi da P. e G. Vallardi in date comprese tra il 1825 e il 1832 (i soggetti sono: Otello, Maria Stuarda, Atala).

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. XXV - Anno XXVIII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2001

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

IL CIVICO ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI MILANO.

Fondi storici: la "Serie P". Diapositive su vetro

Giovanna Ginex

Con il presente contributo si fornisce un ulteriore aggiornamento informativo sulle ricerche, gli studi e le operazioni archivistiche e di conservazione dei materiali che dal 1998, su incarico della Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, interessano i Fondi storici costitutivi del patrimonio di immagini del Civico Archivio Fotografico di Milano⁽¹⁾.

Nel corso dell'anno appena trascorso i lavori sono proseguiti privilegiando ancora una volta una metodologia che prevede interventi di studio affiancati a interventi diretti sui fototipi, mirando ove possibile alla ricostruzione dei singoli Fondi storici che nel corso di un secolo hanno segnato la formazione e l'arricchimento dell'Archivio cittadino. In quest'ottica, dopo gli interventi già avviati su fondi fotografici storici che raccolgono opere positive su supporto cartaceo (Fondo 'Raccolta Beltrami' e Fondo 'Raccolta Iconografica' per i quali rimando alla bibliografia alla nota 1) è stato affrontato un nuovo Fondo, sul quale si sta tuttora operando, costituito da fototipi su vetro; il Fondo, denominato in origine "Serie P", anche per le caratteristiche tecniche presenta nuove impegnative problematiche soprattutto di tipo conservativo.

Nel marzo 1999 le rilevazioni condotte sui locali dell'Archivio per portare a termine il censimento dei materiali, condussero a sgomberare gli spazi delle scaffalature originarie da diverse scatole di cancelleria varia e altri materiali di consumo oramai inutilizzabili per vetustà e incuria. Sotto questi materiali vennero così recuperate 26 cassette d'epoca in legno con coperchio scorrevole contenenti diapositive su vetro numerate e collocate al loro interno in verticale senza altra protezione. Accanto, si è inoltre recuperato un piccolo cassetto contenente circa 30 scatole di diapositive su vetro ancora conservate nei contenitori originali di consumo fotografico e prive di numerazione.

Sul fronte le cassette presentavano lacerti di etichette originali con i rimandi alla sequenza numerica progressiva delle diapositive conservate al loro interno; verificata la corrispondenza tra le etichette e i contenuti delle cassette, è stato fatto seguire il riscontro documentario. Questo è stato compiuto in una prima fase sul registro di carico conservato negli uffici del Civico Archivio Fotografico, prece-

dentemente recuperato, sulle cui pagine si è nuovamente verificata la corrispondenza con la numerazione delle diapositive. Il riscontro documentario si è infine concluso con i dati ricavati dallo spoglio dei Libri Protocollo degli Atti Amministrativi dei Musei Civici⁽²⁾.

Tali verifiche e ricerche hanno permesso l'identificazione certa dei fototipi con la originaria "Serie P" (Proiezioni), uno dei fondi storici costitutivi dell'Archivio. La Serie entrò ufficialmente in carico al Civico Archivio Fotografico nel 1939. Il Libro Protocollo descrive il Fondo come "2.521 diapositive per proiezioni riproducenti opere d'arte e architetture milanesi e lombarde; località varie tedesche". Contemporaneamente si iniziò a stilare un elenco manoscritto dei soggetti utilizzando uno dei consueti registri amministrativi, datati a stampa al lato di ogni pagina dalla cartotecnica che li produceva; il registro intestato *Serie P. Diapositive per proiezioni*, venne prodotto nel luglio del 1939, data cui va riferita con ogni probabilità l'avvio della trascrizione dell'elenco, conclusasi entro il 1944.

La puntuale compilazione del registro si deve quasi certamente alla mano e alla mente di Franco Busi, uno dei protagonisti della prima organizzazione dell'Archivio, di cui è doveroso ricordare il lavoro e la dedizione. La raccolta, l'ordinamento e la conservazione dei materiali ora raccolti nel Civico Archivio Fotografico debbono davvero molto alla competenza, alla passione personale e alla profonda coscienza dell'utilità civile del lavoro di Busi, dipendente dei Musei Civici dal 1909 alla morte, avvenuta nell'agosto del 1950. Di buona cultura, con una formazione da ufficiale nautico, era stato per anni capitano di lungo corso nella Marina Mercantile prima di essere assunto senza qualifiche specifiche dal Comune; appassionato di fotografia e storia dell'arte, maturò nel corso dei decenni una competenza specialistica fino ad assumere per concorso alla metà degli anni Trenta la funzione di commesso amministrativo del 'Gabinetto fotografico'. Più volte encomiato dai direttori Carlo Vicenzi prima e Giorgio Nicodemi poi, fu una figura chiave nel passaggio prima informale poi ufficiale (1933) dell'istituto da 'Gabinetto fotografico' a 'Archivio fotografico'. A Busi sono legate alcune scelte fondanti e condizionanti dei criteri di ordinamento e schedatura dei materiali, tuttora in uso. Ad esempio, per i negativi su lastra o pellicola, la definizione di 'Serie' fotografiche legate al formato, indicate con le lettere dell'alfabeto; o ancora, l'individuazione degli studi fotografici professionali cui affidare i servizi interni o esterni per i quali non erano sufficienti gli uomini e i mezzi del Gabinetto.

Tornando alla "Serie P", Busi riprende il servizio dopo il richiamo alle armi nel novembre del 1939. Da questa data incomincia a organizzare le diapositive destinate alle proiezioni, uno dei pochi nuclei fotografici che ancora non erano stati oggetto del suo lavoro di sistemazione, almeno dal punto di vista di una prima elencazione di soggetti.

Dal dopoguerra in poi si può immaginare che quel tipo di diapositive su vetro non venissero più utilizzate, sia per la mancanza di 'occasioni' legate alla funzione didattica dei Civici Musei, profondamente mutata se non del tutto dissoltasi



FIG. 1 - Il saluto del re ai reduci della guerra del 1870. 1915 ca. (inv. n. 805)
Civico Archivio Fotografico, Serie "P". Castello Sforzesco. Milano.

almeno nella sua accezione ottocentesca, sia per il rapido modificarsi della tecnica e delle apparecchiature fotografiche che in un brevissimo volgere di anni videro divenire del tutto obsolete le vecchie diapositive su vetro di grande formato, soppiantate dai nuovi materiali in bianco e nero o a colori con chassis in plastica. Dimenticate, le diapositive rimasero protette solo dalle robuste cassette di legno che ancora le contengono, certamente prodotte all'epoca appositamente.

Per il recupero tuttora in corso della "Serie P" si è individuata come prima operazione necessaria la ricostruzione della sequenza inventariale originaria delle 2.521 diapositive su vetro. Un'operazione che ha permesso di rilevare alcune lacune nella serie e al tempo stesso la presenza di qualche doppia numerazione, riferibile all'intervento del 1939 circa; ovvero all'inserimento nella sequenza della "Serie P" di diapositive che già avevano una precedente collocazione, sia in Archivio, sia come vedremo oltre in altri ambiti museali civici.

Il lavoro diretto sui fototipi ne ha inoltre messo in evidenza il precario stato di conservazione. Gran parte delle diapositive presentano infatti la scheggiatura del vetro neutro che copre la lastra fotografica, molte anche le muffe e le polveri tra i due vetri, così pure i distacchi delle cornici in carta nera che chiudono i due vetri e che recano le indicazioni dei soggetti e la numerazione. Infine, si è anche posta la questione della tecnica con cui sia possibile oggi affrontare la duplicazione di tale materiale, al fine di potere disporre di negativi e positivi moderni per la consultazione e la stampa dei soggetti.

Le diapositive verranno spolverate e ove necessario restaurate, per poi procedere alla condizionatura a norma per la quale sono state fatte realizzare apposite buste a quattro falde che ne permetteranno la totale protezione dalla polvere, qualora si volesse mantenere la Serie nelle robuste cassette originarie.

Il fondo riveste grande interesse sia dal punto di vista della storia della fotografia, sia per la storia dell'arte, specie per la presenza di numerosi soggetti riferiti a monumenti o opere non più esistenti.

Sul registro di carico manoscritto sono elencate in ordine numerico tutte le diapositive della serie, con l'indicazione sommaria dell'ambito tematico cui si riferiscono e una approssimativa descrizione dei soggetti. Come nel caso di altri fondi costitutivi dell'Archivio (Raccolta Beltrami, Raccolta Iconografica), la ricostruzione dell'originario ordine inventariale risulta basilare per comprendere le origini del fondo, le finalità costitutive, l'uso cui erano state destinate le immagini.

La "Serie P" si apre con il consistente nucleo di 215 soggetti relativi a Bramante, a loro volta suddivisi per luogo (Pavia, Milano, Bologna eccetera), collocazione dell'opera (Duomo, Santa Maria delle Grazie eccetera) e soggetto (arcata, dettaglio, cupola eccetera). Tra i principali raggruppamenti monografici che si susseguono ricordiamo inoltre quelli dedicati alle opere di Daniele Crespi (dal n. 394 al n. 419), Michelangelo (dal n. 440 al n. 553), Leonardo (dal n. 1672 al n. 1763 e dal n. 1797 al n. 1807).



FIG. 2 - Veduta dell'Hotel Karersee a Rosengarten. 1910 (inv. n. 1952)
Civico Archivio Fotografico, Serie "P". Castello Sforzesco. Milano.



FIG. 3 - Il re esamina i cani de "L'Alaska". 1915 ca. (inv. n. 804)
Civico Archivio Fotografico, Serie "P". Castello Sforzesco. Milano.

Documentatissimi anche i beni architettonici e artistici della città di Milano con centinaia di diapositive che riproducono chiese e altre emergenze ambientali e architettoniche, come i navigli, le porte e i bastioni, ripresi in ogni particolare, interno ed esterno (dal n. 554).

Significativi inoltre alcuni nuclei minori riferiti alla storia e ai personaggi illustri di Milano tra cui l'iconografia di san Carlo Borromeo (dal n. 330 al n. 372). Tra i nuclei più consistenti dedicati alle arti applicate ricordiamo quello dedicato alle "Ceramiche", con riprese di opere conservate oltre che nei Musei Civici anche in altre collezioni pubbliche e private, non solo italiane (dal n. 1808 al n. 1917).

Numerosi inoltre i soggetti relativi alla contemporaneità. Ricordiamo le rare diapositive che riproducono il 'Roma' e l' 'Augustus' - due grandi piroscafi dell'epoca - al molo, in navigazione, e soprattutto nei loro lussuosi ambienti interni (dal n. 239 al n. 306); la sottoserie relativa alla prima guerra mondiale con straordinarie immagini dal fronte francese, di documentazione delle industrie belliche e ritratti (dal n. 683 al n. 943 e dal n. 2260 al n. 2351); le splendide riprese sulla "Guerra libica", "Libia, Cirenaica e Africa orientale" (dal n. 2352 al n. 2503).

Gli anni durante i quali si è venuta formando la raccolta, presa in carico ricordiamo ancora nel 1939, lasciano il segno anche nella insistenza con cui compaiono soggetti legati a eventi o luoghi riferibili all'area mitteleuropea di lingua tedesca: "Trentino e Alto-Adige" (dal n. 1919 al n. 2001), diverse vedute di località austriache e tedesche (dal n. 2004 al n. 2077). A questi seguono nel registro di carico riproduzioni d'arte antica di artisti fiamminghi e tedeschi (dal n. 2077 al n. 2226) con significative 'incursioni' nell'espressionismo contemporaneo d'avanguardia comprendendo anche artisti messi al bando nella Germania nazista (George Grosz, Otto Dix, Emil Nolde e altri).

Le finalità didattiche della Serie P divengono evidenti analizzando alcune particolari sottoserie a tema. Attenzione speciale venne dedicata ad esempio alla raccolta di immagini - perlopiù riproduzioni di dipinti, documenti d'archivio, incisioni, divise militari, oggetti - raggruppate nel registro di carico sotto la soggettazione di "Risorgimento Italiano" (dal n. 944 al n. 1213 e dal n. 1353 al n. 1516); analoghe considerazioni valgono per la soggettazione "Stampe satiriche" (dal n. 1595 al n. 1659). Nel registro di carico non sono mai specificate le caratteristiche tecniche (formato, emulsione eccetera) né gli autori fotografi delle diapositive, e neppure vi sono indicazioni di date. Questi dati fondamentali per lo storico della fotografia sono recuperabili solo dall'analisi diretta dei fototipi.

Dalle scatole originali rimaste, contenenti come già ricordato le diapositive non ancora collocate in sequenza all'epoca, si ricavano alcuni dati tecnici riferibili a gran parte dei fototipi della Serie. Si tratta di scatole "Ferrania/Lastre Cappelli/Diapositive per proiezioni-riproduzioni" contenenti in origine dodici lastre alla gelatina bromuro d'argento ognuna di formato 8,5x10. Una volta impressa e sviluppata, la lastra veniva protetta da un vetro neutro di uguale spessore e misura, appoggiato contro di essa sul lato con l'emulsione; quindi i due vetri venivano fis-

sati uno all'altro tramite un bordo in carta sottile nera, avvolto e incollato ai quattro lati. Su questa mascherina sono il più delle volte apposte le etichette o le scritte recanti la numerazione o altre indicazioni relative all'autore fotografo, alla edizione e diffusione, al soggetto, all'autore, alla collocazione dell'oggetto riprodotto e così via. Da questi dati si può dunque risalire alle sottoserie originarie, intese come blocchi di diapositive aventi la stessa provenienza ma poi disuniti nella Serie in base alle esigenze di ordinamento per soggetto. Le 'sottoserie' di soggetto artistico venivano il più delle volte composte scegliendo i soggetti fotografici sui numerosi cataloghi fotografici in circolazione all'epoca, di cui rimane come dirò più avanti una significativa selezione tra le carte dell'Archivio. Tra le sottoserie 'commerciali' segnalo: "Città d'Italia" edita dalla Società "La scuola" di Brescia (Duomo di Milano); le architetture monumentali italiane distribuite da "A.L.P. Arte-Luce-Parola/S. Lega eucaristica - Milano"; gli interni di piroscafi dell' "Istituto Italiano per le Proiezioni Luminose"; la "Serie artistica" della "Fratelli Alinari (I.D.E.A.)" di via Nazionale 8 a Firenze con riproduzioni di opere d'arte per la maggior parte d'epoca rinascimentale; i soggetti relativi alla storia sacra e storia patria della ditta milanese di Osvaldo Lissoni di piazza Duomo 18 ("Conferenze con proiezioni"); qualche raro esemplare della ditta fotografica G.B. Ganzini di Milano.

Tra le diapositive che hanno invece una provenienza interna ai Civici Musei, risulta particolarmente consistente il nucleo proveniente dal Museo del Risorgimento, che all'epoca della costituzione della Serie aveva sede all'interno del Castello Sforzesco. Riferite in prevalenza a soggetti risorgimentali e alla prima guerra mondiale, sono riconoscibili per la particolare etichettatura che reca anche il timbro del museo con lo scudo crociato della città di Milano e l'acronimo "MRM".

Approssimativamente, allo stato attuale dello studio del Fondo, circa la metà delle diapositive risultano però prodotte all'interno del Gabinetto Fotografico, probabilmente in base alle esigenze della direzione e con precipuo scopo didattico o comunque di documentazione e presentazione di opere, luoghi, fatti storici. Si può dunque supporre che le fasi tecniche, dalle riprese allo sviluppo alla messa in cornice e così via fossero esse stesse curate da Franco Busi, responsabile del Gabinetto e fotografo egli stesso.

La diffusione e l'interesse per le diapositive sono confermati, come accennavo sopra, alla presenza tra le carte dell'Archivio di una piccola, rara raccolta di cataloghi di vendita dai quali i responsabili dell'Archivio e del Gabinetto fotografico sceglievano fin dai primi anni del Novecento i soggetti da acquistare per implementare la Serie.

Tra i più antichi il catalogo edito a Parigi da J.-E. Bulloz attorno al 1900 con almeno 1600 soggetti della "Ecole Française. XV-XVIII siècle", e il *Catalogo della Grande Collezione Artistica di diapositive. Riproduzione finissima delle più celebri Opere d'Arte di ogni epoca e di ogni nazione. Pittura - scultura - architettura eseguite dagli originali della rinomata Casa Braun, Clément & C. ie di Parigi*, Milano s.d. (ma 1909), stampato dall'azienda fotografica milanese Mario Ganzini di via Sol-

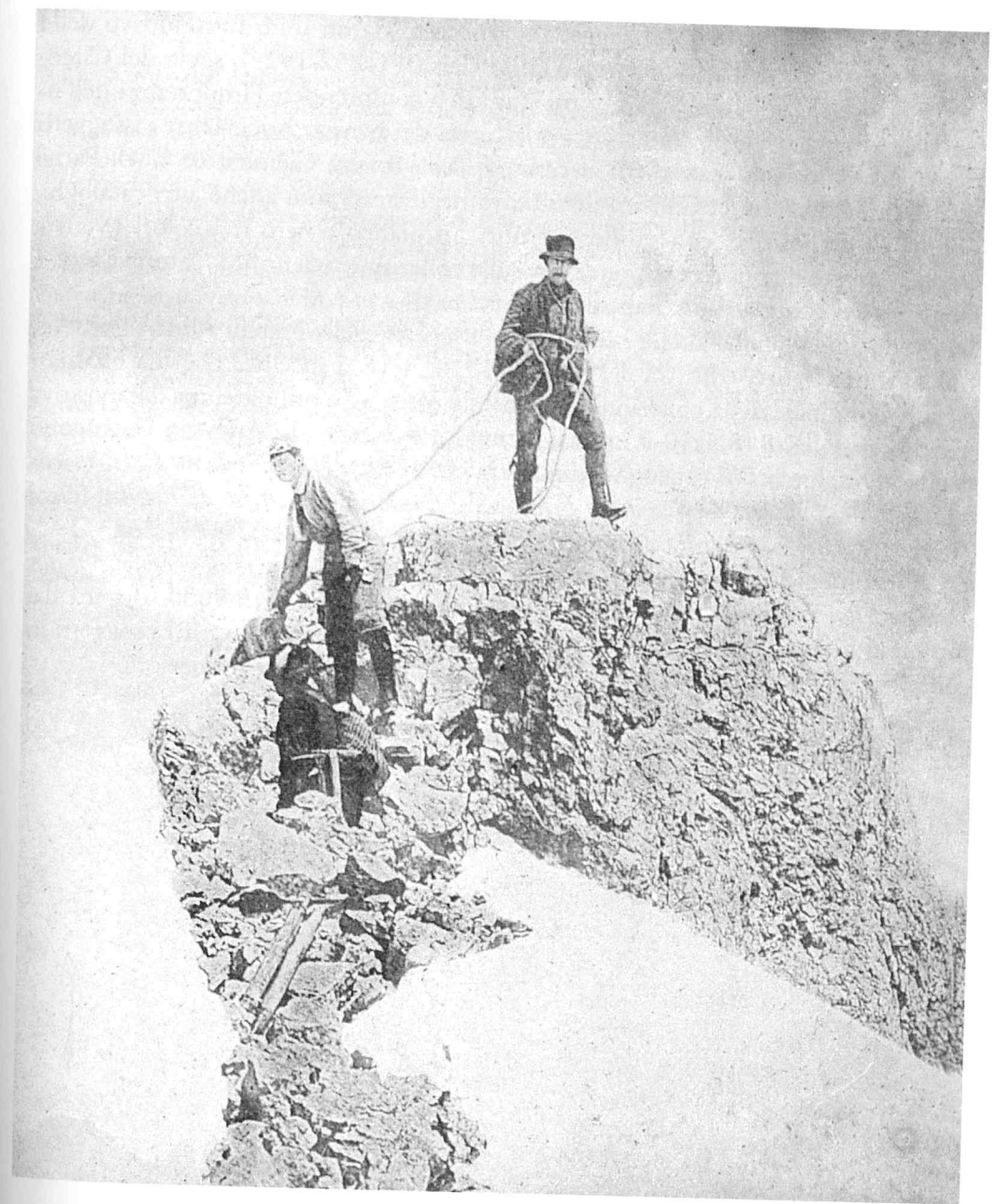


FIG. 4 - Mad Junning sulla cima del Picco Lavaredo. 1921 (senza n. inv.)
Civico Archivio Fotografico, Serie "P". Castello Sforzesco. Milano.

ferino 25, fitto di oltre 4500 soggetti e arricchito da un testo introduttivo dello scrittore e storico dell'arte milanese Giulio Carotti (1852-1922), socio del Circolo Fotografico Lombardo e tra i primi studiosi a comprendere l'importanza dell'uso della fotografia per la conoscenza e la tutela dei beni artistici. Oltre ai soggetti ricavati dalle fotografie originali al carbone della Braun, Clément & C. di Parigi distribuiti su licenza, la Ganzini distribuiva negli stessi anni anche altri cataloghi, sempre di diapositive, con prodotti propri. In bianco e nero o a colori ('vetri a colori'), queste diapositive rispondevano alle collezioni 'Scientifica', 'Storia Sacra' e altri soggetti come vedute, fiabe e altro ancora.

Di produzione italiana anche i cataloghi 'a soggetto' della Fratelli Alinari Soc. An. I.D.E.A. di Firenze, editi tra il 1926 e il 1930, dove si specifica che "da qualsiasi negativa originale della collezione" è possibile ottenere e ordinare una "diapositiva per proiezioni 8x8, 8,5x10 e in altri formati a richiesta". In Archivio rimangono decine di esemplari di cataloghi Alinari tra cui *Firenze.II. Gallerie e Musei; Firenze.III. Case, palazzi, torri e ville; Firenze.IV. Dintorni; Le chiese di Firenze* (circa 7000 soggetti); *Lombardia. Catalogo delle fotografie di opere d'arte e vedute*.

Da non dimenticare infine il *Catalogue Général des reproductions photographiques D. Anderson Editeur photographe* edito a Roma nel 1907: circa 9000 soggetti dai dipinti ai disegni, agli affreschi ai paesaggi. Anche in questo caso tutti i soggetti in collezione potevano essere richiesti in formato diapositiva per proiezioni.

NOTE

⁽¹⁾ Per la storia dell'Archivio rimando a: G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Appunti per una storia dei Fondi e delle Collezioni*, in "Rassegna di studi e di notizie", Comune di Milano, a. XXVI, vol. XXIII, Milano 1999, pp. 225-238; G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano: appunti per una storia delle collezioni*, in T. SERENA, a cura di, *Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali. Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, "Quaderni 9", IX, Scuola Normale Superiore di Pisa, Agnano Pisano 1999, vol. II, pp. 71-76. Per un approfondimento sulla figura di Luca Beltrami in rapporto alla fotografia e sul Fondo 'Raccolta Beltrami' in particolare rimando a: G. GINEX, *Luca Beltrami e le origini del Civico Archivio Fotografico di Milano*, in M. MIRAGLIA-M. CERIANA, a cura di, *Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, catalogo della mostra, Pinacoteca di Brera-Milano, Electa, Milano 2000, pp. 58-67. Sullo stesso tema anche il testo di chi scrive nel "Quaderno della mostra" dedicata a "Luca Beltrami e il Castello Sforzesco", novembre 2000-febbraio 2001; e infine G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. I Fondi storici: la "Raccolta Iconografica"*, in "Rassegna di studi e di notizie. Centenario di fondazione dei Musei Civici del Castello Sforzesco (1900-2000)", Comune di Milano, a. XXVII, vol. XXIV, Milano 2001, pp. 65-81.

⁽²⁾ cfr. *Serie P. Diapositive per proiezioni*, registro di carico manoscritto, s.d. (ma 1939-1944). Milano, Civico Archivio Fotografico. Per le fonti archivistiche dell'Archivio rimando a G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Appunti per una storia dei Fondi e delle Collezioni*, 1999, cit.

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. XXV - Anno XXVIII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2001

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

UNA RESURREZIONE LOMBARDA (GIACOMO DEL MAINO?)

Marco Albertario

È recentemente passato sul mercato antiquario un interessante rilievo in legno dipinto e dorato rappresentante la *Resurrezione di Cristo* (FIG. 2)⁽¹⁾. Secondo una soluzione iconografica comune in ambito lombardo, Cristo risorto scavalca il sarcofago, dipinto con ornati "all'antica"; il foro nella mano sinistra fa pensare alla presenza del vessillo con la croce; attorno si dispongono le guardie addormentate o atterrite. Impropiamente attribuito nel catalogo d'asta a scuola renana, probabilmente per giustificare certe durezza nel modellato, questo pezzo è invece da considerare opera lombarda, e va collegato a un secondo esemplare rappresentante la *Deposizione nel sepolcro* (FIG. 1), pervenuto nel 1910 alle Civiche Raccolte d'Arte applicata del Castello Sforzesco (inv. n. 34) con la collezione Mora⁽²⁾. Il rapporto non è solo stilistico ma anche tecnico: le due opere hanno le stesse dimensioni (59x44x20 cm la *Deposizione*, 59x45x20 cm la *Resurrezione*) e sono costruite con le stesse modalità: due tavole perpendicolari - la base liscia e il fondo intagliato con le quinte rocciose digradanti verso il centro e gli alberi - tanto simili da sembrare ricavate da uno stesso modello. Al fondale si aggregano tutti gli altri elementi del rilievo, fino ad arrivare al primo piano. Non deve trarre in inganno la maggiore esilità delle figure nella prima scena, legata alla necessità di inserire tutti i personaggi del compianto nello spazio limitato della formella, mentre nella seconda la figura del Cristo, scolpita a tutto tondo, si dispone di tre quarti in una posa che ne accentua la volumetria. L'impostazione delle scene suggerisce per i due pannelli una lettura frontale, che doveva essere accentuata dall'inquadramento di ogni pannello all'interno del *casamentum*, a sua volta racchiuso dalla cornice del complesso⁽³⁾. Lo stato di conservazione della *Deposizione* è buono, mentre alla *Resurrezione* credo manchi un elemento in basso a sinistra, probabilmente una delle guardie. In entrambi i casi, la parte che ha maggiormente sofferto sembra essere il complemento pittorico, appiattito nella *Deposizione* in un uniforme tono bruno ma caratterizzato, in origine, da raffinate stesure policrome, delle quali si può tuttora scorgere, a un attento esame, qualche frammento. Per quanto riguarda la *Resurrezione*, il legno sembra rivestito da un sottile strato di gesso e colla, necessario per la stesura pittorica, forse ripresa più volte, mentre sotto le dorature si vede la preparazione a bolo.

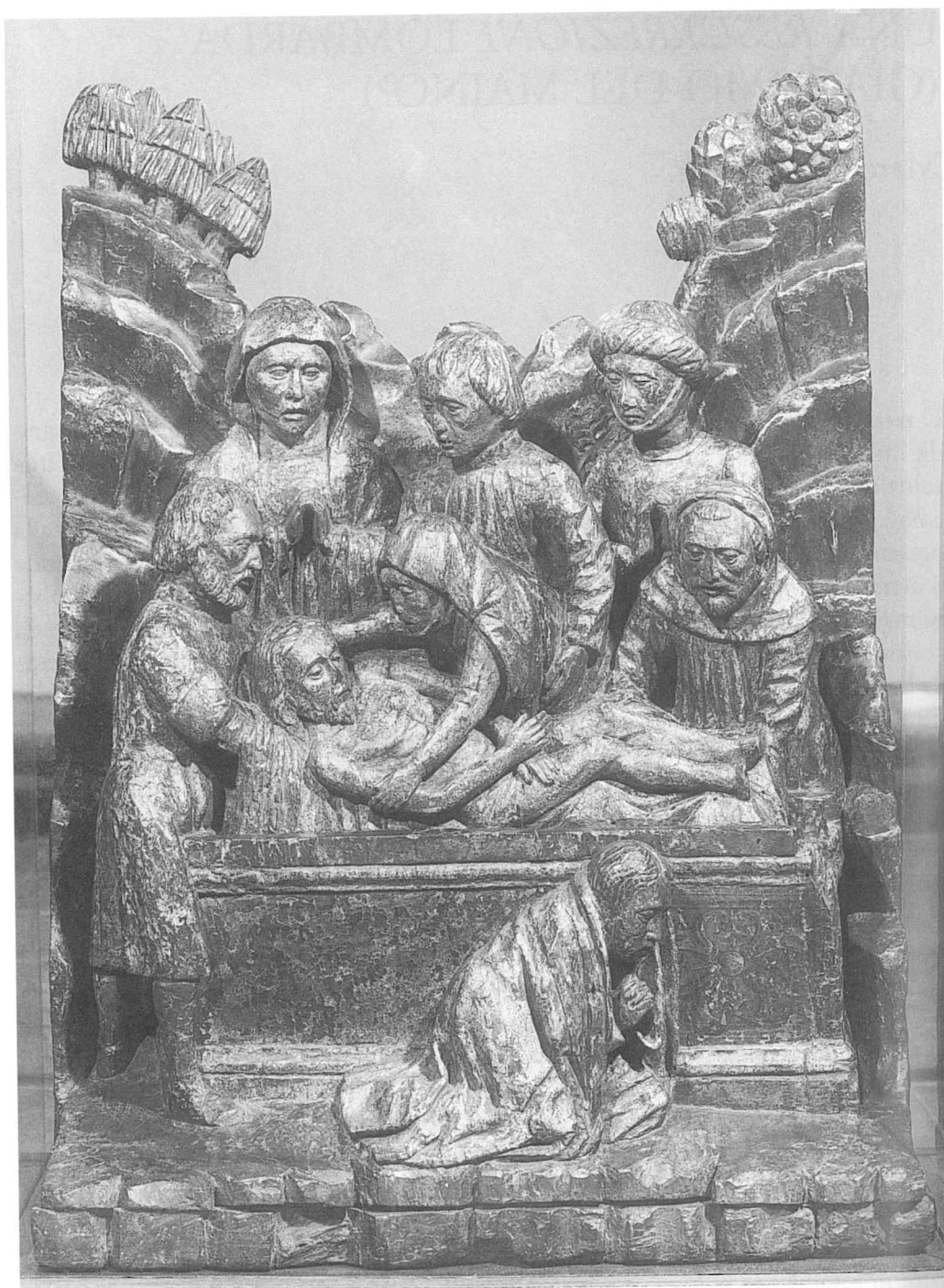


FIG. 1 - Intagliatore lombardo, *Deposizione nel sepolcro*, Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.



FIG. 2 - Intagliatore lombardo, *Resurrezione di Cristo*, Collezione privata (Archivio Fotografico Finarte).



FIG. 3 - Intagliatore lombardo, *Resurrezione*, Collezione privata, particolare.



FIG. 4 - Intagliatore lombardo, *Resurrezione*, Collezione privata, particolare.

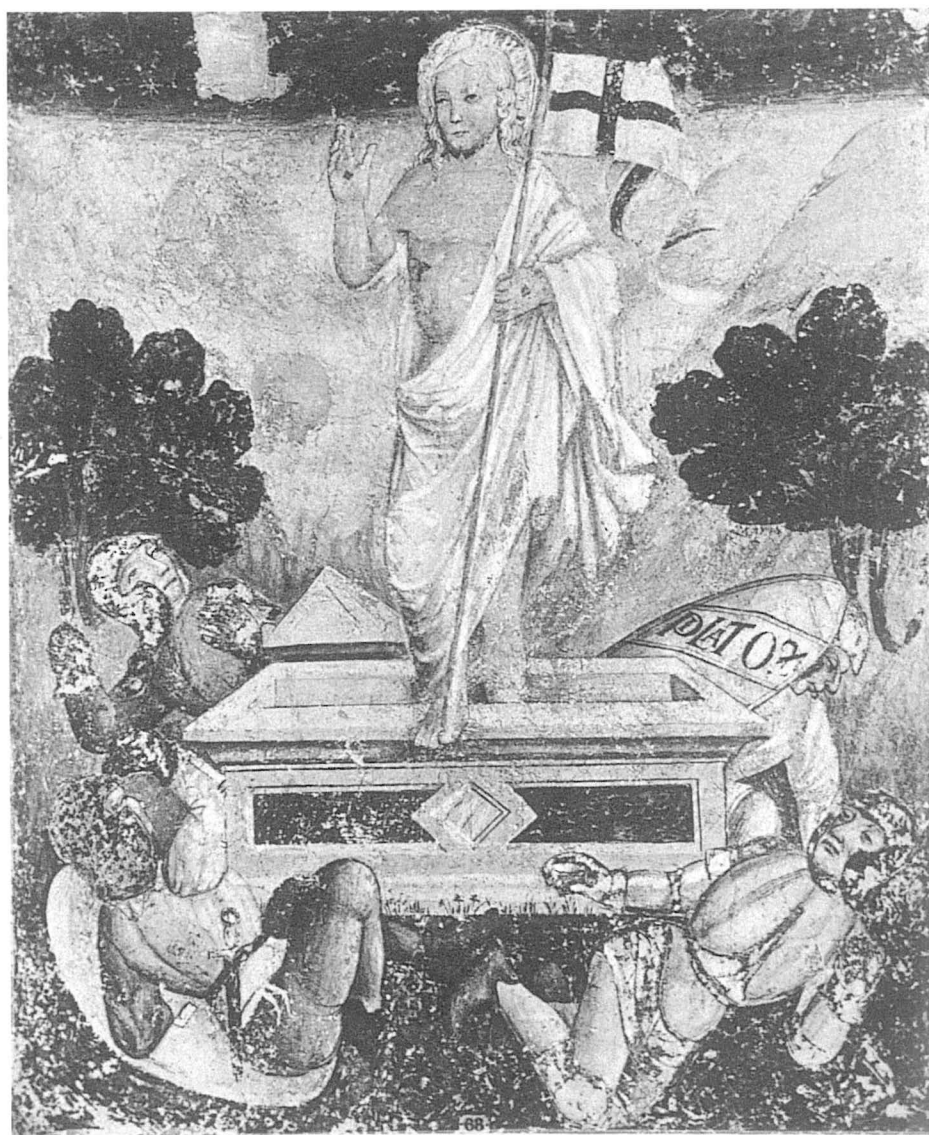
L'estensione delle dorature (non solo i capelli, la barba e la tunica del Cristo, ma anche gli alberi sullo sfondo) fa pensare a un uso della lamina metallica in senso non naturalistico. La stesura pittorica delle restanti figure appare un po' sorda, forse impoverita da antiche puliture e ridipinture poco attente alla qualità del modellato. L'identità stilistica e tecnica e la successione degli episodi (la *Deposizione* e la *Resurrezione*) suggeriscono l'appartenenza a un medesimo complesso. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, mentre è ben noto il modello al quale far riferimento per le ancone dedicate all'Immacolata Concezione o a San Giuseppe (a regole diverse, come è stato dimostrato, obbedivano gli altari dei santuari mariani, la cui struttura era legata alle necessità di fruizione dell'immagine sacra da parte dei fedeli) possiamo solo ipotizzare un complesso intagliato con scene della Passione (magari legato alle confraternite dedicate al Corpo di Cristo). A un complesso analogo, probabilmente eseguito per una chiesa di Gallarate, potevano appartenere i pannelli con il *Bacio di Giuda*, la *Flagellazione* e l'*Ecce Homo* attribuiti ai De Donati⁽⁴⁾ o quelli - un poco più tardi e più problematici - nella chiesa della Beata Vergine del Lazzaretto a Seregno⁽⁵⁾. Sarebbe interessante poi sapere di più sulle "figure di riglievo Gesù Cristo deposto dalla Croce, con altri misteri della di lui passione a lato, nella medesima maniera formati" segnalate da Serviliano Lattuada e poi da Carlo Bianconi - che

commenta negativamente "l'uso di colorire le statue" senza però precisare di quale materia fossero fatte - nella chiesa di San Gerolamo dei Gesuati a Milano⁽⁶⁾. Non voglio spingermi oltre nella ricomposizione dell'ancona, ma non è da escludere che gli episodi della Passione fossero inquadrati in una struttura tripartita, con due o tre ordini di storie ai lati e una immagine al centro, che poteva coincidere con la Crocifissione o - più probabilmente - con il corpo di Cristo sorretto dagli angeli inserito in una nicchia, soluzione della quale conosciamo altri esempi⁽⁷⁾.

Per la *Deposizione* già Francesco Malaguzzi Valeri suggeriva un rapporto con una serie di anconette di scuola lombarda, recentemente precisato con un riferimento all'attività di Giacomo del Maino⁽⁸⁾, proponendo come termine di confronto più prossimo gli stalli del coro di Sant'Ambrogio a Milano, del 1469-71. Il confronto appare particolarmente calzante anche per il nostro pannello, non tanto con le *Storie di Sant'Ambrogio*, costrette entro i limiti della cornice ma caratterizzate da una vena narrativa più sciolta, quanto piuttosto con le figure di santi a mezzo busto inserite nel fregio che coronava la struttura⁽⁹⁾. Le affinità riguardano la resa quasi stereometrica dei volti, accentuata dall'assenza di stesure pittoriche nel coro, delle palpebre gonfie, delle mani, grosse e nodose, e il trattamento del panneggio. Nel confermare questo rapporto tra i due rilievi in esame e gli stalli del coro, occorrerà rivedere la cronologia dei primi, la cui datazione tarda (1470-1480) non convince. Manca, a queste opere, quella capacità di sintesi prospettica che caratterizza la scultura lignea a partire dalla fine degli anni '80 e si esprime attraverso una più sottile gradazione dello spessore dell'intaglio con soluzioni che sembrano svilupparsi in parallelo alla coeva scultura in marmo. Nei due rilievi in esame le figure si impongono piuttosto per la loro intrinseca volumetria, articolata attraverso una successione di piani con figure bidimensionali intagliate e tridimensionali scolpite (nel pannello in esame, il Cristo e il soldato addormentato in primo piano) sovrapposte al fondo secondo un procedimento additivo.

Del resto, proprio i pannelli dal Sacro Monte di Varese (recentemente datati 1482-91, ma si ricordi che il progetto dell'altare era già pronto nel 1476)⁽¹⁰⁾ sono tra i primi esempi della dirompente portata dell'*inventio* mantegnesca e di un gusto per l'antico al quale i nostri rilievi restano estranei, legati a modelli arcaici come quelli che caratterizzano, in pittura, opere come gli affreschi dal Monastero di Santa Chiara a Milano (si veda in proposito l'episodio della *Resurrezione*, FIG. 5)⁽¹¹⁾ rispetto a quelli della Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano del 1473.

Occorrerà quindi anticipare la datazione fino a considerare questi intagli paralleli o magari immediatamente precedenti il coro di Sant'Ambrogio. Per quanto riguarda l'attribuzione a Giacomo del Maino, del quale conosciamo l'attività soprattutto grazie alle opere più tarde, mentre il periodo compreso tra il coro della basilica ambrosiana e l'ancona di Ponte in Valtellina (1490-95) resta ancora da chiarire, la scarsità dei termini di confronto suggerisce una certa prudenza nell'individuare la mano. Non va dimenticato che, anche se gli è stato attribuito un ruolo nella realizzazione dell'Ancona delle reliquie - insieme al milanese (?) Anto-



LA RISURREZIONE.

(m. 1,12x1,35).

FIG. 5 - Pittore lombardo, *Resurrezione*, affresco, 1470 circa, Milano, Monte di Pietà.

nio Borro e ad altri due maestri⁽¹²⁾ - Giacomo non era l'unico *magister ab intaliis* esistente a Milano, come conferma l'elenco dei nomi riportato in apertura dello statuto della Scuola di San Giuseppe, datato 1459⁽¹³⁾. Non resta che sperare che qualche ritrovamento documentario possa maggiormente chiarire provenienza e datazione dell'ancona e magari aggiungere qualche altro pannello per la ricomposizione dell'insieme.

NOTE

- ⁽¹⁾ *Resurrezione di Cristo*, legno intagliato, dorato e dipinto, 59x45x20 cm; cfr. *Arredi e dipinti antichi. Una raccolta di dipinti su vetro. Maioliche e porcellane*, catalogo d'asta Finarte, 14/15 ottobre 1998, p. 102 lotto 600 (dove è segnalato come *Gruppo in legno scolpito policromo, arte della Valle del Reno, seconda metà del XV secolo*). Ringrazio Federico Cavalieri che mi ha segnalato il pezzo, e Finarte per la concessione della fotografia.
- ⁽²⁾ *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, legno intagliato, dorato e dipinto, 59x45x20 cm; la bibliografia su questo rilievo si limita alla segnalazione da parte di F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro*, III, Milano 1917, p. 231, e alla scheda di R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, p. 258 n. 20. Nella scheda inventariale consultata presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano non ho trovato indicazioni precedenti la donazione insieme agli altri materiali della collezione Mora.
- ⁽³⁾ Nei documenti relativi alla scultura lignea i termini *casal caps* e *casamentum* sembrano assumere un significato diverso: su questo problema M. ALBERTARIO, *I pittori e la pratica di bottega a Pavia in età sforzesca (1450-1499) attraverso l'esame dei documenti*, tesi di specializzazione, Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, anno accademico 1996-97. Nel 1473 Baldino da Surso promette a Giovanni Pietro Tacconi di fare le sculture intagliate in modo "*quod capsas ipsa possit claudi et apperiri et quam ipsam capsam tantum ipse dominus capellanus teneatur depingi facere*" (1473, aprile 8: R. MAIocchi, *Codice Diplomatico Artistico di Pavia*, I, Pavia 1937, pp. 195-169 doc. 889). Un documento del 1476 relativo all'ancona commissionata a Baldino per la chiesa di S. Francesco a Voghera attesta che l'intagliatore era tenuto a scolpire immagini che fossero "*almanco de mezzo rilievo*", e che "*la ... maiestà sia larga et in largeza de braza sey da l'uno fogliame a latro dentro de la casa et alta et in alteza de braza septe dalla banchita de soto per fino alo fogliame de la casa de sopra*" (1476, settembre 10: M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Nota per Bernardo da Venezia scultore*, in *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di C. Bertelli*, Milano 1995, p. 77 nota 17). Nel 1526 lo scultore Pietro da Bussero deve realizzare "*unam Anchonam de intalio ... in opere ponendam ... cum capsas de intalio et de pennello et cum figuris domine Sancte Marie, Sancto Antonio et Sancte Caterine de intalio, cum suo casamento pro quaque figura ... Et in medio figura Domine Sancte Marie sit cum suo casamento et in lateribus alie due figure sint in suis casamentis de auro et coloribus congruis et aptis ...*" (C. BOSELLI, *Schede bresciane: Petrus Bussulus Mediolanensis*, in *Arte Lombarda*, anno XIII, secondo semestre 1968, pp. 29-32). È evidente il diverso significato attribuito ai termini: *casal caps*, con il significato di cassa che racchiudeva l'ancona *casamentum*, riferito alle nicchie in cui erano inserite le figure (cfr. R. SCHOFIELD, J. SHELL, G. SIRONI in *Giovanni Antonio Amadeo. The documents/I documenti*, Como 1989, *Glossario ad voces Casamentum* e *Cassa*, con significato di casa, costruzione, edificio). I due pannelli in esame dovevano essere provvisti di *casamentum*, chiusi in una cornice ed eventualmente fissati a una *capsa*. Un polittico in legno intagliato poteva facilmente essere provvisto di ante in tela dipinta: su questo problema cfr. A. NOVA, *Hangings, curtains and shutters of Sixteenth century altarpieces*, in *The Italian Altarpiece 1250-1550. History, technique and style*, Atti del convegno internazionale (Villa I Tatti, 29-30 giugno 1988), a cura di E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, Oxford 1994, pp. 177-189; M. ALBERTARIO, "*Clari et celebres habiti sunt, ut antiquos superasse credantur*": *Giacomo, Giovanni Angelo e Tiburzio del Maino attraverso i documenti pavesi (1496-1536)*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", n.s., anno C, 2000, volume LII, pp. 105-173 (in part. alla nota 80).
- ⁽⁴⁾ R. CASCIARO, 2000, p. 315-16 nn. 101 a, b, c.
- ⁽⁵⁾ S. GATTI, *Un'ipotesi sull'ancona fiamminga già nella chiesa di San Vittore a Seregno*, in "Arte Lombarda", nn. 92-94, 1990/1-2, pp. 91-94.

- ⁽⁶⁾ S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, Tomo IV, Milano 1738 (ed. cons. Milano 1997, p. 367); C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti*, Milano 1787, pp. 335-37. Occorre ricordare che per la chiesa avevano lavorato, nel 1465, i fratelli Lupi di Lodi (cfr. M. CAFFI, *Degli artisti lodigiani. Memorie*, Milano 1878) preparando la cornice e la tavola da dipingere per l'altare maggiore.
- ⁽⁷⁾ Da segnalare, a titolo di confronto, quello in collezione privata pubblicato da R. CASCIARO, 2000, n. 41 p. 274.
- ⁽⁸⁾ Non è il caso di ripercorrere nuovamente il profilo di Giacomo del Maino, per il quale si rimanda a P. VENTUROLI, *Del Maino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, Roma 1990, pp. 103-111; R. CASCIARO, *Precisazioni su Giacomo Del Maino*, in "Rassegna di Studi e notizie", anno XXV, volume XXII, 1998, pp. 145-195 (con bibliografia precedente); R. CASCIARO, 2000, passim.
- ⁽⁹⁾ Si veda, a titolo di esempio, il frammento esposto presso le Civiche Raccolte d'Arte, inv. Mobili n. 115.
- ⁽¹⁰⁾ R. GANNA, *Giacomo del Maino, Giovanni Pietro de Donati e altri artisti a Santa Maria del Monte sopra Varese*, in "Arte Lombarda", n. 117, 1996/2, pp. 64-71; R. CASCIARO, 2000, pp. 282-83 nn. 52 a, b, c, d.
- ⁽¹¹⁾ Su questo ciclo conto di tornare in altra sede; condivido la proposta di datazione verso il 1470 suggerita da M. T. DONATI, *Affreschi da una chiesa perduta*, in *Milano. L'arte, la bellezza, la città, i tesori, i personaggi*, a cura di R. Cordani, Milano 2000, p. 103 rispetto a quella al 1480 circa suggerita da A. GALLI, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milano 1998, pp. 194-95.
- ⁽¹²⁾ La partecipazione di Giacomo del Maino ai lavori per l'Ancona delle reliquie è stata suggerita da Angela Guglielmetti e in seguito accolta e riproposta da Paolo Venturoli e Raffaele Casciaro; a quanto già noto posso aggiungere che nell'inventario degli oggetti presenti nella bottega di Giovanni Angelo del Maino al momento della sua morte nel 1536 sono ricordati *magna quantitas figurarum que facti fuerunt alias pro castro Papie*, forse frammenti della cornice dell'Ancona o di un altro elemento di arredo: cfr. M. ALBERTARIO, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", 2000, Appendice, doc. 64. I documenti relativi all'Ancona saranno pubblicati a cura di chi scrive in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", anno CI, volume LIII, 2001.
- ⁽¹³⁾ V. FORCELLA, *Intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano*, Milano 1895 (ed. cons. Bologna 1974, pp. 2-12); il testo è ripreso in L. ZOPPE, *Arti e mestieri in Lombardia*, Milano 1992, pp. 97-102.

FERDINANDO MEAZZA AVVENTUROSO COLLEZIONISTA MILANESE

Lia Beretta

"Una vita ricca di interessanti vicende fu quella di *Ferdinando Meazza*, il conosciuto e tipico ambrosiano, che, in questi ultimi vent'anni, ebbe così larga parte in tutte le manifestazioni filantropiche, artistiche di Milano, dove fu per sedici anni consecutivi presidente effettivo e da ultimo onorario della grande Società Artistica Patriottica.", così inizia il necrologio apparso su "L'Illustrazione Italiana" del 23 febbraio 1913 e conclude: "Era un temperamento attivissimo, vibrante, espansivo, entusiasta, e tale si era conservato fino alla sua morte". Anche il "Corriere della Sera" del 13 febbraio 1913 dedica al Meazza un necrologio di un'intera colonna e così lo definisce: "Col Meazza scompare una di quelle tempre avventurose, instancabili, di una operosità benefica, che caratterizzavano il vecchio tipo ambrosiano. Egli era notissimo a Milano, ove il suo nome fu sempre in prima linea in tutte le opere benefiche, in tutti gli avvenimenti artistici.". È singolare che un uomo che a cavallo del secolo era tra le più eminenti personalità della società milanese sia poi stato completamente dimenticato, al punto che è assai difficile reperire sue notizie se non nelle documentazioni dell'epoca direttamente connesse alle sue varie attività di commerciante, di collezionista e di avventuroso viaggiatore.

Quando nel 1998 il Museo di Arte Orientale Enrico Cernuschi di Parigi celebrò il suo centenario e ripercorse in una mostra la storia della formazione della collezione di arte orientale di questo altro misconosciuto milanese, nel catalogo della mostra⁽¹⁾ appariva un fuggevole cenno ad un Meazza, notizia che era stata ripresa dall'articolo di Philippe BURTY⁽²⁾, *La poterie au Japon* del 1889: "La collection, formée un peu au hazard des courses dans les rues des villes et des villages, se compléta, en 1875, par l'apport considérable d'un lot recueilli aussi au Japon par un graineur, M. Meazza".

Al Museo Cernuschi non si aveva idea di chi fosse stato questo 'Meazza' e fu durante il Convegno "Henri Cernuschi (1821-1896) homme politique, financier et collectionneur d'art asiatique" tenutosi a Tokyo nel 1998⁽³⁾ che il nome Meazza cominciò ad incuriosirci ricordando di aver trovato questo stesso nome tra quelli dei *semai* italiani, appunto i *graineur*, che venivano in Giappone per comprare il

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. XXV - Anno XXVIII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2001

- ⁽⁶⁾ S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, Tomo IV, Milano 1738 (ed. cons. Milano 1997, p. 367); C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti*, Milano 1787, pp. 335-37. Occorre ricordare che per la chiesa avevano lavorato, nel 1465, i fratelli Lupi di Lodi (cfr. M. CAFFI, *Degli artisti lodigiani. Memorie*, Milano 1878) preparando la cornice e la tavola da dipingere per l'altare maggiore.
- ⁽⁷⁾ Da segnalare, a titolo di confronto, quello in collezione privata pubblicato da R. CASCIARO, 2000, n. 41 p. 274.
- ⁽⁸⁾ Non è il caso di ripercorrere nuovamente il profilo di Giacomo del Maino, per il quale si rimanda a P. VENTUROLI, *Del Maino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, Roma 1990, pp. 103-111; R. CASCIARO, *Precisazioni su Giacomo Del Maino*, in "Rassegna di Studi e notizie", anno XXV, volume XXII, 1998, pp. 145-195 (con bibliografia precedente); R. CASCIARO, 2000, passim.
- ⁽⁹⁾ Si veda, a titolo di esempio, il frammento esposto presso le Civiche Raccolte d'Arte, inv. Mobili n. 115.
- ⁽¹⁰⁾ R. GANNA, *Giacomo del Maino, Giovanni Pietro de Donati e altri artisti a Santa Maria del Monte sopra Varese*, in "Arte Lombarda", n. 117, 1996/2, pp. 64-71; R. CASCIARO, 2000, pp. 282-83 nn. 52 a, b, c, d.
- ⁽¹¹⁾ Su questo ciclo conto di tornare in altra sede; condivido la proposta di datazione verso il 1470 suggerita da M. T. DONATI, *Affreschi da una chiesa perduta*, in *Milano. L'arte, la bellezza, la città, i tesori, i personaggi*, a cura di R. Cordani, Milano 2000, p. 103 rispetto a quella al 1480 circa suggerita da A. GALLI, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milano 1998, pp. 194-95.
- ⁽¹²⁾ La partecipazione di Giacomo del Maino ai lavori per l'Ancona delle reliquie è stata suggerita da Angela Guglielmetti e in seguito accolta e riproposta da Paolo Venturoli e Raffaele Casciaro; a quanto già noto posso aggiungere che nell'inventario degli oggetti presenti nella bottega di Giovanni Angelo del Maino al momento della sua morte nel 1536 sono ricordati *magna quantitas figurarum que facti fuerunt alias pro castro Papie*, forse frammenti della cornice dell'Ancona o di un altro elemento di arredo: cfr. M. ALBERTARIO, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", 2000, Appendice, doc. 64. I documenti relativi all'Ancona saranno pubblicati a cura di chi scrive in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", anno CI, volume LIII, 2001.
- ⁽¹³⁾ V. FORCELLA, *Intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano*, Milano 1895 (ed. cons. Bologna 1974, pp. 2-12); il testo è ripreso in L. ZOPPE, *Arti e mestieri in Lombardia*, Milano 1992, pp. 97-102.

FERDINANDO MEAZZA AVVENTUROSO COLLEZIONISTA MILANESE

Lia Beretta

"Una vita ricca di interessanti vicende fu quella di *Ferdinando Meazza*, il conosciutissimo e tipico ambrosiano, che, in questi ultimi ventanni, ebbe così larga parte in tutte le manifestazioni filantropiche, artistiche di Milano, dove fu per sedici anni consecutivi presidente effettivo e da ultimo onorario della grande Società Artistica Patriottica.", così inizia il necrologio apparso su "L'Illustrazione Italiana" del 23 febbraio 1913 e conclude: "Era un temperamento attivissimo, vibrante, espansivo, entusiasta, e tale si era conservato fino alla sua morte". Anche il "Corriere della Sera" del 13 febbraio 1913 dedica al Meazza un necrologio di un'intera colonna e così lo definisce: "Col Meazza scompare una di quelle tempre avventurose, instancabili, di una operosità benefica, che caratterizzavano il vecchio tipo ambrosiano. Egli era notissimo a Milano, ove il suo nome fu sempre in prima linea in tutte le opere benefiche, in tutti gli avvenimenti artistici.". È singolare che un uomo che a cavallo del secolo era tra le più eminenti personalità della società milanese sia poi stato completamente dimenticato, al punto che è assai difficile reperire sue notizie se non nelle documentazioni dell'epoca direttamente connesse alle sue varie attività di commerciante, di collezionista e di avventuroso viaggiatore.

Quando nel 1998 il Museo di Arte Orientale Enrico Cernuschi di Parigi celebrò il suo centenario e ripercorse in una mostra la storia della formazione della collezione di arte orientale di questo altro misconosciuto milanese, nel catalogo della mostra⁽¹⁾ appariva un fuggevole cenno ad un Meazza, notizia che era stata ripresa dall'articolo di Philippe BURTY⁽²⁾, *La poterie au Japon* del 1889: "La collection, formée un peu au hazard des course dans les rues des villes et des villages, se compléta, en 1875, par l'apport considerable d'un lot recueilli aussi au Japon par un graineur, M. Meazza".

Al Museo Cernuschi non si aveva idea di chi fosse stato questo 'Meazza' e fu durante il Convegno "Henri Cernuschi (1821-1896) homme politique, financier et collectionneur d'art asiatique" tenutosi a Tokyo nel 1998⁽³⁾ che il nome Meazza cominciò ad incuriosirci ricordando di aver trovato questo stesso nome tra quelli dei *semai* italiani, appunto i *graineur*, che venivano in Giappone per comprare il



FIG. 1 - Ferdinando Meazza,
in L'Illustration, Journal Universel, 1864.

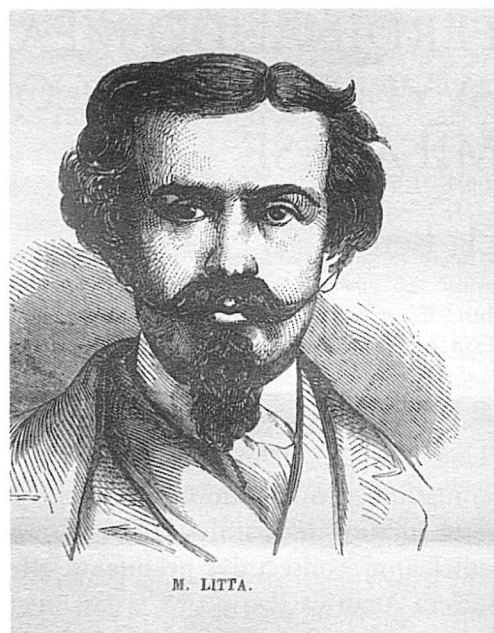


FIG. 2 - Pompeo Litta Biumi,
in L'Illustration, Journal Universel, 1864.

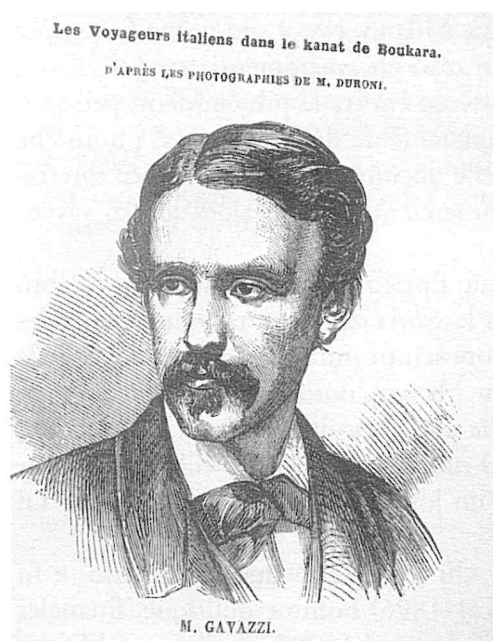


FIG. 3 - Modesto Gavazzi,
in L'Illustration, Journal Universel, 1864.



FIG. 4 - Ferdinando Meazza,
in L'Illustrazione Italiana, 23 febbraio 1913.

seme bachi negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento. Fu possibile accertare che un Meazza era stato effettivamente più volte in Giappone in quell'epoca e che era milanese. Una ricerca sulle collezioni giapponesi delle Raccolte d'Arte Applicata rivelò l'esistenza di un "Acquisto Ferdinando Meazza 1910". In un elenco di trentaquattro oggetti ve ne sono di varie provenienze: giapponesi, cinesi e medio-orientali. Ancora non è stato possibile rinvenire la documentazione relativa all'atto d'acquisto avvenuto quando lo stesso Ferdinando Meazza era ancora in vita. Le prime notizie hanno subito fatto intuire che si era davanti alla figura di un avventuroso commerciante che era anche un attento e appassionato collezionista d'arte e una delle figure di maggior spicco della società milanese dell'epoca. I necrologi sui giornali milanesi rivelarono che i viaggi in Giappone avevano avuto precedenti molto più avventurosi e pericolosi. Morto nel 1913 all'età di settantacinque anni, Ferdinando Meazza doveva essere nato nel 1837-8. Già nel 1860 era attivo a Milano nel campo della bachicoltura, come dimostra una sua lettera conservata nell'Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano in data 8 novembre 1860. La lettera indirizzata all'allora sindaco di Milano Antonio Beretta, è redatta su carta intestata della "Società in Accomandita per la produzione seme da bachi, Ditta Ferdinando Meazza e comp., Via della Torre de' Moriggi N.1". Nel 1867 invece la Ditta Ferdinando Meazza risulta avere sede al n. 62 di Corso Venezia⁽⁴⁾. La prima notizia documentata di un viaggio del Meazza in Giappone è proprio del 1867 quando dal giornale in inglese pubblicato a Shanghai, "The North China Herald" del 6 giugno, apprendiamo che sulla nave *Dupleix* in arrivo a Yokohama da Hong Kong è imbarcato un passeggero di nome Meazza. Come altri semai il Meazza arrivò in giugno per acquistare cartoni di seme bachi e ripartì probabilmente in autunno, come avveniva ogni anno per tutti questi commercianti. Prima di mettersi in viaggio per il Giappone per acquistare il seme bachi di cui ormai si aveva certezza che fosse sano e compatibile con l'ambiente italiano, il Meazza aveva corso ben altre avventure alla disperata ricerca di seme bachi assolutamente necessario per salvare la pericolante industria della seta italiana. Dalla fine degli anni Cinquanta si era propagata anche in Italia, proveniente dalla Francia, la pebrina, il flagello che colpiva i bachi da seta e che aveva ridotto a meno della metà la produzione della seta. Le associazioni di bachicoltori avevano cominciato a finanziare spedizioni di ardimentosi che andavano alla ricerca di seme bachi sano: prima in Sicilia, poi in Egitto, poi in Russia, in Persia e nei paesi a est della Russia. Si spinsero poi fino in Cina, ma solo in Giappone trovarono il seme bachi adatto. Anche il Meazza partecipò a queste spedizioni tra i primi. Era già stato in Russia, ma nel 1863 fu allestita una spedizione che doveva spingersi più a est e il Meazza vi partecipò: "Il Meazza, allora venticinquenne, con altri quattro compagni, per conto di Società di bachicoltura italiane e francesi, partiva per una spedizione nel Turkestan"⁽⁵⁾. Il gruppo era composto dal Meazza, da Modesto Gavazzi e da Pom-



CATALOGUE

DE

TABLEAUX

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

FORMANT LA

GALERIE DE M.^{re} LE CHEV.^{re} F. MEAZZA

DE MILAN

Tableaux de maîtres	Faïences, Porcelaines
Italiens	Bronzes, Verreries
Flandrais, Hollandais	Armes et armures
Français et Espagnols	Mobilier
Gravures et dessins	et objets de curiosité

DONT

LA VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

AURA LIEU

À MILAN

Dans la maison même du propriétaire

9 - Via Chiaravalle - 9

Le Mardi 15 Avril et jours suivants

à 1 heure 1/2 p. m. précise

Expert M.^{re} Auguste RIBLET

EXPOSITIONS

{ Particulière
le 10, 11 et 12 Avril 1884.

{ Publique
Lundi 14 Avril 1884.

De 11 heures a. m. à 4 heures p. m.

MILAN 1884

FIG. 5 - Frontespizio del catalogo dell'asta della collezione Meazza del 1884.

peo Litta Biumi. Non si sa chi fossero gli altri personaggi menzionati dal giornale. Questo viaggio avventuroso e interessante è narrato con minuzia di particolari da Modesto Gavazzi in un resoconto pubblicato dopo il rientro a Milano⁽⁶⁾. I viaggiatori milanesi si erano prima recati a Mosca, dove il Meazza poteva contare su importanti conoscenze, per procurarsi lettere di transito e salvacondotti che permettessero loro di attraversare i vari potentati che si trovavano sulla via per Bucara, loro destinazione per l'acquisto di seme bachi.

Accompagnati da un interprete di russo-tartaro, giunsero a Oremburgo, allora una bella città di ventimila abitanti, dove sostarono per due settimane per sbrigare le pratiche burocratiche e fare i preparativi per il lungo viaggio attraverso deserti, sabbie mobili, fiumi impetuosi e territori infestati da banditi kirghisi e da tigri. La partenza da Oremburgo avvenne il 24 aprile 1863. Gavazzi descrive un viaggio che a noi oggi appare come quelli che abbiamo visto nei film dei pionieri del Far West: *Talora bisognava scendere di carrozza e passare i torrenti in barche, formate per solito da tronchi d'alberi scavati; tal'altra, appena oltrepassato un ruscello o uno stagno, i cavalli s'arrestavano d'improvviso, perchè le ruote sprofondavano nel terreno limaccioso, e bisognava attendere soccorsi d'uomini e di cavalli dalla vicina stazione per levarci d'impaccio*⁽⁷⁾.

Dopo quattordici giorni di viaggio giunsero al forte di Casalà e: *di là incomincia l'alternativa di sabbie mobili e d'argilla che durano sino a Bucara quasi senza interruzione, e, attraverso l'Amou-daria, s'estendono da Bucara fino ai piedi dell'Indo-kusck*⁽⁸⁾. Tra pericoli di tigri e di ladroni Kirghisi, il viaggio procede e dalle parole del Gavazzi possiamo farci un'immagine della grande steppa: *Sulla strada, attraverso la pianura che ci stava dinanzi, fino dove l'occhio poteva discernere, si scorgevano le file delle carovane bucaresi, che in quell'epoca si avviavano in Russia per la fiera di Nijni-Novogorod. La prima l'avevamo incontrata sulle sponde del Kuwau-daria e contava da 600 a 700 cammelli carichi tutti di cotone*⁽⁹⁾.

Il 3 giugno giungono alle porte di Bucara: *Pervenuti all'imbrunire alle porte di Bucara, nè potendo entrare in città senza il permesso del primo ministro, presimo alloggio in uno di quei recinti che si chiamano caravan-serai, spazioso cortile che aveva due lati occupati da porticati e da piccole camere senza mobili di sorta, perfino senza una stuoja o un feltro*⁽¹⁰⁾.

Il giorno dopo, entrati in città, i tre milanesi prendono alloggio nel caravan-serai di Mirza-Khurt: *vecchio edificio a forma ottagonale allungata, che s'alzava a guisa d'anfiteatro, i cui scaglioni erano formati dai diversi piani delle camere disposte tutt'all'ingiro, senza altra apertura fuorchè la porta d'ingresso.*

Era quello il nostro albergo e ci si mostrò la cameretta nella quale dovevamo prendere alloggio; ma angusta com'era, benchè priva totalmente di mobili il cui uso è sconosciuto fra i Musulmani, non ci poteva contenere tutti, e molto meno poi il nostro bagaglio, che dovemmo collocare sul pianerottolo⁽¹¹⁾.

Improvvisamente, senza alcuna apparente giustificazione, i tre milanesi sono imprigionati: *Arrestati all'impensata e con un sotterfugio che rendeva impossibile ogni*

resistenza ed ogni tentativo d'evasione, dovemmo contare giorno per giorno tredici lunghi mesi di misteriosa detenzione, durante i quali, alle replicate minacce di morte s'aggiungeva l'ozio forzato, gli stenti di tutto, persino del pane quotidiano⁽¹²⁾. Segue la descrizione della prigione: La nostra prigione consisteva di una camera lunga circa sei metri, larga tre e mezzo e altre due, con due porte rivolte a settentrione e un'altra piccolissima d'un metro circa d'altezza e mezzo di larghezza che era e rimase sempre otturata. A occidente comunicava con un'altra cameretta di circa tre metri in quadrato, che era l'ultima di quel lato del cortile. Queste due camere furono segregate dal cortile stesso mediante un muro di due metri di altezza, eretto alla distanza di due metri dalle camere⁽¹³⁾.

Il vitto giornaliero consisteva in tre pani la mattina con una piccola giarra di latte diluito, tre pani a mezzogiorno, due pani la sera con un piatto di palau, riso cotto nel grasso di montone, misto a carote e ad alcuni frusti di carne pure di montone e per correggere l'acqua putrida e malsana di Bucara, ci si dava giornalmente un cartoccio di the verde, di un quarto d'oncia; ma questo parco alimento diminuiva sensibilmente, quando il coltello del carnefice ci minacciava più d'appresso. Tale fu il vitto invariabile di quei tredici mesi, se si eccettua qualche provento straordinario carpito con l'astuzia e pagato a peso d'oro⁽¹⁴⁾.

Tutto a Bucara ha l'aspetto di una grande miseria; e nemmeno coloro che potrebbero far vita agiata se lo permettono, perchè se il Governo sospetta ricchezze in qualcuno sa trovar modo di impossessarsene, facendo giustizia di chi le possiede⁽¹⁵⁾.

Per molto tempo i viaggiatori milanesi vennero dati prima per dispersi e poi persino per morti, tanto che gli italiani residenti a Pietroburgo avevano celebrato i loro funerali.

Secondo quanto riferito nel già citato necrologio del Corriere della Sera del 13 febbraio 1913, il Meazza era riuscito a far pervenire un biglietto a Elena di Russia, zia dell'Imperatore, che lui aveva conosciuto a Pietroburgo: "La principessa russa fece ordinare l'arresto di tutti i negozianti bucaresi che si trovavano nella capitale, come ostaggi, fino al rilascio della missione italiana".

Nel frattempo si era attivato anche il Sindaco di Milano Antonio Beretta che aveva fatto intervenire il Ministro degli Esteri Emilio Visconti Venosta e si giunse così alla liberazione dei prigionieri.

Modesto Gavazzi descrive la loro liberazione avvenuta l'11 luglio 1864: *quando lasciammo Bucara non ebbimo agio nemmeno di veder le vie della città. Condotti sotto scorta dalla porta della prigione a quella della città, attraversammo di filato il paese fino alle prime sabbie, distanti da Bucara una cinquantina di verste. Da quel punto fino al ritorno in Russia, avevamo nemica la salute malferma contro le fatiche, dopo le lunghe privazioni sofferte e le sabbie riarse dal sole di luglio*⁽¹⁶⁾.

La disavventura dei tre milanesi ebbe vasta eco anche fuori d'Italia e "L'Illustration, Journal Universel" ne riferisce pubblicando anche i ritratti di Meazza, Litta e Gavazzi: *Emprisonnés quelques jours après leur arrivée, ils demeurèrent plusieurs mois dans les cachots. Mais le gouvernement russe, attachant une grande importance à ce*



FIG. 6 - Vaso di bronzo giapponese della collezione Meazza, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

que la protection qu'il avait accordée à ces hardis voyageurs ne fût pas infructueuse, ne tarda pas, dès qu'il connut leur emprisonnement, à faire toutes les démarches nécessaires pour qu'ils fussent relâchés. Ces efforts furent couronnés de succès; les dernières nouvelles annoncent que les prisonniers ont été mis en liberté, et qu'aussitôt ils se sont disposés à accomplir la mission pour laquelle ils ont bravé déjà tant de périls⁽¹⁷⁾.

Tornato a Milano, Meazza ritrovò la situazione della bachicoltura ancora con i problemi della pebrina irrisolti. Giungevano intanto notizie che il seme bachi giapponese era sano e compatibile con l'ambiente italiano e così rappresentanti di associazioni bacologiche e di comizi agrari cominciarono a recarsi in Giappone per l'acquisto di seme bachi sano, anche se ufficialmente l'esportazione dal Giappone era ancora vietata.

Ferdinando Meazza parte anche lui per il Giappone. Lo troviamo per la prima volta nella lista dei passeggeri della nave *Dupleix* che arriva a Yokohama proveniente da Hong Kong il 5 giugno 1867⁽¹⁸⁾.

Già dal 1865 alcuni semai italiani erano arrivati a Yokohama e il numero era progressivamente andato aumentando di anno in anno, tanto che l'arrivo dei semai italiani all'inizio dell'estate era uno dei grossi avvenimenti di Yokohama che coinvolgeva tutti, non solo la comunità straniera.

I semai italiani si imbarcavano a Marsiglia, in seguito poi anche a Napoli, diretti a New York, attraversavano il continente americano, si imbarcavano di nuovo a San Francisco e via Oceano Pacifico arrivavano in Giappone nel mese di giugno o di luglio dopo aver fatto vari scali nei porti asiatici. In autunno ripartivano con il loro prezioso carico di cartoni di seme bachi e per la stessa via tornavano in patria. Secondo il già citato necrologio del *Corriere della Sera*, il Meazza compì undici viaggi in Giappone, ma le liste passeggeri delle navi in arrivo e in partenza da Yokohama registrano il nome di Meazza solo negli anni 1867, 1868, 1869, 1870, 1871, 1873 e 1875. Si deve osservare tuttavia che se la presenza del nome nelle liste costituisce prova certa del viaggio, l'assenza del nome non è prova sufficiente che il viaggio non ci sia stato, come è stato più volte possibile verificare. Meazza potrebbe, come molti altri semai, essere andato in Giappone ogni anno, ma sarebbe quasi impossibile che fosse andato più di una volta all'anno.

Nel 1869 Meazza fa parte di una missione italiana recatasi nei centri sericoli del Giappone per studiare i sistemi di coltivazione del baco da seta.

Dal 1° gennaio 1867 era entrato in vigore il trattato di amicizia e di commercio con il Giappone ed era arrivato a Tokyo il primo rappresentante diplomatico italiano, il Conte Vittorio Sallier De La Tour⁽¹⁹⁾. L'arrivo del rappresentante italiano fu un avvenimento importante per i commercianti italiani che fino ad allora avevano dovuto affidarsi alla protezione di rappresentanze diplomatiche di altri paesi. I semai italiani erano molto interessati a vedere come i giapponesi coltivavano i bachi di cui compravano il seme da portare in Italia e sollecitarono il Ministro De La Tour affinché ottenesse dal governo giapponese il permesso di compiere un viaggio nell'interno del paese, viaggio che non avrebbero potuto compiere da soli



FIG. 7 - Scettro in ferro e oro,
Cina, fine dinastia Ming-dinastia Ch'ing
(XVII-XVIII sec.),
Meazza - Inv. n. C187, *Kinkô* n. 52 pag.124.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata,
Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 8 - Sciabola,
fodero laccato in nero con stemma
degli shōgun Tokugawa.
Meazza - Inv. n. G584.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata,
Castello Sforzesco, Milano.

perchè agli stranieri era ancora vietato uscire dai territori che erano stati designati come aperti dai trattati del 1858 e solo i diplomatici potevano eccezionalmente fare viaggi all'interno.

All'inizio dell'estate del 1867 quando era arrivato in Giappone Ferdinando Meazza, era arrivato anche il commerciante alessandrino Pietro Savio che, secondo i dati incompleti delle liste passeggeri, continuò a compiere viaggi in Giappone fino al 1880. Nel 1869 sia Savio che Meazza sono di nuovo in Giappone e fanno parte della prima spedizione italiana nei centri sericoli dell'interno del paese. Il resoconto di questa spedizione fu pubblicato da Pietro Savio l'anno successivo con l'intento di fornire notizie utili per i bachicultori e per i semai⁽²⁰⁾.

Nell'introduzione il Savio presenta la spedizione: *componevano, infatti, la spedizione il conte De La Tour ministro d'Italia, il barone Galvagna segretario di legazione, i signori Prato Ernesto e Meazza Ferdinando; io pure ebbi l'onore di farne parte.*

La contessa De La Tour, sfidando imperterrita i disagi e le difficoltà di sì lungo viaggio, volle accompagnare il marito nella spedizione...

Il viaggio si svolse dal 8 al 28 giugno 1869, nel periodo, cioè, che in Giappone coincide con la stagione delle piogge ed è assai disagiata per il caldo, ma forse a Ferdinando Meazza dovette sembrare una passeggiata turistica a paragone delle peripezie del viaggio a Bucara di sei anni prima.

Il governo giapponese considerò questa spedizione come viaggio ufficiale di un diplomatico straniero e si assunse la responsabilità di fornire una numerosa scorta e di far preparare l'accoglienza ad ogni sosta. Il viaggio si trasformò così in una imponente processione.

Savio così descrive la partenza da Yedo (attuale Tokyo): *L'ordine con cui viaggiava la Missione e la distribuzione delle persone che l'accompagnavano, erano stati fissati nel modo seguente:*

Aprivano il convoglio due o più uomini destinati a far isgombrare la strada, gridando ad alta voce a chicchessia d'inchinarsi a terra, e scoprirsi il capo colla sola parola Straniero; venivano quindi altri due uomini, portanti delle scope, con cui pulivano le vie traverso le quali si doveva passare; seguivano, secondo le stazioni, da 6 sino a 15 o 20 ufficiali di guida, poscia i nostri 7 betto (palafrenieri), e poi il ministro, la contessa De La Tour, il barone Galvagna coi vari membri della Missione; dietro a questi l'interprete, l'uffiziale giapponese alla testa dei quindici uomini di scorta a cavallo, coi loro 16 betto; cinque cavalli carichi delle provviste e dei bagagli scortati da un ufficiale speciale; una gran cesta di bambù, portata da quattro uomini e contenente gli utensili da cucina, più varie ceste e casse, sospese alle due estremità d'un bastone e portate a spalla d'uomo; e da ultimo, il cuoco, le persone di servizio, ed alcuni cavalli condotti per iscorta⁽²¹⁾.

Durante il viaggio ebbero modo di visitare allevamenti di bachi e di studiarne i sistemi di coltura e l'alimentazione. Meazza non ha però lasciato alcuna memoria di questo suo viaggio.

Come gli altri semai, Meazza ad ogni viaggio si tratteneva in Giappone tre-quattro mesi e aveva tempo da dedicare anche ad altre attività oltre all'acquisto del seme bachi. Negli anni Sessanta e Settanta, Yokohama era un mercato a cui affluiva una grande quantità di oggetti d'arte giapponese di cui si liberavano gli ex-samurai ormai privati delle loro rendite feudali e non più in grado di mantenersi le grandi case che avevano abitato prima e lo stile di vita a cui erano stati abituati. Si svendeva di tutto, ma soprattutto ciò che ormai non serviva più: suppellettili di casa, armature, spade, oggetti di lacca, porcellane e ceramiche, kimono, vesti di stile tradizionale. I commercianti soprattutto compravano di tutto, compresi libri illustrati, carte geografiche e album di fotografie da riportare come souvenirs, ma anche per farne commercio in risposta al crescente interesse per le cose giapponesi.

Alla "Esposizione storica d'arte industriale in Milano 1874"⁽²²⁾ furono esposti numerosi oggetti giapponesi; vi era una sezione "Porcellane della China e del Giappone", una sezione "Ventagli", una sezione "Armi ed armature d'oriente ed all'Estremo Oriente", una "Bronzi giapponesi e cinesi", una "Piccolo mobilio Indiano e Giapponese". Tra gli espositori figuravano Vincenzo Comi e il Conte Lucini Passalacqua. Entrambi avevano soggiornato in Giappone. Parte delle loro collezioni sono poi entrate nelle Raccolte d'Arte Applicata.

Vincenzo Comi fu forse uno dei primissimi commercianti italiani che si stabilirono a Yokohama. Lo troviamo citato dal naturalista Enrico Hillyer Giglioli nel suo resoconto del viaggio a bordo della corvetta *Magenta* come esperto scientifico: *Trovammo tra i residenti europei molto buoni e gentili amici; erano in parte italiani e mi è grato citare tra essi, oltre i signori Aymonino e Biava, il signor Vincenzo Comi, il quale ci fu di molto aiuto non solo nel raccogliere notizie intorno al paese che egli abitava da varii anni, ma nel compiere alcuni dei lavori inerenti alla conclusione del trattato collo Sciogun*⁽²³⁾.

Il conte Giovanni Lucini Passalacqua fu pure residente a Yokohama, certamente negli anni 1871-72⁽²⁴⁾, ma non sappiamo cosa facesse.

Nel 1873 Ferdinando Meazza è nelle cronache di Yokohama per una causa per danni intentatagli da un commerciante giapponese per il pagamento di cartoni di seme bachi che non erano conformi alla merce stipulata. La causa fu vinta da Meazza⁽²⁵⁾.

Una testimonianza diretta del personaggio Meazza ai tempi dei viaggi in Giappone ce la fornisce l'esploratore Giacomo Bove nel suo *Giornale Particolare*⁽²⁶⁾. Siamo ancora nel 1873 e Giacomo Bove è imbarcato come guardiamarina sulla pirocorvetta *Governolo* che sta compiendo il giro del mondo. Arriva a Yokohama alla fine di luglio del 1873. Qui il giovane Bove incontra Ferdinando Meazza ad una cena prima che la *Governolo* si trasferisca nel bacino di carenaggio di Yokosuka per lavori di manutenzione: *Domani partiremo per Yokoska. Molti Italiani vengono a farci un'ultima visita, e non potendo raccoglierci tutti intorno ad una sola tavola, c'invitano separatamente. Io fui invitato dai Signori Parravicini, il pranzo fu buonissimo e lo Champagne fece girare la testa a più d'uno.*

Finito il pranzo ci raccogliemmo tutti in casa del Sig. Vellini ove trovammo una compagnia di più che 30 persone. Cantarono e suonarono sino alla mezzanotte, alla qual'ora dopo ripetuti brindisi all'Italia ed alla Marina ritornammo a bordo. La serata fu magnifica, benchè qualcuno volesse far intendere che i partiti politici sarebbero usciti nuovamente fuori, ma non vi fu neppure l'ombra di ciò.

Chi molto contribuì a farci passare un'allegra serata fu il Sig. Meazza di Milano, una testa piena d'Ingegno ed arte, il quale con un cifoletto non più lungo di mezzo centimetro suonò certe ariette in parodia dell'orbo di Milano.

Quest'uomo pieno d'avventure, è anche di un'intraprendenza senza pari, egli mulina una società di navigazione la quale stabilisca una linea tra Genova e tutto l'estremo Oriente, ed i passi che egli ha fatto sono già bene avanzati. Speriamo che ne venga a capo⁽²⁷⁾. Viaggiò per lungo tempo nell'interno dell'Asia, fu prigioniero per circa tre mesi dello shah di Boccara e riuscì per interposizione del governo Russo.

Meazza parte da Yokohama con la nave *Volga* il 28 ottobre 1873 per tornare in Italia. Durante la sosta a Singapore incontra nuovamente Giacomo Bove che alla data del 27 novembre annota nel suo giornale: *Alla sera fui a pranzo dal nostro Sig. Console Festa, nella sua casa di campagna a Green Hill, distante da Singapore forse un miglio e mezzo. A tavola eravi anche il Sig. Meazza e l'Avvocato Sig. Agrati già nostre conoscenze di Yokohama e che ora colle loro mercanzie fanno ritorno in patria. Da loro sapemmo che sull'ultimo gli affari andarono abbastanza bene inquantochè sul mercato uscirono anche i cartoni che il governo di Yeddo aveva ordinato rimanessero nell'interno per approvvigionare le due nuove province che si sono date alla coltura dei bachi da seta*⁽²⁸⁾.

Ferdinando Meazza non era tra gli espositori di oggetti orientali alla mostra di Milano del 1874, ma non c'è dubbio che collezionasse arte giapponese se, come già menzionato, nel 1875 vendeva a Enrico Cernuschi una collezione di porcellane e ceramiche giapponesi.

Enrico Cernuschi, nato a Milano nel 1821, era più anziano di Meazza nato nel 1838 e difficilmente possono essersi conosciuti a Milano. Cernuschi, che aveva guidato la lotta dei milanesi durante i moti del 1848, dovette lasciare la città subito dopo e non vi fece più ritorno, ma continuò a mantenere contatti con amici milanesi. Allo stato attuale delle ricerche non è dato ancora sapere come questi due collezionisti milanesi siano entrati in contatto tra di loro.

Leggiamo ancora nel necrologio del *Corriere della Sera* del 13 febbraio 1913 che il Meazza: *Per quasi un quinquennio stette in Russia, ove era rappresentante della Fabbrica lombarda di prodotti chimici, impresa che fu poi messa in liquidazione. Il Meazza in questo frangente vi perdette buona parte della sua sostanza e vi perdette pure una preziosissima raccolta di opere d'arte e di oggetti rari, che aveva accumulati nei suoi viaggi.*

Amante dell'arte, il Meazza seguiva gli avvenimenti del mondo artistico con interesse di appassionato e non solo come collezionista o mercante d'arte.

Alla "Seconda Esposizione Nazionale di Belle Arti di Milano" del 1872, nella



FIG. 9 - Piatto a tre piedi. Meazza - Inv. n. G976.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

sezione Galleria della scultura, era esposta l'opera "n. 8, Cacciatore, figura dal vero di Barcaglia Donato, Milano, Foro Bonaparte, 35, Proprietà del Sig. Meazza" ⁽²⁹⁾. Non abbiamo la possibilità di valutare il livello della qualità della collezione di porcellane e ceramiche venduta da Meazza a Cernuschi perchè questi oggetti sono andati dispersi, ma se pensiamo alle frequentazioni di Cernuschi nell'ambito degli studiosi e degli appassionati di arte giapponese tra i quali troviamo il suo compagno di viaggio in Oriente Théodore Duret, gli studiosi Philippe Burty e Louis Gonse e un appassionato come Edmond de Goncourt, non possiamo pensare che Meazza potesse avergli venduto una collezione di qualità scadente e abbiamo la conferma che era un conoscitore d'arte oltre che un appassionato.

Le testimonianze più certe sulla imponenza e sulla qualità della collezione d'arte del Meazza ci vengono dai cataloghi delle aste del 1884 e del 1893 bandite per vendere la quasi totalità del suo patrimonio artistico. Come abbiamo visto Meazza si trovò a dover far fronte a rovesci finanziari e fu costretto a metter in vendita la sua collezione che era di proporzioni tali da poter costituire un museo.

La prima asta, quella del 1884, fu affidata alla Impresa di vendite di Giulio Sambon che aveva sedi a Milano, a Firenze e a Roma ⁽³⁰⁾.

Il catalogo delle opere era stato diffuso, oltre che in Italia, anche a Londra, Parigi, Berlino, Vienna, Budapest, Monaco, Bruxelles, Stoccarda, Francoforte, Losanna e New York. Sfogliando il catalogo si trovano opere da grande museo come *Martire Cristiano* di Zurbaran, una tela di Jusepe de Ribera *Pan che insegue Siringa*, una *Giuditta* di Piazzetta e poi Tintoretto, Longhi, Bellini, Bernardino Luini, Cranach, Brueghel, Rubens, solo per citarne alcuni. Non manca naturalmente l'arte orientale con un settore di "Porcellane della Cina e del Giappone" che include vasi, piatti e bruciapfumi, mentre in un altro settore si trovano vasi, figurine e specchi di bronzo. Per tutta la parte orientale la scheda degli oggetti è molto approssimativa e quasi sempre indica solo il paese di provenienza senza nessuna indicazione dell'epoca.

L'introduzione al catalogo fornisce preziose informazioni circa l'origine della collezione e, pur con le cautele dovute al fine promozionale e alle valutazioni di alcuni oggetti che forse gli studiosi di oggi non condividerebbero, fa intravedere anche la personalità del collezionista:

La vente de la collection Meazza va être cette année une des plus importantes que l'on ait faites en Italie.

La superbe galerie de tableaux que cette collection renferme est sans contredit une des plus remarquables que l'on connaisse. Les personnes plus compétentes l'admirent, non seulement à cause des beaux spécimens qui la composent, mais encore parce qu'elle est l'œuvre de 27 années de recherches faites par un savant amateur, par un voyageur infatigable receillant des chef-d'œuvres dans les plus riches collections de tous les pays.

M. le Chev. F. Meazza entreprit d'abord un voyage en Asie, d'où il rapporta un grand nombre d'objets d'art en tous genres et des plus précieux. De retour dans son pays, il se



FIG. 10 - Sopraveste giapponese con stemma *Dakikashiwa* che in epoca Heian era usato dalla famiglia Fujiwara. Meazza - Inv. n. G964. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

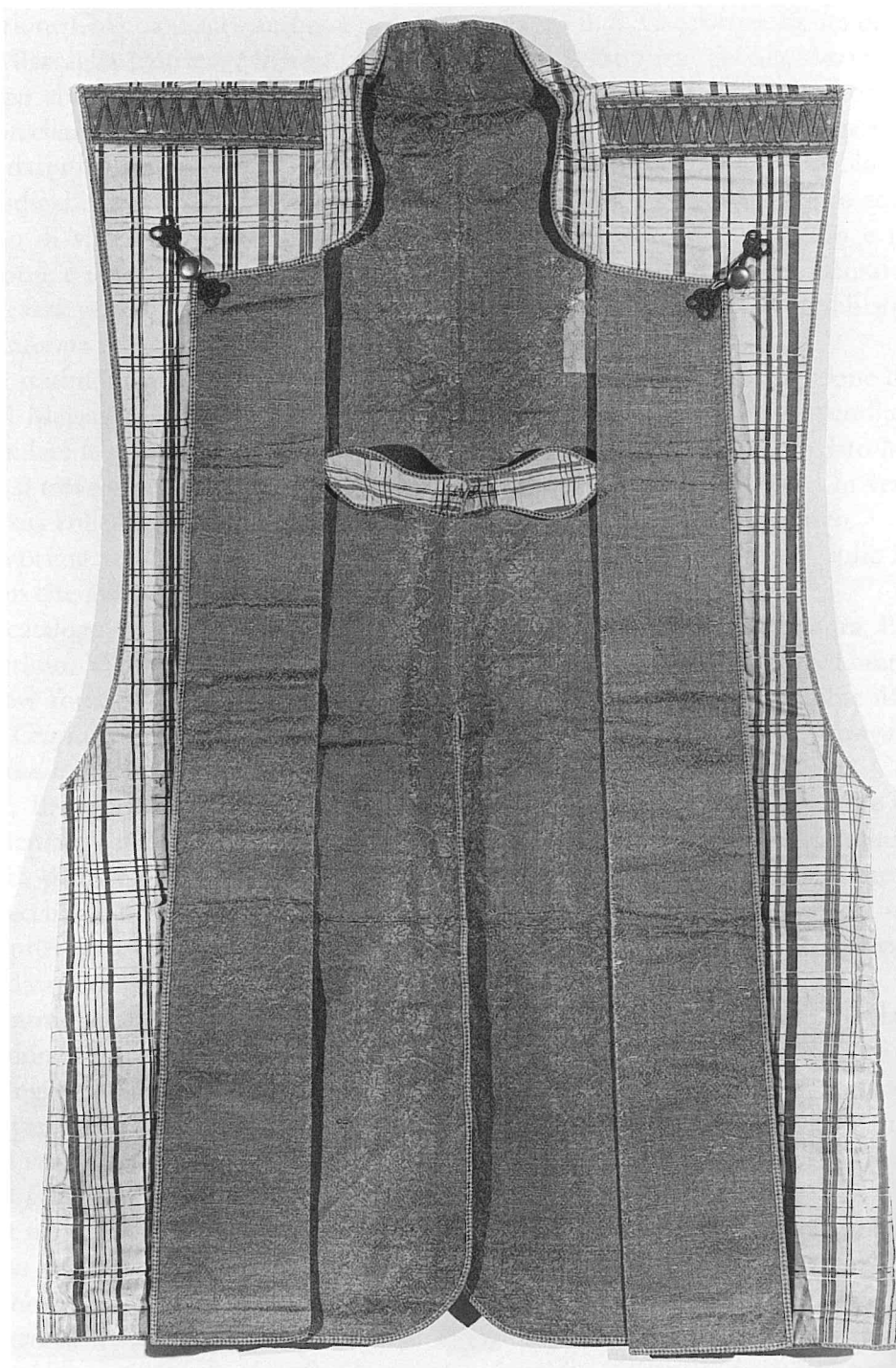


FIG. 11 - *Sopraveste*,
Meazza - Inv. n. G976. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 12 - Negli inventari questi oggetti sono identificati come *Gambali giapponesi*.
Meazza - Inv. n. G959. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

dédiâ entièrement à l'étude de l'art européen; mais c'est surtout à la peinture qu'il se consacra d'une manière spéciale. Rien ne l'arrêta dans ses recherches. Doué d'un caractère ferme et persévérant, il sut vaincre les obstacles pour obtenir, à quelque prix que ce fût, l'objet important qui l'intéressait. Il parvint ainsi à réunir un ensemble admirable qui se rencontre fort rarement dans une collection privée.

C'est principalement en Russie que M. Meazza eut occasion d'acquérir les plus beaux chefs-d'œuvres qu'il possède. Chacun sait que sous Catherine II, grande protectrice des beaux arts, les grands seigneurs de la cour, à l'exemple de la souveraine, s'étaient donné le luxe de vastes et riches collections de tableaux hollandais et flamands; mais dans ces dernières années ces précieuses galeries ont perdu leurs principales richesses; elles ont été disséminées un peu partout; de sorte qu'à l'exception du musée de l'Ermitage il en reste fort peu en Russie. M. le Chevalier Meazza ne manqua pas de profiter de la dispersion de tant de monuments artistiques: voilà comment on distingue dans la collection des tableaux provenant de la famille Moussin Pouschkine (Vente 1836), des princes Bariatinsky, des Tolstoi, Wrangel, Kovocinski, etc. Entre autres tableaux, on doit citer *La marche de Silène* par J. Jordaens qui faisait partie de la collection de Lord Walpole, dont Catherine II avait fait l'acquisition pour le musée de l'Ermitage. En Italie M. Meazza eût aussi de favorables occasions pour enrichir sa galerie: il acheta plusieurs tableaux du Comte Castelbarco-Albani, du Comte Lochis, ainsi que toute la belle collection de M. A. De Amicis, qui comprend la magnifique fresque de Bernardo Luini, détachée à Locarno de la maison Basilieri.

En résumé, la galerie Meazza contient plus de 280 tableaux d'une conservation hors ligne et d'une extrême finesse. Soixante-sept sont datés et signés ou portent le monogramme de l'auteur...

Sans insister davantage sur la description des objets d'art et de curiosité, il nous suffira de faire remarquer que les magnifiques porcelaines et les bronzes du Japon, de la Chine et de la Perse ont été entièrement choisis sur les lieux par M. Meazza lui-même; ...

Una seconda asta fu tenuta nel 1893, questa volta affidata alla impresa A. Genolini, ma la collezione non è più di proprietà del Meazza bensì della Banca di Torino, come specificato nel frontespizio del catalogo⁽³¹⁾.

Anche in questa occasione il catalogo fu diffuso in Europa e a New York e questo prova l'importanza della collezione.

Nell'introduzione del catalogo si ribadisce che la collezione era appartenuta a Ferdinando Meazza: *La collezione che oggi si mette in vendita al pubblico incanto, apparteneva al cav. Ferdinando Meazza di Milano, assai noto a tutti gli Amatori Collettori di oggetti d'arte antica, di quadri fiamminghi ed olandesi, pei quali il cav. Meazza aveva una predilezione e si era dedicato a studiarli con speciale cura.*

In questa seconda asta sono rimesse in vendita opere già presentate nel catalogo dell'asta del 1884, ma vi sono anche altre opere di grandi artisti come Rubens, Vasari, Pietro da Cortona, Tintoretto, Veronese, Tiepolo, Procaccino, Caravaggio e Salvator Rosa.

Tra le maioliche e le porcellane, oltre che tra gli oggetti diversi, compaiono ancora parecchi oggetti giapponesi. È curioso che, malgrado il grande interesse che Meazza aveva per la pittura, nelle sue collezioni orientali non appaiono dipinti, ma solo oggetti di arti applicate o di folklore.

L'Acquisto Meazza 26.2.1910 è, a quanto risulta fino ad oggi, tutto ciò che rimane della grande collezione Meazza di cui si conserva memoria nei cataloghi delle aste e nelle testimonianze dell'epoca. Per motivi economici il Meazza aveva dovuto separarsi dalle opere più importanti e la trentina di esemplari che costituiscono il nucleo Meazza delle Raccolte del Castello Sforzesco, sono tutti oggetti di arti applicate che probabilmente alla fine dell'Ottocento non riscuotevano un interesse tale da spingere il proprietario a metterli sul mercato. Altri sono oggetti di folklore quasi certamente legati alle sue avventurose esperienze di viaggio e costituivano per lui preziosi ricordi dai quali decise di separarsi solo in vecchiaia per affidarli ad una istituzione pubblica e garantirsi così che non andassero dispersi. La cessione, di cui manca la documentazione, avvenne nel 1910, tre anni prima della morte del Meazza, che, allo stato attuale delle ricerche, sembra non avesse figli. Se si eccettuano gli oggetti n. 51 p. 124, n. 52 p. 124, n. 62 p. 126, e n. 152 p. 143 del catalogo della mostra *Kinkô* del 1995⁽³²⁾, gli altri trenta che appaiono in un anonimo elenco intitolato *Acquisto Meazza 26.2.1910*, non sono ancora stati studiati e non è questa la sede per farlo. Le schede dell'inventario *Raccolta d'Arte Giappone* e *Raccolta d'arte Cinese* delle Raccolte d'Arte Applicata, benché precise nella descrizione, lasciano molti dubbi sull'attribuzione e non è quindi possibile accettarle come sicura identità dell'oggetto.

Le fotografie che corredano questo testo sono riprodotte unicamente per mostrare alcuni oggetti appartenuti al Meazza, senza pretesa di identificarli, compito che spetta agli specialisti delle singole materie. Per esempio, il piatto inventariato con il n. 6 (FIG. 9) e definito *Bizen*, potrebbe più probabilmente essere coreano.

Una sommaria ricerca araldica ha potuto stabilire che lo stemma dei Tokugawa sul fodero della spada n. G584 (FIG. 8), le tre foglie di *Aoi* (la malva), in questo particolare disegno, fu usato da tre successivi Shôgun della famiglia Tokugawa: Ieshige (1712-1761), Ieharu (1737-1786) e Ienari (1773-1841). L'impugnatura appare tuttavia piuttosto modesta per una spada usata da uno shôgun. Lo stemma sul dorso della sopraveste n. G 964 (FIG. 10) con il disegno delle *Dakikashiwa*, foglie di quercia allacciate, era già usato dalla famiglia Fujiwara in epoca Heian.

Nel vecchio elenco anonimo rimangono oggetti facilmente collegabili con i viaggi del Meazza, come una *mazza di comando...che apparteneva all'Ataman dei cosacchi Kondratieff*, un *Tamburo tartaro di metallo cesellato con disegni moreschi provenienti da Bukara*, oltre a cucchiai kirghisi e tartari che ci riconducono alla prigionia di Bukara e non si sarà forse troppo lontani dalla realtà se si immagina che il Meazza li avesse portati a casa come ricordo di quel pericoloso e faticoso viaggio che non gli aveva però fatto passare la voglia di avventurarsi in altri lontani paesi.

- (1) M. MAUCUER, *Les Collections Asiatique d'Henri Cernuschi*, in *Henri Cernuschi voyageur et collectionneur 1821-1896*, Catalogo, Paris, 1998, p. 160.
- (2) P. BURTY, *La poterie au Japon*, in *Le Japon Artistique*, Tome XVII, Volume 2, Paris, 1889, pag. 55.
- (3) Il Convegno fu tenuto alla Maison Franco-Japonaise di Tokyo il 20 giugno 1998. Gli atti sono stati pubblicati dalla Maison Franco-Japonaise nel numero fuori serie della rivista *Ebisu*, inverno 1998, a cura di Christophe Marquet.
Per la prima volta è illustrata l'attività giovanile del Cernuschi in Italia nell'articolo di E. SIGNORI, *Enrico Cernuschi entre l'Italie et la France: de la révolution démocratique du Risorgimento à la finance et à l'économie politique*, e appaiono i ritratti ancora sconosciuti del giovane Cernuschi conservati alla Raccolta Bertarelli nell'articolo *Les portraits de Cernuschi à Milan*, di L. BERETTA. Rimangono ancora da indagare i rapporti fra Meazza e Cernuschi.
- (4) Lettera di Ferdinando Meazza al Presidente della Camera di Commercio di Milano, in data 27 febbraio 1867, per chiedere l'uso della sala per la riunione dell'Associazione Bacologica fra proprietari e coltivatori, Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano.
- (5) Necrologio, *Corriere della Sera*, 13 febbraio 1913.
- (6) *Alcune notizie raccolte in un viaggio a Bucara da Modesto Gavazzi*, Milano, coi tipi della Perseveranza, 1865, p. 172.
- (7) *Ibid.*, pag. 22.
- (8) *Ibid.*, pag. 55.
- (9) *Ibid.*, pag. 63.
- (10) *Ibid.*, pag. 82.
- (11) *Ibid.*, pag. 84.
- (12) *Ibid.*, pag. 93.
- (13) *Ibid.*, pag. 96.
- (14) *Ibid.*, pag. 98.
- (15) *Ibid.*, pag. 128.
- (16) *Ibid.*, pag. 6.
- (17) *L'Illustration, Journal Universel*, Tome XLIV, Juliet-Decembre 1864, pag. 163-4, *Les voyageurs italiens dans le kanat de Boukara*.
- (18) *The North China Herald*, June 6, 1867.
- (19) V. F. ARMINJON, *Il Giappone e il viaggio della corvetta Magenta nel 1866*, Genova, 1869, p. 349.
- (20) *La prima spedizione italiana nell'interno del Giappone e nei centri sericoli effettuatasi nel mese di giugno dell'anno 1869 da Sua Eccellenza il Conte De La Tour. Racconto particolareggiato del viaggio e delle nozioni speciali ottenute sull'allevamento dei bachi non meno che sulla coltivazione e sul prodotto del suolo giapponese di PIETRO SAVIO di Alessandria, membro della spedizione. Con 43 incisioni e la carta geografica del Giappone*, Milano, 1870.
- (21) *Ibid.*, pag. 11.
- (22) *Esposizione storica d'arte industriale in Milano 1874*, Catalogo generale, Milano, 1874.
- (23) E. GIGLIOLI HILLYER, *Viaggio intorno al globo della R. Pirocorvetta italiana Magenta negli anni 1865-66-67-68*, Milano, Marzo 1876, p. 995.
- (24) *Japan Herald Directory and Hong List 1872*: Il conte Passalacqua risulta residente a Yokohama al n. 20.

- (25) *The Japan Weekly Mail*, 25 ottobre 1873, pag. 764: *Italian Consular Court, Before F. Bruni, Esq., Acting Consul, Oct. 18, 1873 - Nagai Sinske v. F. Meazza*.
Nagai Sinske fa causa a Meazza per reclamare il residuo di pagamento di una partita di cartoni di seme bachi consegnati nel 1870. Il seme bachi non era però conforme alla qualità pattuita e Meazza vince la causa ottenendo anche il rimborso della cifra già pagata e i danni.
- (26) P. PUDDINU, *Un viaggiatore italiano in Giappone nel 1873 - "Il giornale particolare" di Giacomo Bove*, Sassari, 1998, p. 318.
L'esploratore Giacomo Bove nacque a Maranzana d'Acqui nel 1852 e morì a Verona nel 1887.
- (27) Meazza presentò in seguito il suo progetto per la costituzione della linea di navigazione, ma senza successo. Il testo della proposta fu pubblicato a Milano nel 1890 in forma di opuscolo con il titolo: *Progetto per la costituzione di una Grande Linea di Navigazione dall'Italia all'Estremo Oriente*.
- (28) P. PUDDINU, cit. (nota 26).
- (29) *Seconda Esposizione Nazionale di Belle Arti diretta da un comitato eletto dalla Regia Accademia di Brera, 1872, Milano*, Catalogo, Milano, 1872, p. 68.
- (30) *Catalogue de la collection Meazza de Milan, Tableaux, objets d'art et de curiosités*, Anno VII, Num. 5, Impresa di vendite di Giulio Sambon, Firenze, Corso Vitt. Em., 10, Roma, Sala Dante, Milano Via S. Tomaso, 3, Milano, 1884, p. 167.
- (31) *Catalogo della Collezione del cav. Meazza di Milano (ora proprietà della Banca di Torino) Quadri, Porcellane, Maioliche, Mobili, Oggetti diversi di cui la vendita al Pubblico Incanto avrà luogo a cura della Impresa di vendite in Milano di A. Genolini. Milano - Via Giulini, N. 6 - Milano nei giorni di Lunedì 24, Martedì 25 e Mercoledì 26 Aprile 1893 alle ore 1, 1/2 pomeridiane precise Esposizione pubblica Sabato 22 e Domenica 23 aprile 1893 dalle ore 10 ant. alle 5 pom. Milano, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, 1893.*
- (32) *Kinkô, I bronzi estremo-orientali della Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, Catalogo, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1995. Mostra al Castello Sforzesco, Milano, 1 dicembre 1995 - 5 marzo 1996.

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. XXV - Anno XXVIII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2001

NUOVI INCREMENTI ALLA RACCOLTA MERLETTI DEL SETTORE TESSILI DELLE CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Carla Paggi Colussi

La Fondazione Rocca, tramite la sig.ra Andreina Bassetti Rocca, ha voluto ancora una volta privilegiare il Settore Tessili del nostro Museo con il dono di una raccolta di merletti.

Costituita da numerosi esemplari, circa 200, essa proviene da un'unica collezione, appartenuta ad Ada Ottolenghi in Ottolenghi ed iniziata probabilmente dalla madre, Anna Pugliese in Ottolenghi, nata a Venezia da una famiglia di lunga tradizione militare. Sposata con un ufficiale piemontese, abita in diverse città, secondo le esigenze di servizio del marito, stabilendosi poi definitivamente a Torino. Ada nasce nel 1894 a Novara. Si sposa nel 1917 con un commerciante di legnami la cui famiglia ha intensi rapporti di lavoro con l'Argentina, dove vive anche per lunghi periodi. Con l'avvento delle Leggi Razziali, nel 1938, Ada insieme a marito e figli si trasferisce da Cuneo, dove viveva, a Buenos Aires e vi resta per oltre dieci anni.

In breve, abbiamo indicato con Venezia, Piemonte e Argentina, tre zone coinvolte con i merletti della collezione, e sulla terza, come vedremo più avanti, sono state fatte alcune ipotesi che la collegano ad un piccolo nucleo di manufatti genericamente assegnati alle Fiandre.

Le caratteristiche della raccolta donata da Andreina Rocca Bassetti, corrispondono a quelle tipiche delle collezioni della fine del XIX secolo o dei primi decenni del XX, anni nel corso dei quali sono stati fatti numerosi tentativi di far rinascere la lavorazione dei merletti manuali un po' in tutta Europa.

In Italia nei laboratori dove si producevano merletti per ragioni puramente commerciali o in quelli sorti per iniziativa di privati cittadini, spesso appartenenti alla nobiltà e che agivano per ragioni sociali e umanitarie, viene posta poca attenzione al rinnovamento estetico e al disegno dei modelli decorativi. Si ricercano antichi esemplari da copiare ed i modelli ripropongono quindi per buona parte i decori rinascimentali a cui con poca differenziazione, tutte le "scuole" delle diverse regioni fanno riferimento.

Le opere prodotte in questo periodo raggiungono una straordinaria perfezione tec-

nica, certamente superiore a quella degli originali antichi ma conseguono contemporaneamente una diffusa uniformità che ne rende complessa l'attribuzione.

In altri paesi, soprattutto dell'area anglosassone o mitteleuropea, il rinnovamento artistico e la promozione delle arti decorative vengono avvertiti anche nel campo tessile, nei modelli dei merletti e dei ricami, nei motivi decorativi dei tessuti, con precisi riferimenti ai movimenti artistici dell'Art Nouveau.

In Italia questo accadde solo a Bologna con l'Aemilia Ars che fu promossa da famosi artisti locali ed ebbe il sostegno di alcuni nobili illuminati⁽¹⁾.

Nelle altre regioni, negli ultimi decenni del XIX secolo e più tardi con la nascita delle Industrie Femminili Italiane, si aprono laboratori che forniranno manufatti con caratteristiche locali o riproducenti modelli antichi.

Tra i merletti della collezione donata, soprattutto tra quelli ad ago, vi sono un discreto numero di esemplari che si ritiene che siano stati ispirati dai libri di modelli cinque e seicenteschi.

Le tipologie che concorrono a formare questa nuova acquisizione sono abbastanza varie come si conviene ad una raccolta che mantiene tutte le caratteristiche dall'epoca in cui si è formata. Va comunque sottolineato che all'interno di questa donazione si possono considerare due raccolte: una è quella di cui abbiamo accennato alcune delle caratteristiche più sopra, l'altra può essere considerata una vera e propria seconda collezione, casualmente all'interno della prima.

Questa seconda consiste in un notevole numero di esemplari, circa 50, tutti della stessa tipologia. Si tratta di merletti cosiddetti "popolari", per lo più di provenienza della Val Varaita, utilizzati nei costumi femminili di quella zona delle Alpi. È tutt'altro che consueto trovare riuniti così tanti esemplari di uno stesso tipo, provenienti da una stessa località, come confermano anche due cuffie in tessuto ricamato.

La collezione di *merletti popolari*, è il primo gruppo preso in esame. È interessante il rilievo che la studiosa Mottola Molino, nel corso del suo intervento al Convegno Internazionale su "Abbigliamento tradizionale e costumi popolari delle Alpi" tenutosi a Torino nel novembre 1992, pone sul termine "popolare". La disanima che viene fatta intorno a questo termine è confortata anche dalla lettura di una raccolta di saggi curata da E.J. Hobsbawn⁽²⁾.

I documenti esistenti su questo soggetto citati nella relazione al Convegno, sono ben noti a tutti gli studiosi della materia ricamo e merletto, ma le considerazioni che ne vengono tratte, sono particolarmente calzanti ai nostri esemplari. Dall'osservazione dell'opera di Elisa Ricci e di altri autori che si occupano di lavori femminili, Mottola Molino rileva come per "arte popolare" nel periodo che va dalla seconda metà del XIX, inizi XX secolo, si intende "una produzione artistico-artigiana che non avrebbe avuto committenti e consumatori aulici, di corte, e nemmeno cittadini e borghesi abbienti," trattandosi per lo più di "...opera di manifat-

ture periferiche e attardate su disegni antichi, ma non più compresi da chi li eseguiva.....produzioni che molti secoli prima avevano avuto successo in grandi aree metropolitane, quando era ancora molto elevata la richiesta di pizzi per il mercato della moda e del lusso...".

Mentre in altre zone o centri di produzione più importanti si risentiva dei cambiamenti storici e politici, delle influenze del gusto e della moda, i centri più periferici chiusi in un mondo che non era raggiunto neanche dall'eco di ciò che avveniva all'esterno, non più al corrente o comunque non più in grado di sviluppare un minimo di innovazione, continuavano una produzione monotona e ripetitiva. Le piccole manifatture *venivano alimentate dal conservatorismo dell'ambiente sociale rurale nel quale erano radicate e dal ristagno di fogge e mode altrove superate*⁽³⁾.

Solo alla fine del XIX secolo agli inizi del XX, con l'intensa attività delle dame e patronesse delle Industrie Femminili Italiane, c'è il recupero di più o meno famose tipologie di merletto e ricamo e quindi anche delle produzioni più rustiche e semplici.

Sarà opportuno, per procedere con ordine, di elencare i gruppi in cui si configura questa donazione, operando a grandi linee una divisione funzionale alla descrizione del dono. Un preciso studio dei singoli esemplari avverrà successivamente, al momento della schedatura scientifica.

- 1) Collezione merletti "popolari"
- 2) Merletti ad ago
- 3) Merletti a fuselli:
- 4) Merletti applicati su tela (centro tavola o tovagliette)
- 5) Ricami
- 6) Merletti con filato nero

1) Preponderanza di merletti della Val Varaita tra gli esemplari detti "popolari"

Con l'aiuto di Gianpiero Boschero, detto anche Jan Péire de Bousquier, che pubblica nella rivista *Novel Temp*, nell'aprile 1987, un saggio dedicato proprio ai merletti lavorati nelle Alpi Occitane, si può iniziare a fare alcune osservazioni. È evidente il rapporto che la zona di produzione e di utilizzo dei suddetti merletti mantiene con i paesi del versante francese, visibile soprattutto in quelli più fini (FIG. 1 n° 36), dove si possono rilevare aspetti simili ai merletti di Lille ed anche a quelli liguri, non tanto per la rete di fondo ma per la profilatura degli elementi decorativi e l'utilizzo di reti diverse all'interno di questi.



FIG. 1 - Cuffia di costume popolare della Val Varaita. Merletto detto "Pottenkant" (vaso di fiori) (36), Italia del Nord o Francia, XIX secolo.

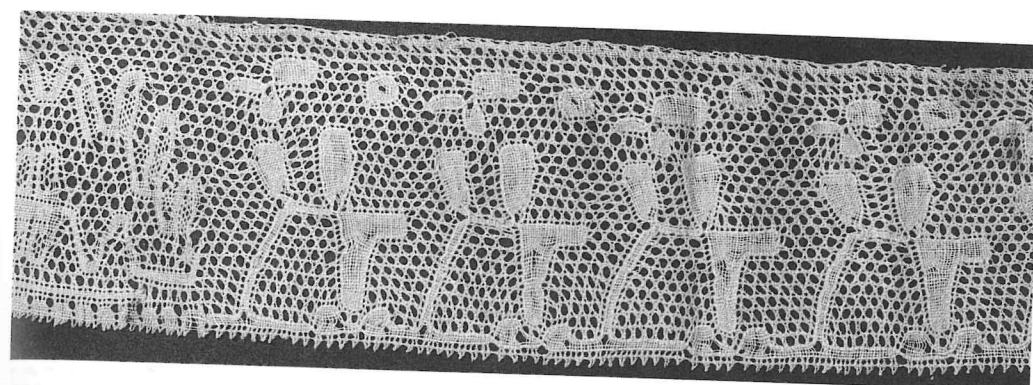


FIG. 2 - Merletto a fuselli (18), Alpi Occitane. Fine XIX secolo, inizi XX.

La caratteristica comune dei nostri non pochi esemplari, circa 50 elementi, è quella di presentarsi, tolte alcune eccezioni, con un aspetto estremamente solido e pesante, dovuto alla rete di fondo ed al filato utilizzato che è per lo più di lino, coltivato e filato nella zona.

La rete di fondo è a maglia esagonale nel cosiddetto *punto alla rosa* che però nei nostri esemplari si presenta quasi come una maglia rotonda, soprattutto dopo aver subito numerosi lavaggi che quasi fanno sparire i piccoli forellini che sottolineano l'esagono. Anche la lavorazione stessa, che viene fatta senza spilli (ad eccezione nei margini) dalle lavoranti più esperte che hanno ben in mente il motivo decorativo da eseguire, contribuisce a produrre questo effetto di rotondità del fondo.

I merletti si presentano in bordi dell'altezza di 8-10 cm. e sono lunghi poco più di un metro. Questa misura è quella necessaria all'applicazione intorno a una cuffia, elemento fondamentale del costume popolare.

Quanto ai motivi decorativi, lavorati a *punto tela* e talvolta a *mezzo punto*, profilati per lo più da una serie di forellini a giorno o talvolta da un filo più grosso (FIG. 2 n° 18), ripropongono grandi fiori barocchi (n° 24), tralci sinuosi che si sviluppano nella lunghezza del bordo (come nei frammenti del n° 6 o quelli del n° 13) o si presentano a segmenti interrotti, nella maggior parte dei casi caratterizzati da un'estrema stilizzazione che li rende rigidi e geometrici. È curioso come uno stesso motivo, formato da uguali elementi, posizionati nello stesso modo, talvolta con minime varianti, dia anche 4 apparentemente diversi decori (FIG. 3 vedi i numeri 16 a,b,c,d).

De Bousquier riferisce che i merletti venivano eseguiti "direttamente sul tombolo, senza disegni, senza cartone, senza alcuna guida per la merlettaia, salvo uno o pochi fili cuciti sul tombolo stesso, che servivano come guida....". Di fatto certi disegni sono assolutamente privi di significato, il senso si è perduto nel tempo e i

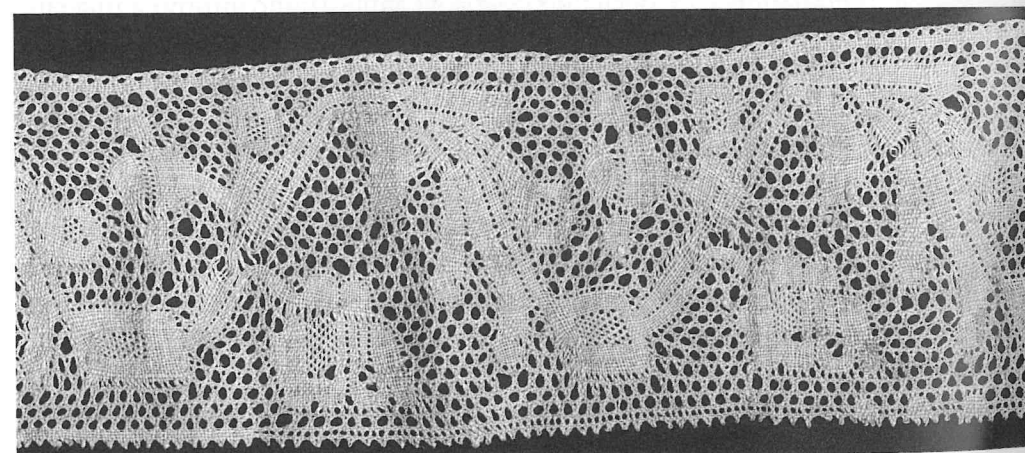
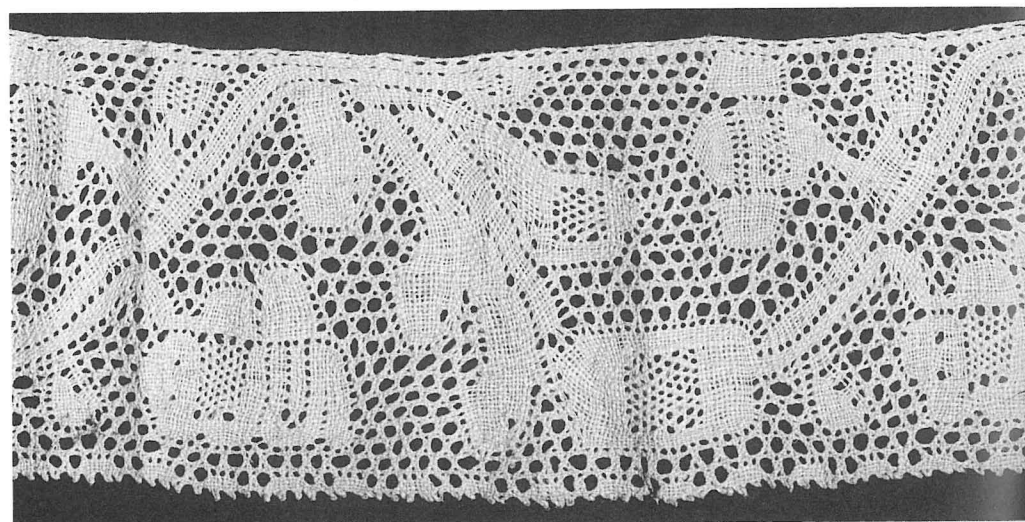
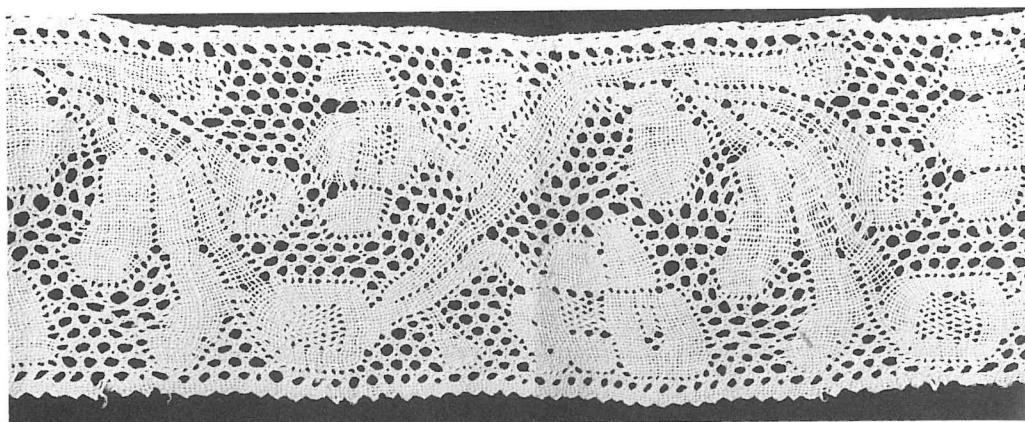


FIG. 3 - Merletti a fuselli (16b, c, d),
Alpi Occitane, fine del XIX secolo, inizi XX.

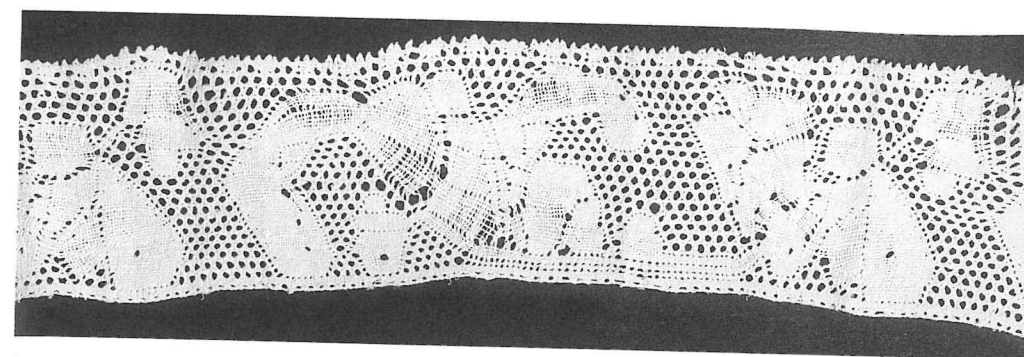


FIG. 4 - Merletto a fuselli (8),
Alpi Occitane, fine XIX secolo, inizi XX.

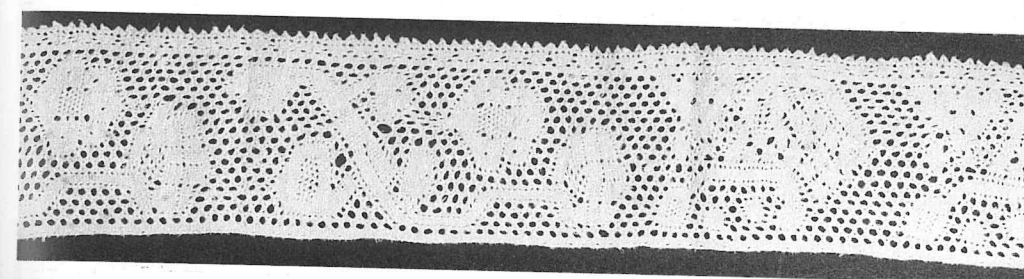


FIG. 5 - Merletto a fuselli (25),
Alpi Occitane, fine XIX secolo, inizi XX.

motivi non sono più capiti dalla merlettaia che li esegue né da chi li osserva e danno origine a un decoro astratto, che volendo ha una sua originalità (FIG. 4 vedi n° 8 o n° 33) ma non può dirsi certo armonico. Numerosi esemplari in nostro possesso hanno anche una curiosa particolarità, presentano più di un disegno sopra una stessa striscia, (FIG. 5 numeri 3, 21, 25) come se la merlettaia avesse deciso di cambiare idea nel corso del lavoro, o più probabilmente, per utilizzare l'impianto già avviato e intrecciarvi un nuovo merletto. Nelle Alpi Occitane si abbandona la lavorazione dei merletti quando si smette di portare la cuffia, e nonostante gli sforzi fatti prima e dopo la Grande Guerra per rimettere in uso questa lavorazione non si riesce a risvegliare l'interesse anche se viene fatto qualche tentativo in questa direzione negli anni '20. Jan Péire de Bousquier riporta come nel 1924 nacque a Bellino una "Scuola dei pizzi al tombolo" che aveva come promotori personalità del luogo tra cui il colonnello Celestino Bes, le contesse Grimaldi di Torino e Della Chiesa di Saluzzo e come maestra la più abile merlettaia del paese. Un gruppo di circa 15 giovanette si riuniva in una stalla del paese. Questa iniziativa durò poco più di due anni, poi si interruppe.

Fanno parte di questa collezione anche due cuffie di sottile mussola ricamata a *punto catenella*, che si pensa provengano da Villar di Acceglio o da Sampeyre. Una di queste è completa di merletto (FIG. 1 n° 35) del tipo "*pottenkant*", cioè con il decoro di un vaso di fiori. Mostra una cesta più che un vaso di fiori, dalla quale fuoriescono al centro uno stelo con una grossa infiorescenza e due boccioli con foglie che cadono ai lati. È molto simile al merletto presentato da Risseling-Steenbrugen nella sua opera "*Trois Siècles de Dentelles*"⁽⁴⁾ ma utilizza punti diversi, con il fondo a *punto alla rosa*, il *punto tela* contornato di filato più grosso, le parti interne con *rete a nido d'ape* e dei *punaises* (motivi rotondi vuoti) sparsi a completare la decorazione.

Bordi diversi di merletto popolare di tipo piuttosto pesante e fitto, sono inseriti in un centro tavola (FIG. 6 n° 57) che ricorda molto le composizioni a patchwork della scuola di Cora Slocomb di Brazzà, a Fagagna, in Friuli.

Zennaro a Rapallo, nel primo decennio del XX secolo, propone dei manufatti composti alla stessa maniera. In seguito queste composizioni si diffondono un po' ovunque, suggeriti dalle riviste di lavori femminili per riutilizzare i frammenti di merletto presenti in tutte le case. È interessante la presenza nel campionario di Zennaro⁽⁵⁾ di un modello di pizzo detto significativamente "Valle" che certamente riprende i modelli decorativi delle valli piemontesi ma è molto alleggerito da un *melange* di reti diverse e si conclude con una fila di rosoni genovesi di tipo cinquecentesco, che in un primo momento sono sembrati, a chi scrive, del tutto incomprensibili con la loro aulica eleganza. L'effetto è decisamente più ricco e gentile ma è un'interpretazione assai lontana dalla realtà solida e talvolta "stolida" degli esemplari di pizzo della Val Varaita.

Il nostro esemplare alla fig. 6 ha in alto un tipico merletto di Cogne, in Val d'Aosta, il secondo e il terzo presentano caratteristiche delle valli liguri, l'ultimo centinato a ventaglietti è un tipico merletto genovese.

2) Merletti ad ago

Nella donazione della Fondazione Rocca sono presenti circa una trentina di esemplari lavorati ad ago che rappresentano un po' tutte le tipologie di questa tecnica. Volendo considerare le forme iniziali in cui si presenta, cominciamo con le sfilature e i *punti tagliati* detti anche *reticello*, dove esiste ancora una base di fondo nella tela.

Il n° 52 è costituito da 4 bordi uno *sfilato siciliano al '400*⁽⁶⁾, vale a dire un fondo sfilato a formare un reticolo i cui quadretti vengono nuovamente riempiti seguendo un disegno, con il punto tela eseguito con l'ago. In questo caso, per riempire i quadretti, viene utilizzato lo stesso filo estratto dalla tela.

I bordi sono uguali a due a due, la prima coppia, doveva essere posta alle estremità

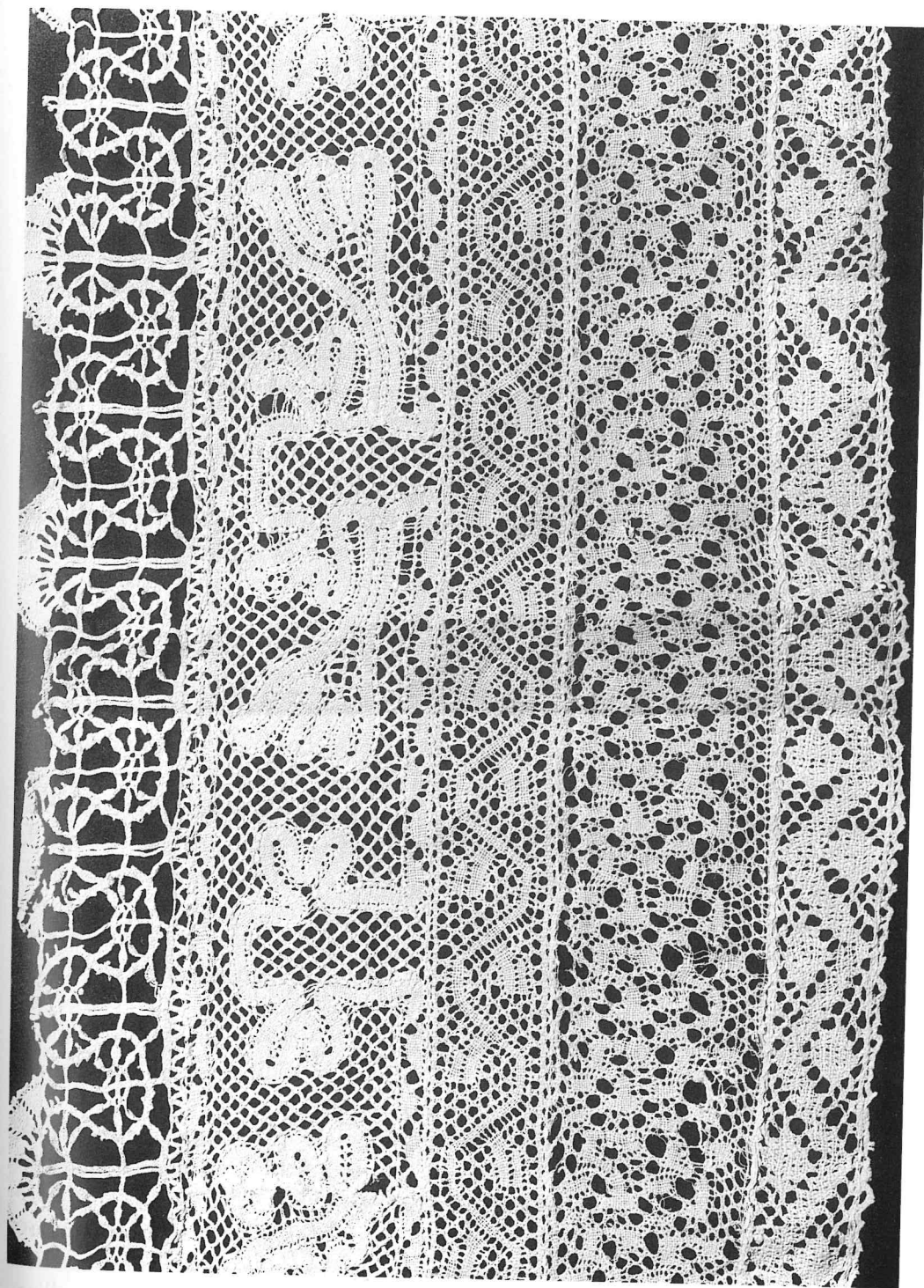


FIG. 6 - Merletti diversi (57),
Italia Nord Occidentale, dal XVII al XX secolo.

di una striscia di tela ed è rifinita da un orlo arrotolato. La seconda coppia doveva avere la funzione di entredeux ed essere collocata tra due parti di tessuto, poco più sopra delle due precedenti. È probabile il loro uso per una tovaglia d'altare o per un centro tavola rettangolare.

Un lungo bordo (n° 53), quasi 3 metri e 70 cm, fa pensare all'uso per un lenzuolo, è ricamato con lo *sfilato siciliano al '500*, la cui lavorazione si differenzia dal precedente perché il reticolo, formato dalle sfilature, non prosegue nella parte del disegno, dove è lasciata (risparmiata) la tela intera. Interessante in questo esemplare sono alcuni ripensamenti dell'esecutore nel corso del lavoro. Il motivo decorativo è il disegno di un tralcio sinuoso nelle cui anse si alternano motivi di foglie e fiori. In alcuni punti il tralcio si presenta a forma tubolare con numerose strozzature, da altre parti invece la forma tubolare sembra sdoppiarsi in due racemi, arrotolati insieme a formare un cordone. Sono alcuni quadretti vuoti, posti tra l'uno e l'altro elemento, a evidenziare lo sdoppiamento del ramo.

I numeri 54 e 70 sono due sfilature discretamente alte eseguite a *punto rammen-do*, la prima è applicata all'interno di un centro tavola di crespato di lino e forma un decoro di elementi rotondeggianti compresi tra due file di *gigliuccio*, la seconda è un bordo orlato a *punto quadro*, con decoro a disegni geometrici a losanga alternati ad altri cruciformi compresi tra due falsature ad ago.

Non mancano gli esemplari a *ruota* o a *sole*, (numeri 86, 87) tipici dei lavori ad ago, che ricordano il genere dell'ornato orientale come del resto molti dei motivi geometrici del *reticello*. Siamo proprio agli inizi del *punto in aria*, quando il filo usato nel lavoro, lanciato a mo' di ponte, diventa, a seconda della morbidezza che gli viene lasciata, un arco o il lato obliquo di una figura geometrica.

È curioso come proprio le teorie di rosoni gotici, di cui è ricca l'architettura veneziana⁽⁷⁾ siano tra i motivi decorativi dei merletti ad ago quelli più imitati con la tecnica dei fuselli. Non a caso Cesare Vecellio nella sua opera "*Corona delle nobili e virtuose donne, Libro primo. Nel quale si dimostra in varij Disegni, tutte le sorti di Mostre di punti tagliati, punti in aria.....*" conclude scrivendo "*Et molte delle quali mostre possono servire ancora per Opere à Mazzette.*" È questa l'ottava edizione del suddetto libro di modelli, stampata a Venezia nel 1601.

Nel campionario di Zennaro⁽⁸⁾ nella tavola 9, a pag. 126 c'è un bordo simile al nostro n° 58, mentre nelle figg. 149 e 152 vi sono modelli simili ai nostri n° 86 e n° 87.

Sempre tra i *reticelli* (FIG. 7 il n° 59) enfatizza la sua importanza raddoppiando l'altezza semplicemente con l'unione di due bordi uguali. Il motivo decorativo è quello offerto dalla stampa dei libri di modelli del XVI e XVII secolo.

Vi sono alcuni, tra gli esemplari di bordi ricamati su tela, che possiedono ancora una larga parte della base su cui è lavorato il motivo decorativo, cioè il tessuto, la tela del fondo. Tra questi un alto bordo (FIG. 8 n° 61) che presenta vicino all'orlo una piccola "mostra"⁽⁹⁾ a *reticello*, come direbbero Cesare Vecellio o Isabetta

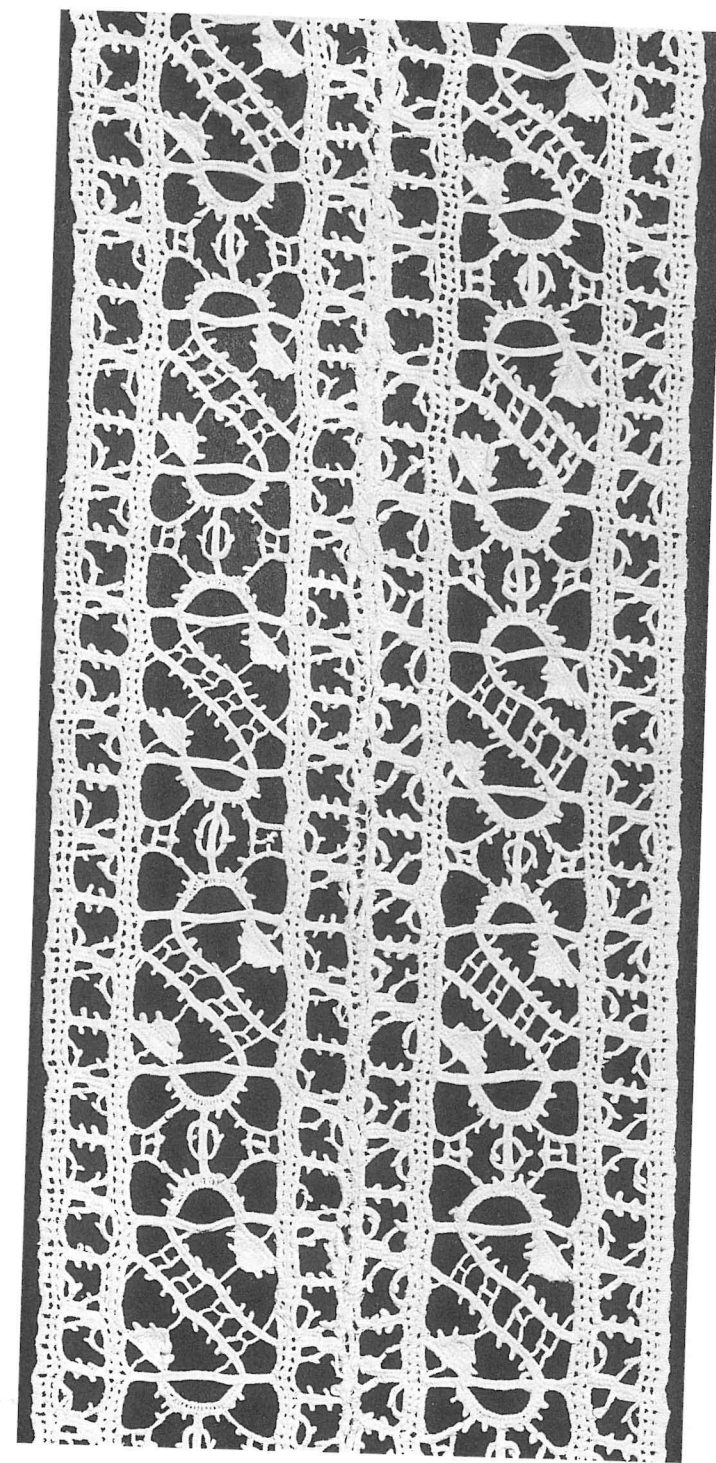


FIG. 7 - Due bordi lavorati a "reticello" (ago) uniti al centro (59), Italia, nei modi XVII secolo.

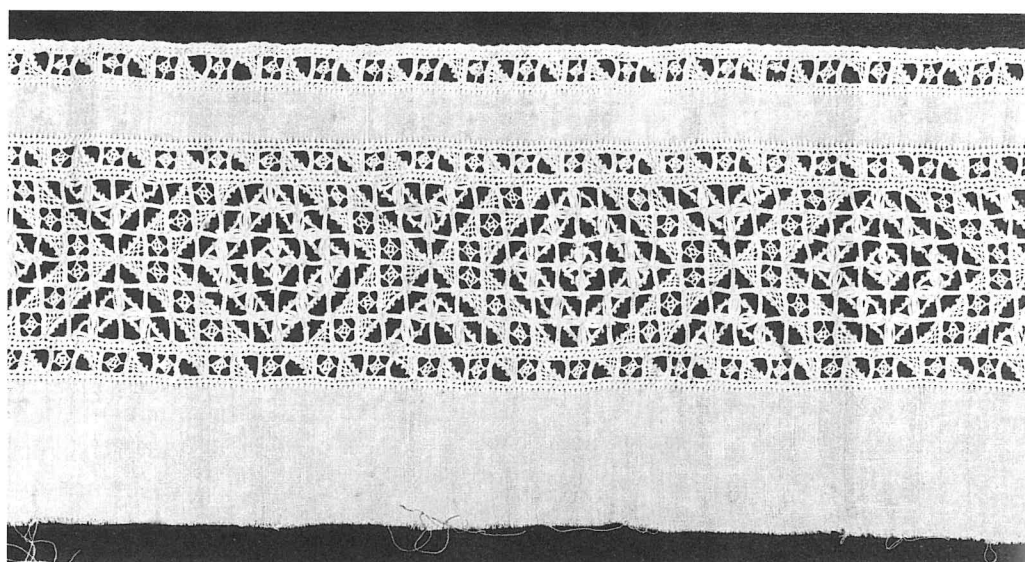


FIG. 8 - Bordo a "reticello" (61),
Italia (Venezia?), XVII secolo.

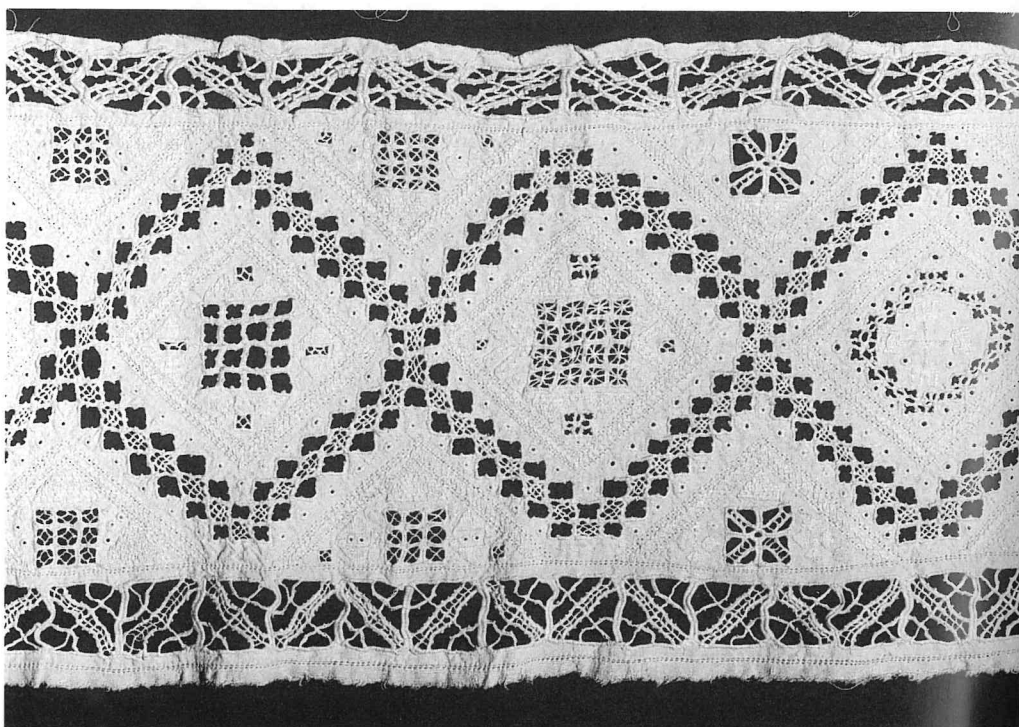


FIG. 9 - Bordo a "reticello" e ricamo (60),
Italia, nei modi del XVII secolo.

Caetana Parasole, o Giovanni Ostaus, compresa tra due file di punto quadro, quindi un intervallo di oltre 2 centimetri di tessuto, seguito dal decoro vero e proprio: un bordo composto da un elaborato disegno geometrico a rombi concentrici e triangoli. La tela di questo bordo, visibile in larga porzione, farebbe pensare per certe irregolarità del filato e della tessitura, alla possibilità un'autentica produzione del XVII secolo.

Meno elegante per la resa esecutiva del decoro, ma sicuramente impegnativo per la realizzazione, è il bordo (FIG. 9 n° 60). È un ricamo che ha una base piuttosto larga, ed è eseguito con una certa perizia. Sono presenti motivi geometrici ricamati a *punto piatto* e campiture a minuscoli rettangoli alternati, alcune volute e girali a *punto riccio*. L'equilibrio tra le parti piene e quelle vuote del *reticello* non è propriamente armonico e le due cornici laterali che accolgono la sequenza dei rombi fanno sorgere più di un dubbio ed a ciò contribuisce anche la qualità della tela, un cotone piuttosto modesto. Questo tipo di bordo veniva probabilmente realizzato a metraggio per essere utilizzato in modi diversi.

Interessante per la compiutezza con cui si presenta è la tovaglia (FIG. 10 n° 66), decorata in senso longitudinale e trasversale da due veramente classici bordi a *reticello* di altezza diversa. Il più alto (quello trasversale) è ricamato con il motivo a S. Anche se non è il solo a pubblicare il motivo a S perché molti autori lo propongono, la tavola XVI del libro di modelli *La vera perfezione del disegno per punti e ricami* di Giovanni Ostaus, pubblicato a Venezia nel 1561, ne dà un esempio molto bello, realizzato con quattro file di quadretti a *reticello* per determinarne l'altezza, come nel caso del nostro esemplare. La tovaglia, rettangolare, è attraversata nel senso della lunghezza dall'inserimento di due bordi diritti lavorati a *puncetto* (merletto di classica produzione della Valsesia, a ulteriore conferma dell'origine piemontese della raccolta), mentre un bordino più piccolo, di uguale opera, profila i quattro lati esterni del manufatto.

Un *reticello* meno geometrico e più morbido nel motivo decorativo è quello del polsino (FIG. 11 n° 85) dove figure poligonali mistilinee, caratterizzate da lati curvi lavorati con un solido ma proporzionato *punto a smerlo*, si alternano con quadretti decorati da diagonali e rombi tracciati da fili appena ritorti, molto simili ai decori pubblicati da Isabetta Alberti e Cesare Vecellio.

Sono numerosi gli esemplari nei più classici "punti in aria", il *gros point de Venise* detto anche *punto tagliato a fogliami*, o anche *punto avorio*, perché scultoreo e a rilievo, (FIG. 12 n° 91, FIG. 13 n° 92 b) rappresentato da un collo grande, una pettorina con guimpe, due polsini; il minuto *point de France*, con piccoli e rari rilievi dentellati, FIG. 14 (bordo con chioccioline n° 96), l'intrico dei racemi sormontati da piccoli elementi *alla rosa* con la disposizione alla Berain o "a candela-bra" (FIG. 15 n° 94 due polsini) e ancora un collo a *punto piatto* a cui sono stati successivamente aggiunti dei rilievi rotondi (n° 88).

Pur essendo questi esemplari eseguiti nello stile del XVI e XVII secolo, per alcuni

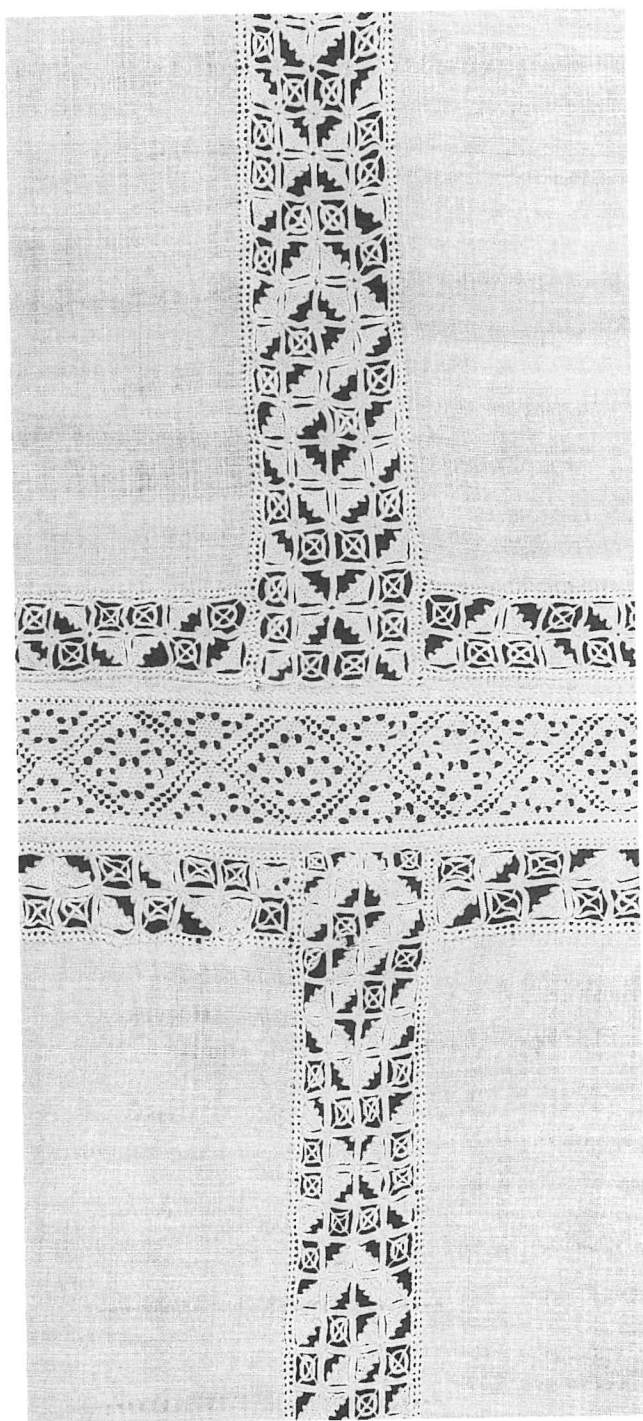


FIG. 10 - *Tovaglia lavorata a "reticello"*
e bordi di pizzo "puncetto" (66),
Italia del Nord (Valsesia), nei modi del XVI secolo.

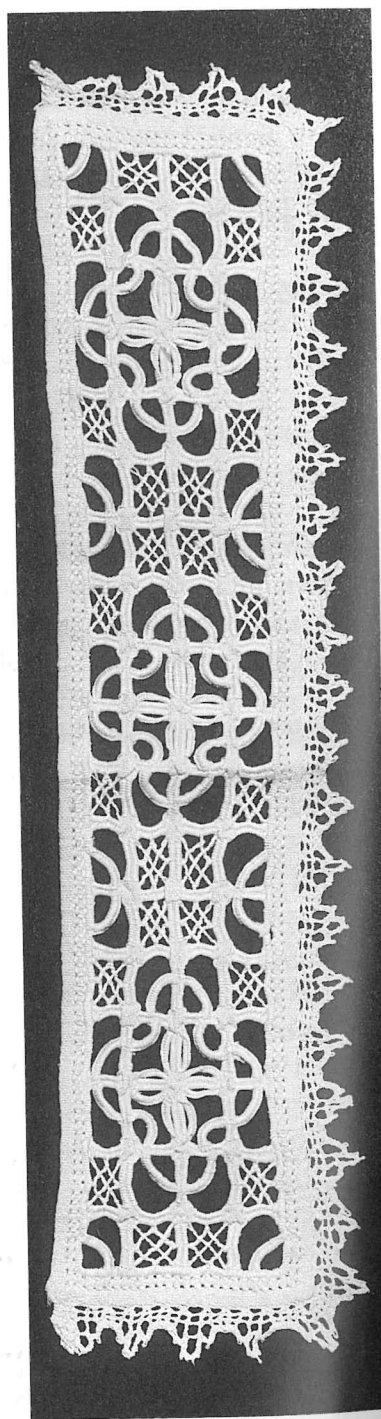


FIG. 11 - *Polsino a "reticello"* (85),
Italia, nei modi del XVI.

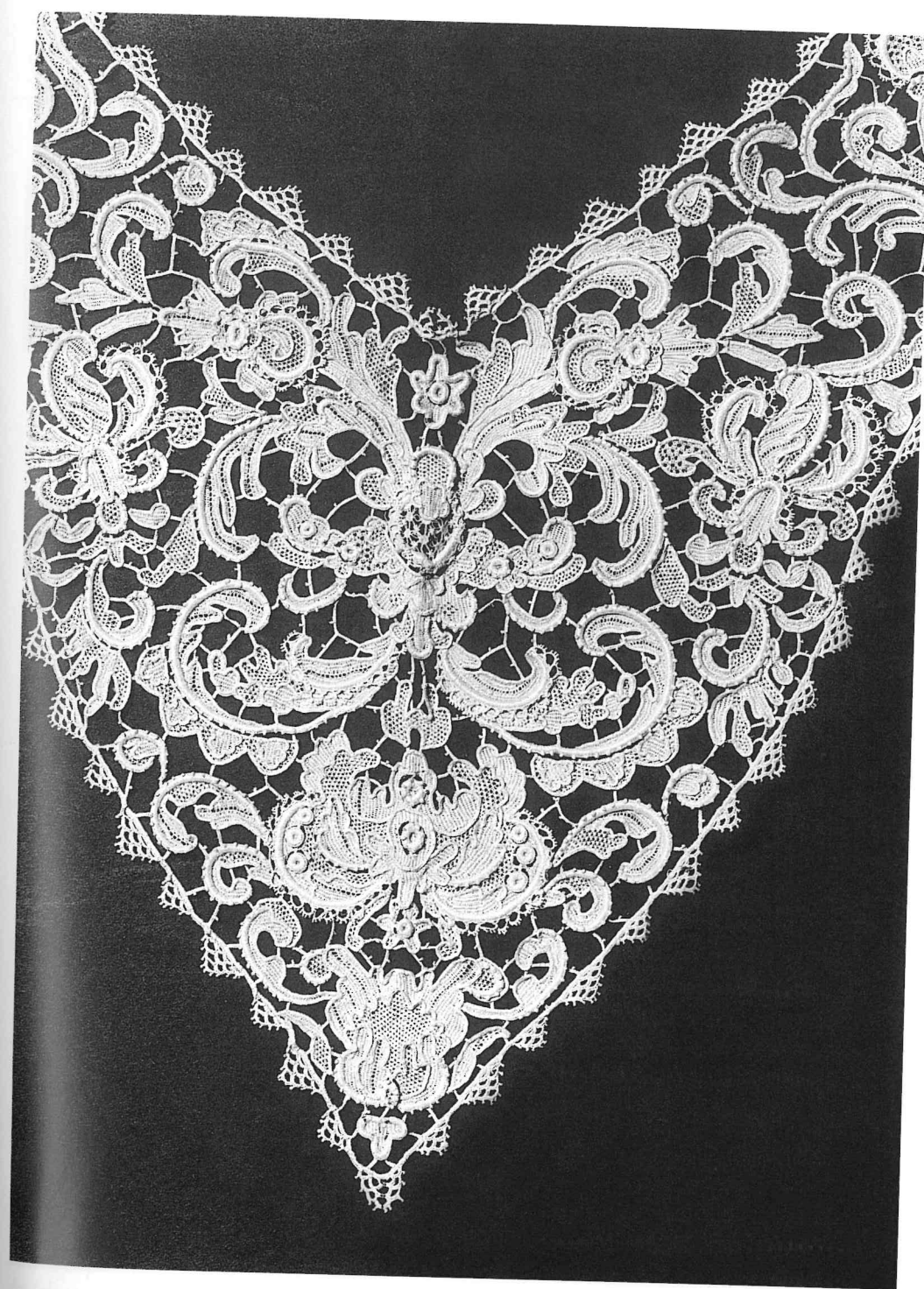


FIG. 12 - *Collo di merletto ad ago "gros point de Venise"* (91),
Italia del Nord, nei modi del XVII secolo.

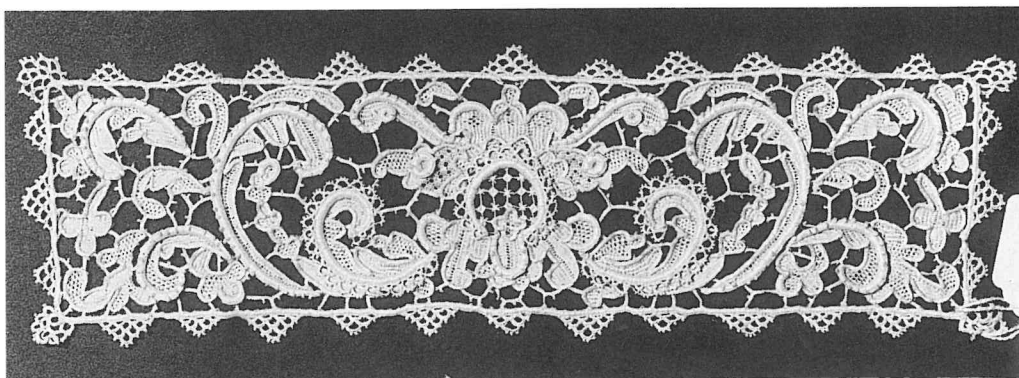


FIG. 13 - Polsino ad ago "gros point de Venise" (92b),
Italia del Nord, nei modi del XVII secolo.

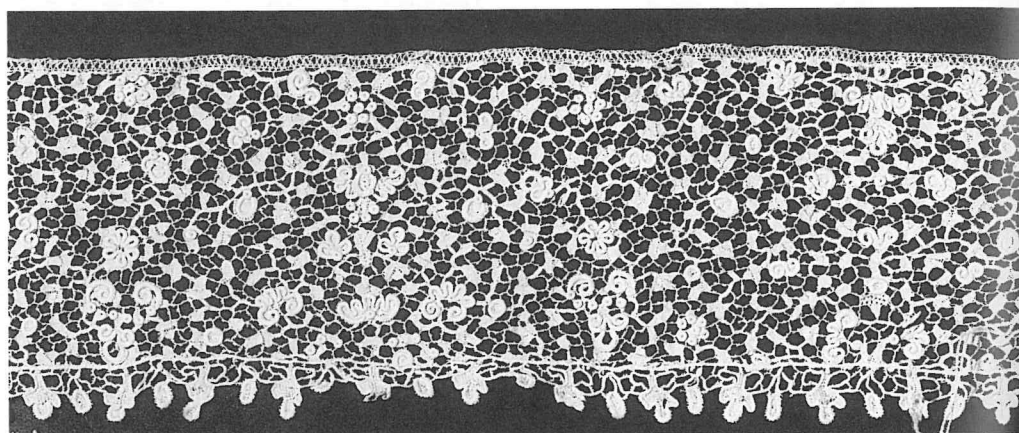


FIG. 14 - Bordo ad ago (96), Venezia.
XVII secolo, rielaborato nel XIX.

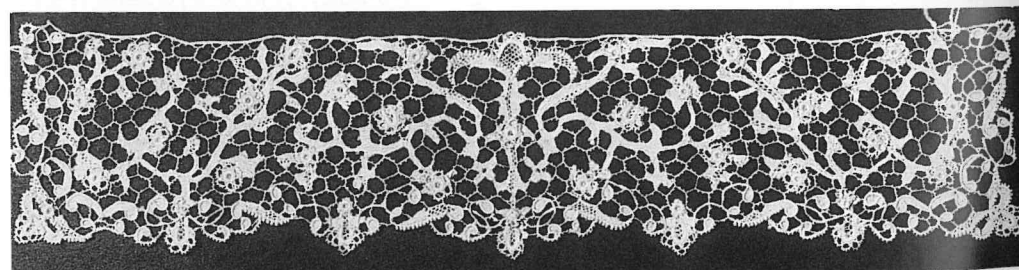


FIG. 15 - Polsino ad ago, decoro a "candelabra" (94),
Venezia o Francia, nei modi del XVII secolo.

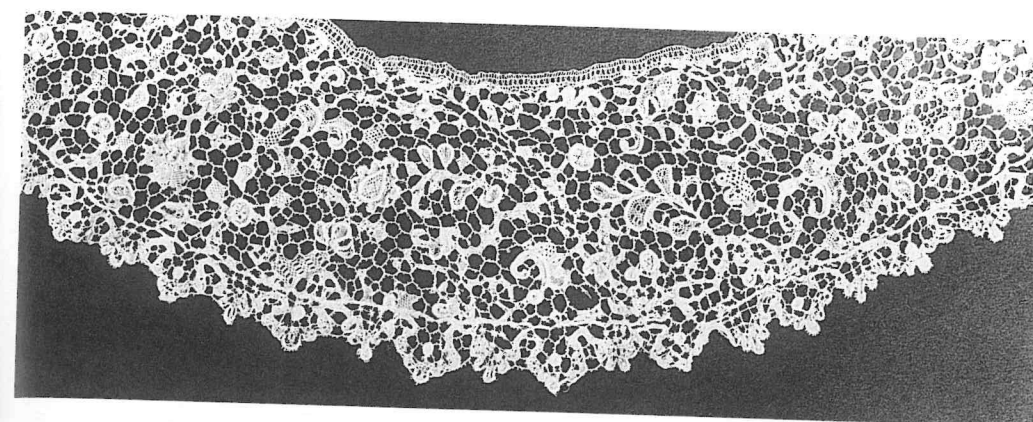


FIG. 16 - Colletto ad ago tipo punto piatto (95),
Italia del Nord, XVII secolo, rielaborato nel XIX.

è abbastanza improbabile un'attribuzione a tale epoca, mentre si può ragionevolmente pensare che siano stati confezionati intorno alla fine del XIX o nel primo decennio del XX, all'interno di quei laboratori altamente specializzati che costituirono le Industrie Femminili Italiane. Anche se tra questi sono compresi dei manufatti che sono sicuramente formati con elementi più antichi (n° 88, FIG. 16 n° 95, FIG. 14 n° 96), poi recuperati e quindi assemblati in quello stesso periodo.

Tra gli esemplari ad ago che giocano sul decoro dei grandi fiori barocchi, c'è un collo piuttosto insolito (FIG. 17 a,b, n° 93). Ha la forma del tutto simile a quella che autori del XVII sec. mostrano sezionata⁽¹⁰⁾, come un modello di cui vanno riuniti i vari pezzi.

Vi compaiono elementi decorati da imbottiture e rilievi che racchiudono innumerevoli preziose retine una diversa dall'altra, i fiori e le foglie presentano gli stessi caratteri di esotismo e opulenza di quelli lavorati a *gros point de Venise* ma offrono un effetto insolitamente più leggero degli altri, invitando ad un'osservazione più accurata.

Da questa si ricava che l'opera è formata da elementi non lavorati a *punto in aria* come si conviene ai punti di Venezia, ma sono lavorati sulla tela, dove formano alla maniera del *Dresden Work*⁽¹¹⁾ una miriade di riempitivi diversi. E i fiori che li racchiudono sono delineati da rilievi di grandezza differente: talvolta sottili, altri larghi e imbottiti, finiti da un *punto a smerlo*. Sono stati lavorati elemento per elemento, tagliati dalla tela e poi composti a formare il collo, raccordati da un fondo di sottili e troppo esili barrette a punto smerlo, abbastanza insolito nel fondo dei punti Venezia. Accertato che i fiori sono lavorati su un fondo di tela, ecco affacciarsi l'ipotesi conclusiva: si tratta, per la tecnica impiegata, di lavoro a *intagliate-la* (detto anche *ricamo a intaglio* o *Richelieu*), ma che nel nostro caso, riesce con notevole successo, a passare per *gros point de Venise*.

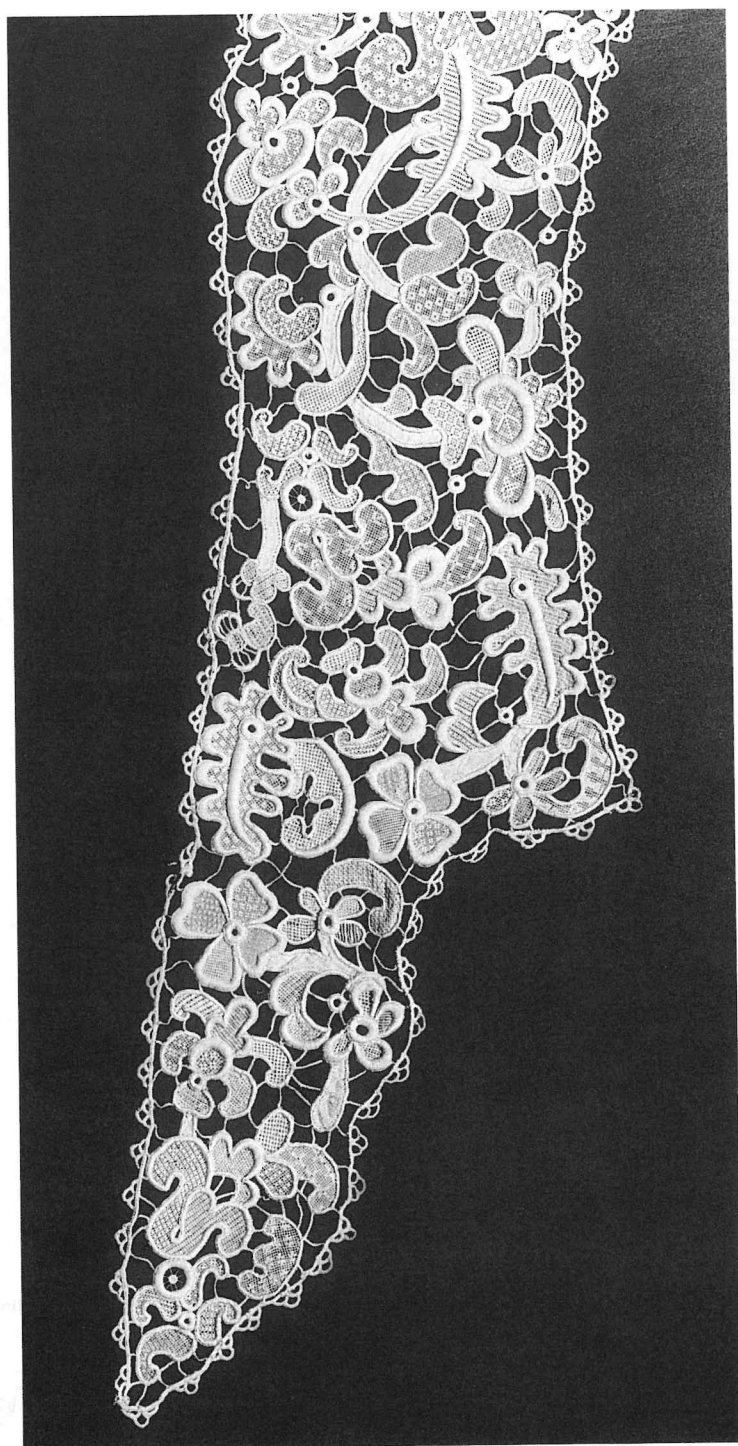


FIG. 17 - *a,b*, Collo formato da elementi lavorati ad ago su tela, imitazione del "gros point de Venise" (93), Italia, nei modi del XVII secolo.

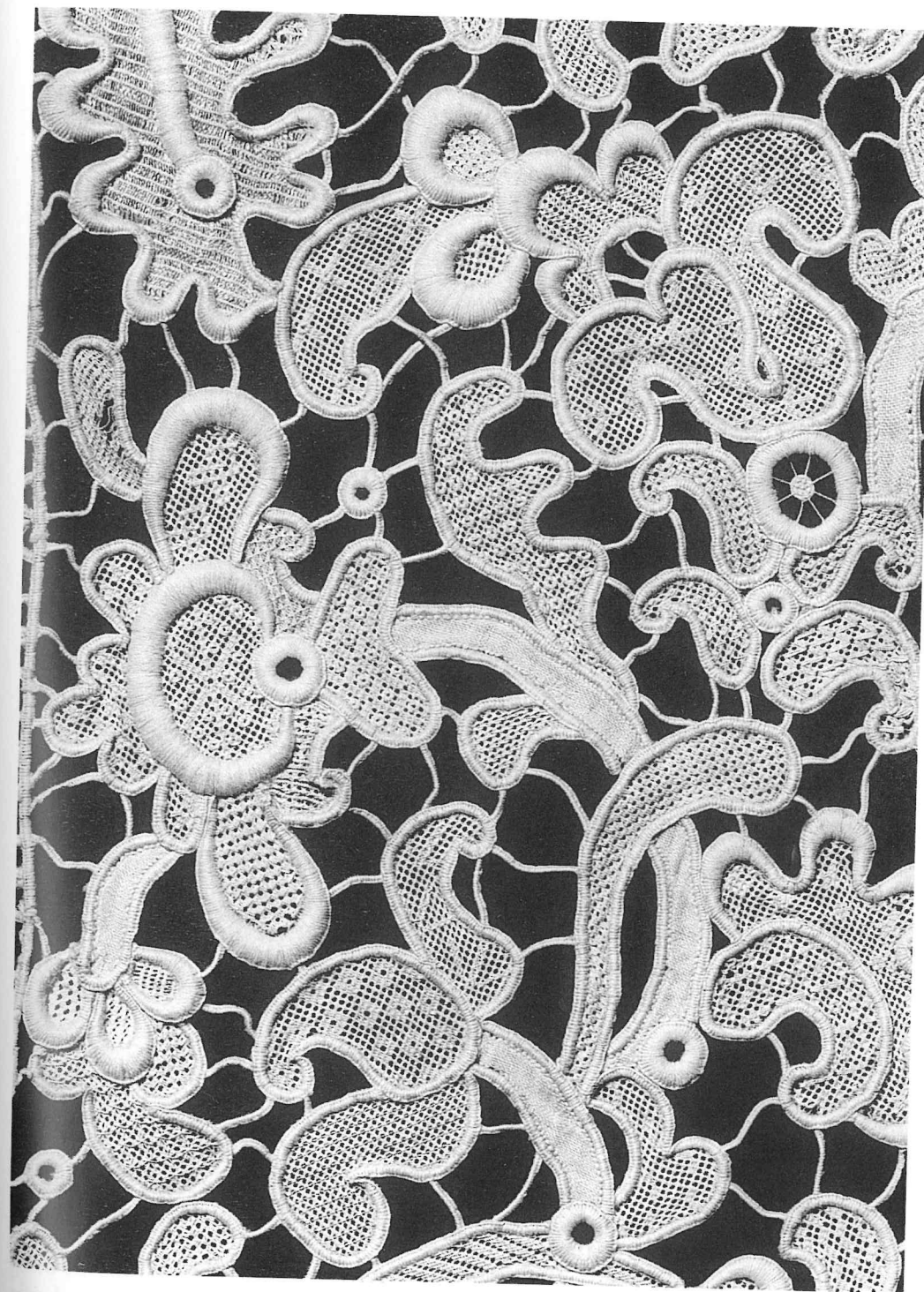


FIG. 17 - *b*.



FIG. 18 - Merletto a fuselli (72),
Lombardia o Fiandre, fine XVII inizi XVIII.

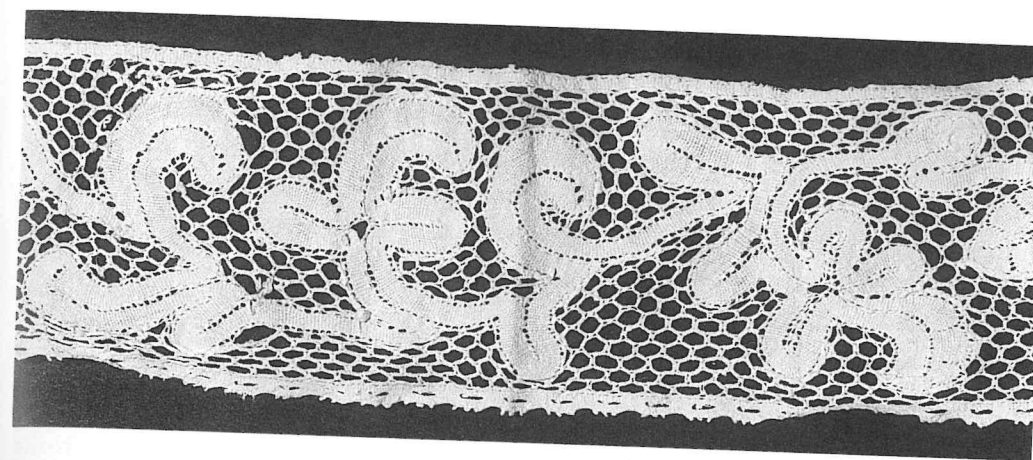


FIG. 19 - Merletto a fuselli (71),
Italia del Nord, XVIII secolo, prima metà.

3) Merletti a Fuselli

Sono in numero abbastanza consistente e di diverse tipologie, per lo più produzioni dell'Italia del Nord ma anche del Nord della Francia e delle Fiandre. Alcuni esemplari sono di notevole importanza per l'epoca di appartenenza, la qualità della lavorazione e dei materiali usati oltre che per la bellezza del disegno. Il bordo a *punto Milano* (FIG. 18 n° 72) ha un motivo decorativo a grandi fiori e foglie resi naturalisticamente: tulipani, iris, corolle di anemoni ed altre specie. Il nastro che disegna i fiori, le foglie e le volute dei racemi, è lavorato con un regolare e sottile *punto tela*, spesso operato e arricchito da piccoli motivi traforati, talvolta è lobato e racchiude dei riempitivi di rete diversa da quella del fondo, che è una larga e regolare rete a maglia rotonda. L'esemplare n° 72 non è ancora stato studiato approfonditamente, e il dubbio che può sorgere è quello di una possibile produzione delle Fiandre, ma la consistenza e l'intreccio della rete di fondo potrebbe farlo escludere. Il bordo diritto, un altro merletto, che profila su tre lati l'esemplare, è lavorato a filo continuo e presenta a prima vista molte delle caratteristiche di quei "merletti popolari" di cui abbiamo parlato più sopra, ma la maglia rotonda del fondo, il leggero ajour intorno ai motivi decorativi, la delicatezza del filato, farebbero pensare ad un improbabile Valenciennes dal decoro incomprensibile.

Anche fig. 19 n° 71, fig. 20 numeri 73, 74, 75, hanno molte caratteristiche dei merletti lombardi e si collocano per lo più intorno alla seconda metà XVII secolo o ai primi decenni del XVIII. La tipologia del nastrino varia, le evoluzioni vengono raccordate da barrette talvolta doppie e con picots (numeri 74 e 75), oppure i decori sono uniti per tangenza (n° 73) o si evolvono dentro una rete di fondo realizzata nella caratteristica maglia rotonda (n° 71).

Anche alcuni bordi a "occhiolini" (n° 80 e FIG. 21 n° 81) della fine del XVII secolo, completano le tipologie dell'Italia del Nord, con un motivo abbastanza diffuso e simile prodotto in varie località ed epoche: un lungo nastrino che si avvolge su se stesso e si sovrappone formando i cosiddetti "occhiolini", chiamato anche *punto di Genova* in qualche manuale di lavori femminili⁽¹²⁾. Oppure che racchiude elementi cuoriformi o a foglia, lavorati a *mezzo punto* (n° 82; FIG. 22 n° 83) da qualche autore collocato nell'Italia Nord Orientale nel XVIII sec. [un esemplare simile anche al museo Poldi Pezzoli...].

Anche il XX secolo, nei suoi primi decenni, è rappresentato con una piccola cravattina eseguita nel caratteristico *punto Venezia* di Cantù.

Il piccolo nucleo di merletti della Francia e delle Fiandre appare alquanto raffinato, sia per le invenzioni e le soluzioni dei motivi decorativi, sia per l'utilizzo di filo estremamente sottile che ne fanno un prodotto di grande qualità e leggerezza.

Gli esemplari riprodotti (FIG. 23 n° 19; FIG. 24 n° 40; FIG. 25 n° 31) sono vicini alla tipologia dei Malines, merletti a filo continuo, così detti perché il decoro e la rete di fondo sono lavorati contemporaneamente. Altra caratteristica dei Malines è l'enfaticizzazione del motivo decorativo che viene sottolineato da un filo più grosso e lucido che lo circonda.

Vi sono anche alcuni probabili Binche (FIG. 26 n° 20, FIG. 27 n° 22, FIG. 28 n° 33), sia della tipologia che presenta motivi decorativi di fiori e foglie disposti in morbide volute, arricchite dal *fondo a occhio di pernice* oppure a *fond de neige*, sia della tipologia che evolve in un decoro più stilizzato (n° 28). Due esemplari tipo Valenciennes (FIG. 29 n° 41), caratterizzati dalla profilatura a giorno dei motivi decorativi (una serie di minuscoli forellini) il primo ancora con la rete di fondo a *cinq trous* che è propria agli esemplari più antichi, il secondo con la maglia rotonda che si afferma nel pieno XVIII e anche nel XIX secolo.

Esemplari del XVII secolo, indicati genericamente come "olandesi" o delle "Fiandre" (FIG. 30 n° 27; FIG. 31 n° 32) sono di particolare interesse per le ipotesi che si possono formulare su di essi, ma un'analisi più accurata può venire eseguita solo nel corso della stesura di una scheda

Proprio per questi esemplari di raffinato lavoro a fuselli (tra il n° 23 e il n° 31) chi scrive ha formulato alcune ipotesi che possono trovare conferma e riscontri obiettivi, anche se la cautela è d'obbligo, in attesa di un vero approfondimento. Si potrebbe supporre che alcuni di essi corrispondano a certi campioni di merletto studiati da Marie Risselin-Steenebrugen dei Musei Reali d'Arte e di Storia del Belgio⁽¹³⁾.

La studiosa, nella sua opera "Trois Siècles des Dentelles", fornisce oltre a numerosi dati tecnici sulla esecuzione dei merletti, importanti notizie storiche tratte dagli archivi del suo paese. Una delle più interessanti ricerche che essa ha approfondito in questa e in altre sue opere, è quella legata alla famiglia Plantin-Moretus e

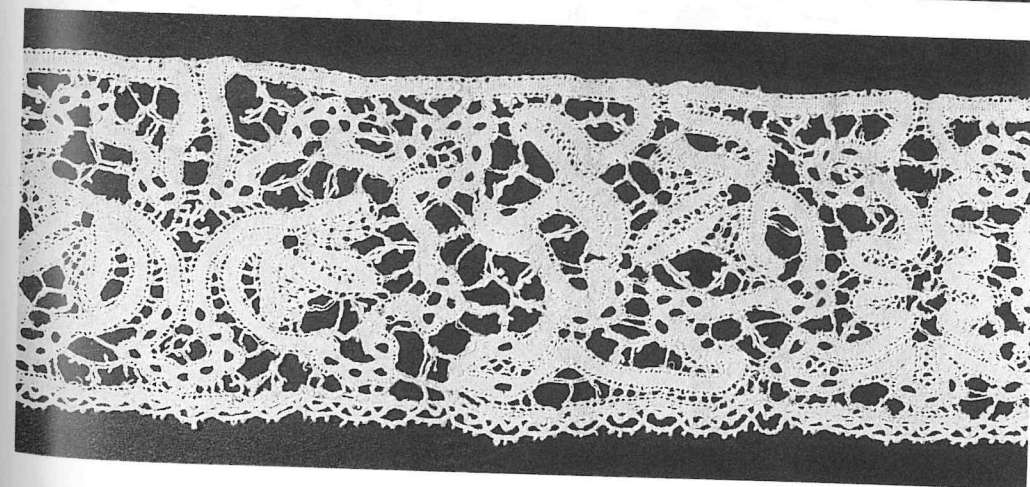
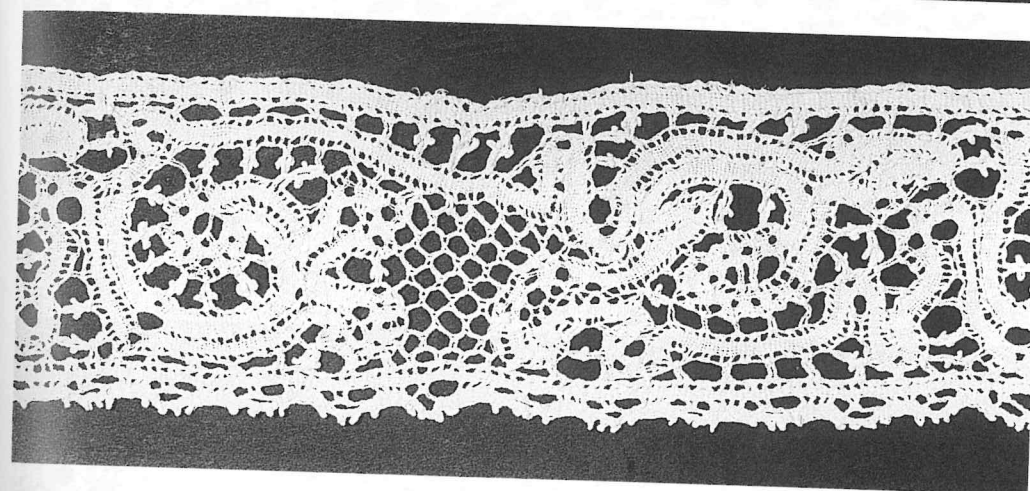
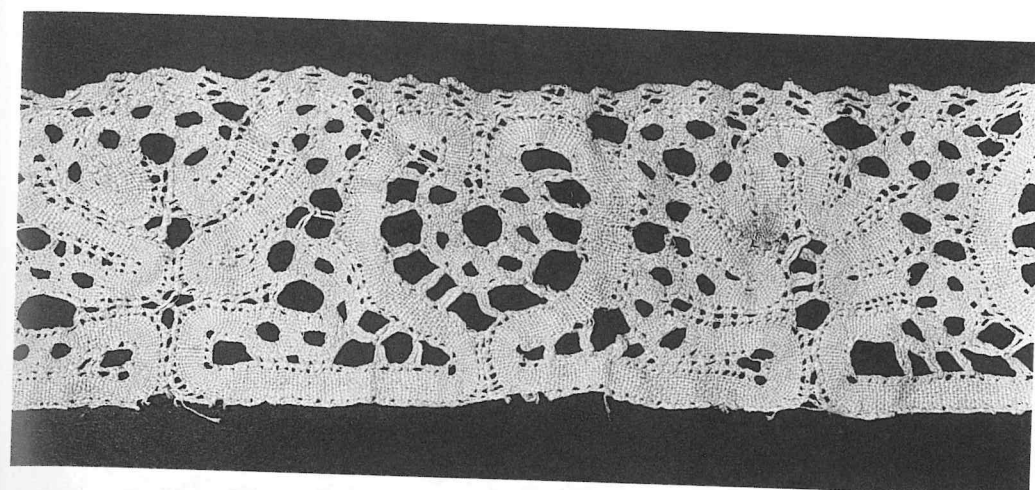


FIG. 20 - Merletti a fuselli (73-74-75), Italia, fine XVII inizi XVIII secolo.

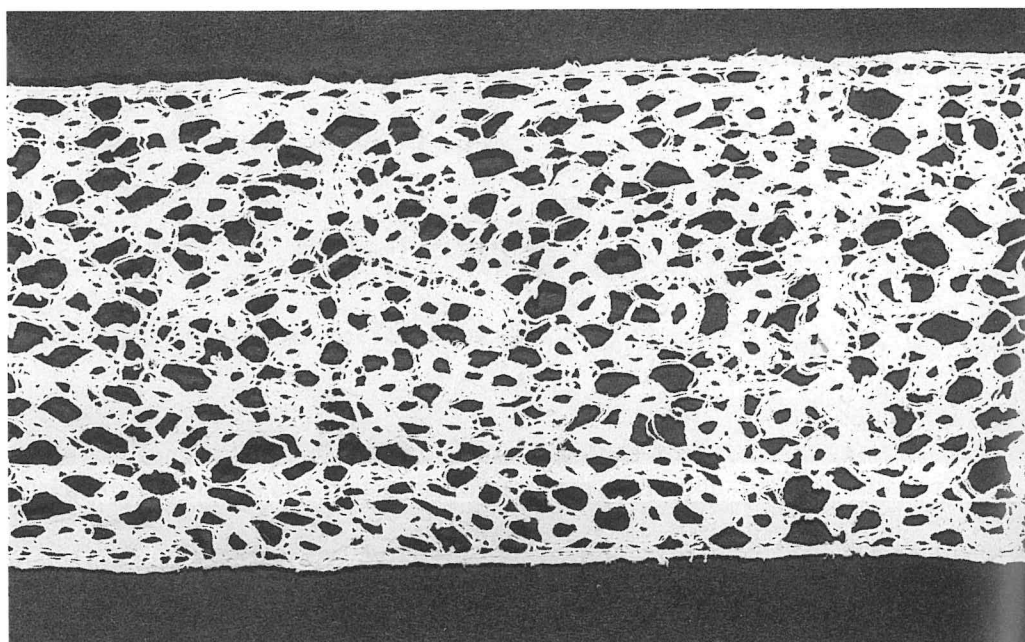


FIG. 21 - *Merletto a fuselli a "occhiolini" (81)*,
Italia Nord Occidentale, Liguria (?), fine XVII secolo.

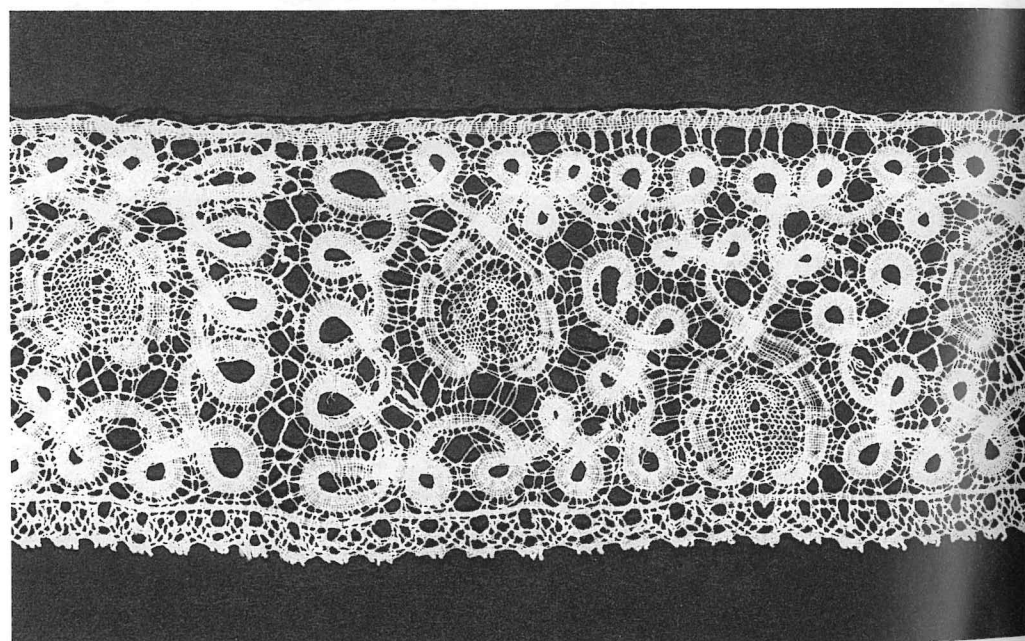
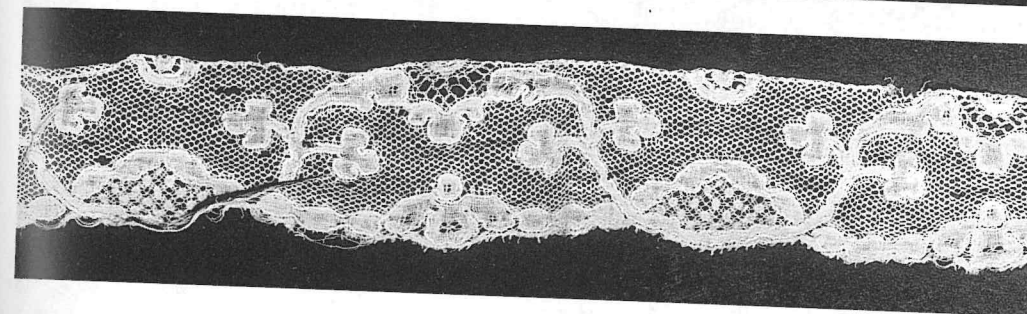
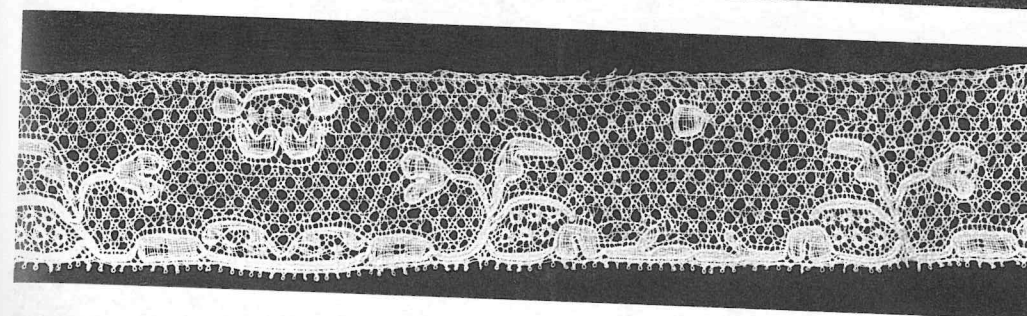
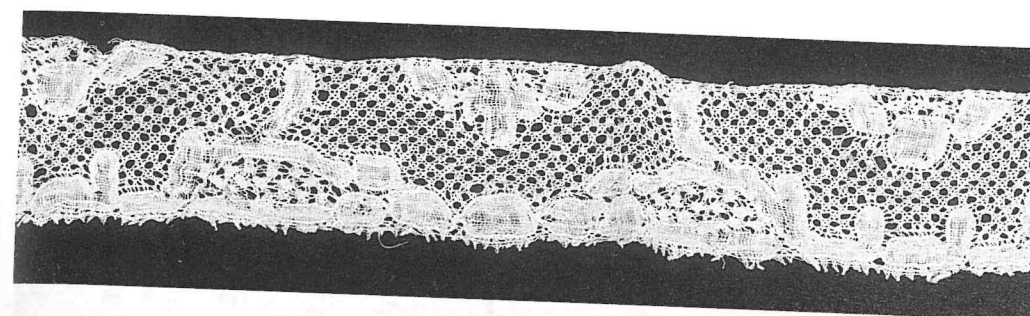
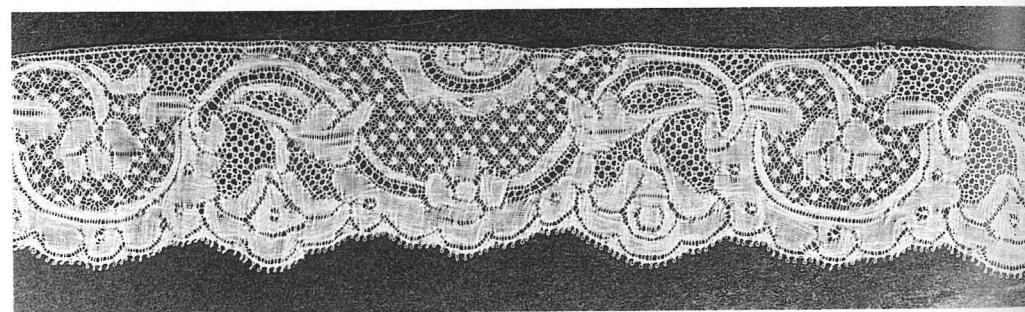
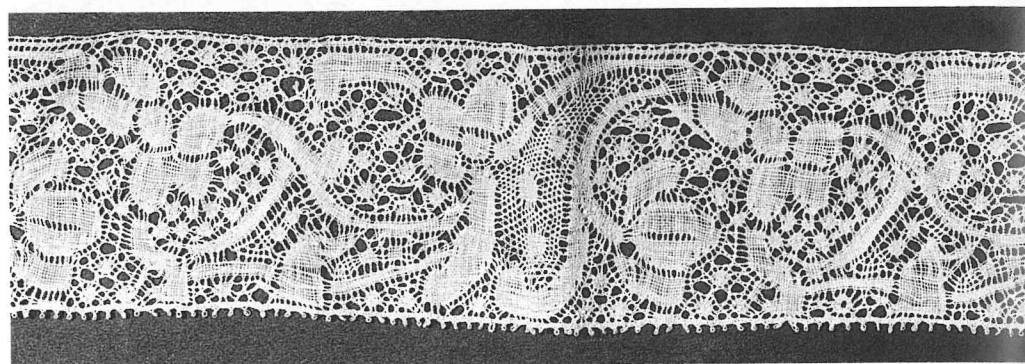
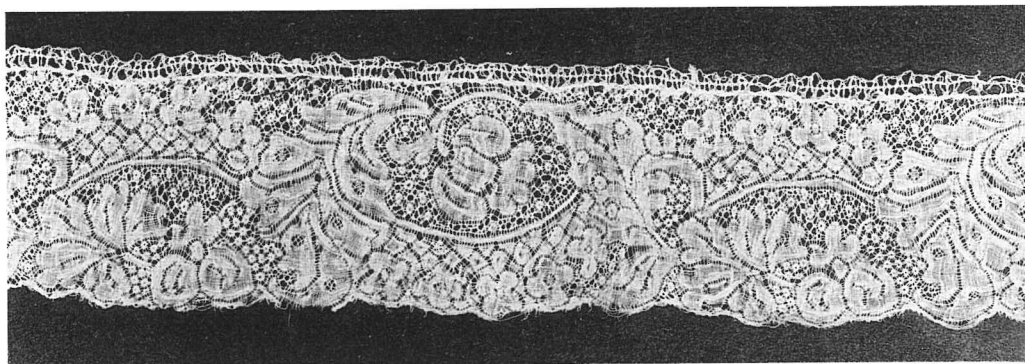


FIG. 22 - *Merletto a fuselli a "occhiolini" (83)*,
Italia Nord Orientale, fine XVIII secolo.



FIGG. 23, 24, 25 - *Merletti a fuselli "tipo Malines" (19-40-31)*,
Fiandre o Francia, XVIII secolo, prima metà.



FIGG. 26, 27, 28 - *Merletti a fuselli "tipo Binche"* (20-22-33),
Fiandre o Francia, XVIII secolo, prima metà.

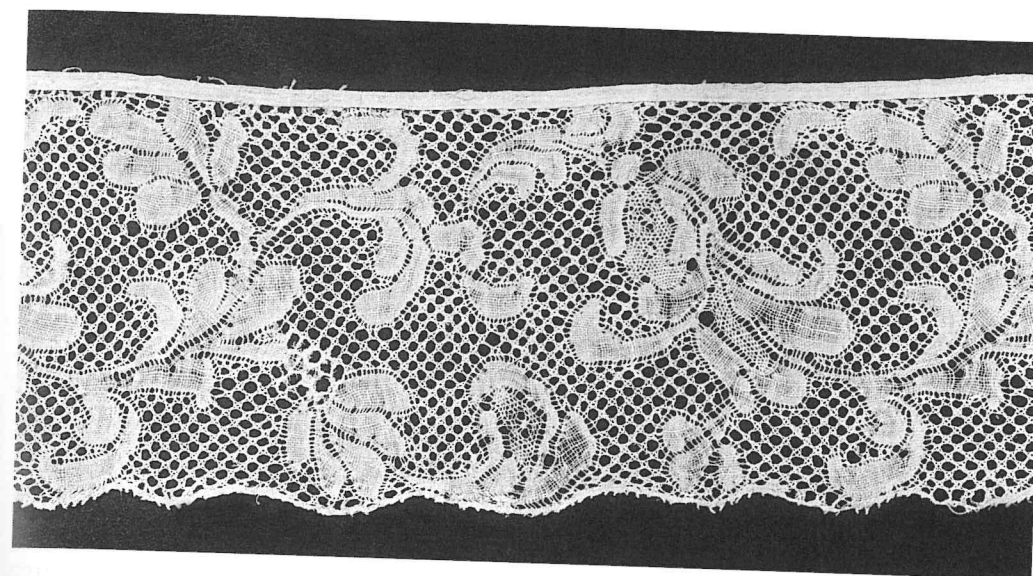


FIG. 29 - *Merletto a fuselli "tipo Valenciennes"* (41),
Fiandre o Francia, XVIII secolo, prima metà.

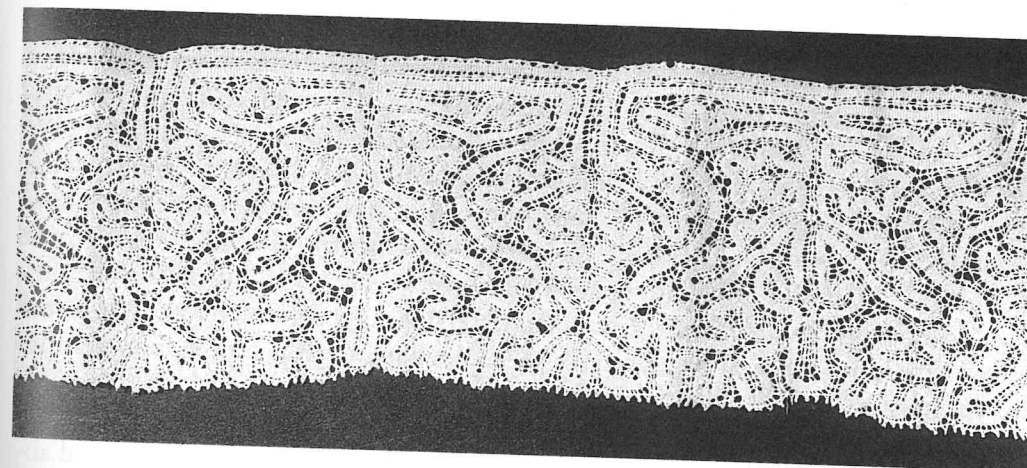


FIG. 30 - *Merletto a fuselli "tipo olandese"* (27),
Fiandre (?), fine XVIII secolo.

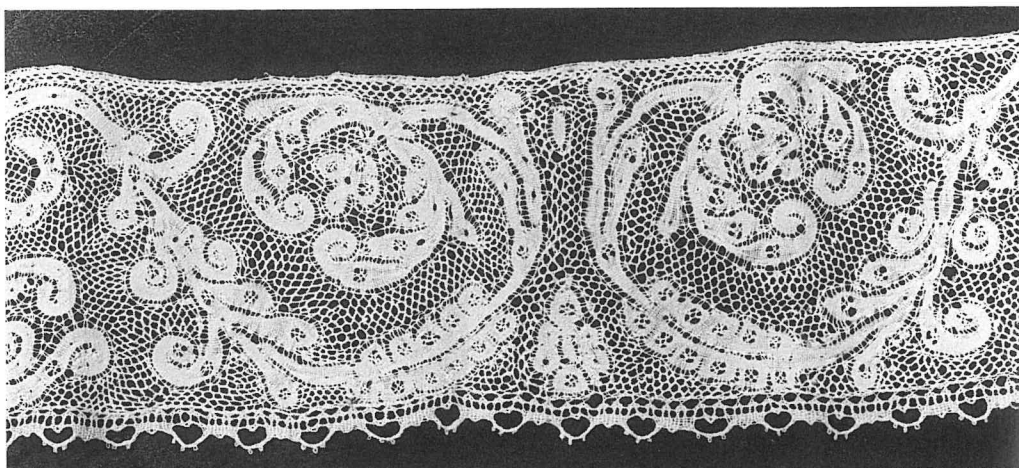


FIG. 31 - Merletto a fuselli (32),
Francia o Fiandre, XVII secolo, seconda metà.

riguarda la produzione e la commercializzazione nel corso di ben tre secoli, dei merletti della zona di Anversa, comprese le città di Malin, Bruxelles, Binche e Valenciennes.

Come avviene in molte città di mare con un importante porto commerciale, a Anversa era possibile reperire numerose imprese, ben affermate, che trattavano l'esportazione delle più diverse merci, merletti compresi. Questi, già nei secoli XVI e XVII venivano prodotti in loco anche se con nomi e caratteristiche di altre città, come quelle che abbiamo elencato più sopra, ed esisteva una notevole organizzazione che ne permetteva una larga diffusione, soprattutto verso paesi esteri come Inghilterra, Francia, Portogallo, Spagna e attraverso questi ultimi fino nelle Colonie, i paesi di recente scoperta. L'importanza economica del porto di Anversa fece affluire mercanti da ogni parte d'Europa, anche perché nella città erano garantite libertà religiose e civili. Naturalmente vi si stabilirono anche numerosi stampatori, tra i quali intorno al 1550-60 Christophe Plantin, che fino ad allora aveva fatto il tipografo a Parigi, il legatore ambulante e anche il commerciante di generi d'abbigliamento femminile, grazie alla florida attività messa in piedi dalla moglie Jeanne e dalle figlie Martine e Caterine.

La figura di questo personaggio è veramente insolita e particolare, anche se nel nostro caso sono soprattutto le sue qualità di moderno imprenditore che coinvolge la famiglia, comprese le giovanissime figlie, in attività commerciali legate ai ricami e ai merletti, stabilendo rapporti con la Francia, il resto d'Europa e oltre. Tutto questo non volendo considerare la sua vera e propria attività di stampatore, che era poi la sua principale.

I discendenti di questa famiglia continuarono entrambe le attività finché nel 1876 donarono alla città di Anversa l'archivio Plantin-Moretus con la ricca documenta-

zione di tre secoli di commerci, oltre ai macchinari per la stampa e gli immobili dove questa era si era sviluppata.

Nell'Archivio Plantin-Moretus la Risseling trova una lettera del 1737 alla quale sono attaccati dei piccoli campioni di merletto destinati ad essere inviati in Spagna. La studiosa sottolinea come il ritrovamento sia stato un fatto abbastanza eccezionale.

In molte delle zone dove si producevano merletti ne venivano appositamente lavorati anche di quelli destinati all'esportazione, e sovente si trattava di manufatti più scadenti rispetto a quelli destinati alla clientela raffinata del paese, che seguiva i dettami dell'ultima moda. La Risseling fa l'esempio dei merletti cosiddetti "olandesi", (vedi FIG. 30 n° 27) molto comuni nella metà del XVII secolo ma che nel XVIII non erano più in uso nelle Fiandre e neanche nel resto d'Europa, mentre venivano richiesti nelle colonie. I merletti destinati all'esportazione in sostanza sono sempre stati considerati una produzione di seconda categoria, senza però che fossero conosciuti. Con il ritrovamento della lettera e dei campioni si può "toccar con mano" la tipologia di questi esemplari, e la Risseling⁽¹⁴⁾ rileva come in questo caso si trattasse di una produzione tutt'altro che di seconda scelta, sia per l'accuratezza della fattura che per la bellezza del filato, di grande qualità. D'altra parte l'utilizzo della maglia a *cing trou* per il fondo, indica una non superata genericità di stile che non permette ancora una precisa caratterizzazione delle diverse tipologie di merletto corrispondenti a Valenciennes o a Binche o ad Anversa.

La somiglianza tra alcuni dei merletti donati al Museo (FIG. 26 n° 20; FIG. 27 n° 22; FIG. 28 n° 33; FIG. 29 n° 41) e quelli ritrovati nell'Archivio Plantin-Moretus di cui parla la Risseling, consente forse di ipotizzare per questi merletti una provenienza dall'America Coloniale, dovuta al fatto che la proprietaria della collezione ha soggiornato per oltre 10 anni (dal 1938 al 1948) a Buenos Aires.

4) Merletti applicati su tela

I merletti *a punti tagliati o reticello*, recuperati dalla tela di origine e inseriti entro un nuovo tessuto (numeri 54, 58; FIG. 8 n° 61), sono abbastanza numerosi, e vale la pena di fare un piccolo riferimento almeno a quelli più significativi. Tra quelli che ripropongono i modelli più antichi, vi è una interessante lunga striscia rettangolare di tela di lino bianca (FIG. 32 n° 67) decorata nei lati corti da merletto a fuselli ma con un disegno che imita il reticello. È lavorato a treccole che formano griglie e rombi più o meno fitti. Una banda dritta, a trammezzo, del suddetto merletto, è inserita tra due file di *gigliuccio*, una seconda che ha lo stesso decoro, ma è centinata, è collocata alle estremità del rettangolo di tela. Dalla punta di ogni centina, come una frangia, pende una nappina di

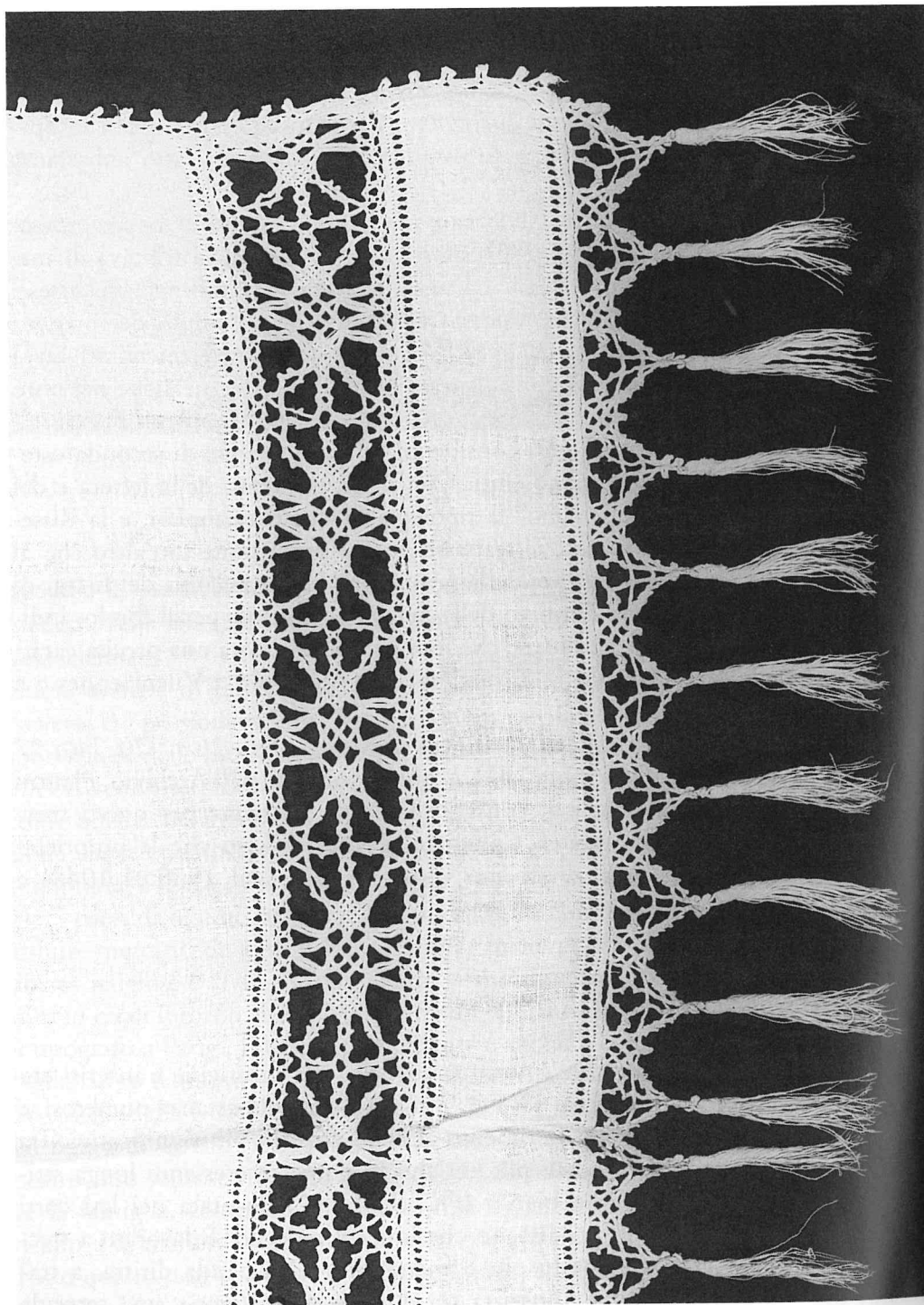


FIG. 32 - Merletto a fuselli che imita il "reticello" (67),
Italia, inizi XX secolo.

lino bianco. Questi bordi ricordano i passamani del libretto di modelli "Le Pompe" stampato dai fratelli Sessa a Venezia nel 1557, oppure del "New model bucher..." stampato a Zurigo nel 1561⁽¹⁵⁾. Questa lavorazione di trecce a fuselli, a imitazione dei lavori ad ago a *reticello*, sembra fosse piuttosto diffusa in area germanica.

Una sequenza di animali, un curioso ibrido tra giraffa e dromedario, è ricamata a *punto rammendo* insieme a delle figurine umane maschili e femminili, su di un "buratto", cioè un tessuto con l'armatura della garza (FIG. 33 n° 78). Si tratta di due frammenti uguali che sono applicati alle estremità di un centro rettangolare di bisso di lino con un modesto ricamo floreale stilizzato di colore giallo.

Sempre rettangolare è un lungo centrotavola (FIG. 34 n° 50), profilato nei quattro lati da un *gigliuccio*. In prossimità dei margini esterni, appena sopra il gigliuccio, si alternano un'applicazione di merletto ed un ricamo. La linea di entrambi è lievemente triangolare, o a piramide. Di primo acchito il merletto sembra un'inserzione ad ago. Analizzando con più attenzione i punti utilizzati si realizza che c'è qualcosa di insolito sia nel merletto applicato che nel ricamo.

Il merletto ha il disegno tracciato da un nastrino a fuselli formato da due trecce piatte abbinate che compongono volute che hanno al loro interno fiori tri e pentalobati decorati da interventi ad ago. In alto, al centro, una palmetta domina il motivo decorativo e la composizione è raccordata da barrette a cordoncino. La caratteristica in questo esemplare è che l'elemento applicato non si fonde né si amalgama con la tela, ma ne emerge spiccando netto, preciso, nitido. Il ricamo che si alterna all'applicazione di merletto è anch'esso un decoro floreale, a *punto piatto* con piccole volute a *punto vapore*.

5) Ricami

Nella collezione, composta quasi esclusivamente di merletti, vi sono solo tre ricami. Il più importante e certamente il più raro è un frammento di "talled" (FIG. 35 n° 100). È stato ritagliato per conservare unicamente la parte ricamata, meno ammalorata del resto del tessuto.

Il talled è uno scialle rituale che nella religione ebraica è fatto obbligo di portare agli uomini quando pregano, sia che si trovino nella sinagoga durante le funzioni religiose, che altrove. È di forma rettangolare, di leggera lana bianca o di seta, con righe di colore che vanno dall'azzurro pallido al blu scuro, parallele ai lati minori, che si concludono con una frangia. Di lato, appena sopra le strisce, vi sono alcuni sottili cordoni di seta che fuoriescono da un'asola. Naturalmente ognuno di questi elementi ha un suo preciso significato simbolico religioso.

Il frammento incluso nella collezione è in uno stato di conservazione molto precario, ed è stato possibile intuire la provenienza da un talled perché alcune parti poste ai due estremi del ricamo, incorporavano brevi tratti di un'inconfondibile parte rigata.



FIG. 33 - *"buratto" ricamato* (78),
Italia, XX secolo.



FIG. 34 - *Applicazione di merletto a tecnica mista* (50),
Italia? XX secolo, prima metà.

Il tessuto è di seta e il ricamo rimasto è nella parte centrale, quella solitamente bianca dello scialle, che copre il collo e le spalle. Il motivo decorativo si articola su di un'asse centrale dalla verticalità piuttosto accentuata, affiancato ai lati da un motivo floreale (peonie?) che si ripete. Fiori esotici, bacche e foglie sono collocati specularmente ai lati di un lungo stelo che procede dritto, interrotto da un vistoso elemento cuoriforme o lanceolato e termina a metà dello scialle in uno strano fiore o frutto di forma ovale. Lo stesso decoro riprende, sempre specularmente, in senso verticale nella seconda metà del frammento. Il ricamo è di tipo settecentesco, può essere collocato nella prima metà del XVIII secolo ed è del genere del *Dresden work*⁽¹⁶⁾ con retine e riempitivi diversi all'interno dei motivi decorativi, nei fiori, nei frutti, nelle foglie, nelle volute dal carattere esotico. Retine e riempitivi generano un forte contrasto con la luminosità che riflette la seta nelle parti ricamate a punto pieno.

È abbastanza raro trovare un tallo ricamato, in particolare con tanta ricchezza di decoro. Si può supporre che fosse il dono di una giovane al promesso sposo in occasione del fidanzamento o del matrimonio.

È anche difficile attribuirlo ad una zona d'Italia o d'Europa piuttosto che ad un'altra. Nei cataloghi dei musei o di mostre è possibile veder riprodotto qualche tallo, ma con nessuno oppure con molto modesti interventi a ricamo. Più semplice è definire la collocazione temporale: sia il motivo decorativo che vede riprodotti grandi fiori esotici, indiani o persiani lievemente stilizzati, che la tecnica utilizzata (il *Dresden Work*) lo assegnano con molta probabilità ai primi decenni del XVIII secolo.

Il secondo ricamo è costituito da una piccola pettorina (FIG. 36 n° 55) triangolare di leggerissima mussola di lino, di forma lobata nella parte inferiore. È fornita, alla maniera di quelle XVIII secolo, di passanti attraverso cui inserire un laccetto per fissare l'elemento agli altri indumenti, ma in questo caso i passanti sono solo due, e tutto l'oggetto presenta caratteri ottocenteschi. Il ricamo, a motivi floreali e geometrici, si articola all'interno di uno spazio triangolare lobato: al centro in basso una campanula con fogli e viticci si estende con fiori diversi a cinque petali e miosotis. Anche nei lobi più in alto, verso i lati, sono collocati uguali fiori e foglie. Un decoro a raggiera che parte dalla campanula centrale, si allarga in alto verso la scollatura dritta, ogni raggio sostiene una corolla. Nella parte più alta una riga di piccoli fiori pentalobati è inserita entro due cornici di pois disposti a zig zag. Il tipo di ricamo utilizzato è un raffinato *plumetis*⁽¹⁷⁾ con tutte le dovute caratteristiche e realizzato con notevole tecnica professionale.

È un oggetto "breve", proprio nella forma, le sue dimensioni suggeriscono un utilizzo che si adatta alla moda del primo quarto del XIX secolo. Anche certe caratteristiche del motivo decorativo, la doppia centina, i pois, la bordura più esterna della scollatura, e infine il tipo di tessuto che vede utilizzata una leggera mussola, corrisponderebbero al periodo indicato. D'altra parte il naturalismo del fiore centrale, posto in basso, potrebbero farlo assegnare al periodo eclettico.

Sicuramente è un ricamo del XIX secolo, proprio per la pienezza del decoro.

Il terzo ed ultimo ricamo è composto da un lavoro a leggero trapunto, a due dirit-

ti (ricamo senza il rovescio), che disegna su un'unica tela due rettangoli posti uno vicino all'altro, ciascuno con una sua cornice. All'interno sono tracciati motivi decorativi identici.

Un fiore esalobato è posto al centro del rettangolo, da qui con perfetta simmetria partono racemi carichi di foglie che disegnano curve e volute e terminano con motivi floreali. Altri motivi curvilinei più o meno brevi, sono posti a riempire il fondo del tessuto.

Questo esemplare potrebbe essere stato una piccola federa, ma in questo caso non si spiega perché utilizzare una tecnica a due diritti.

Nella prefazione della ristampa del libretto di Giovanandrea Vavassore (1530)⁽¹⁸⁾. Elisa Ricci, commentando l'elenco dei punti di ricamo che l'autore fa precedere alle tavole dei disegni, scrive di un cosiddetto *punto a filo*, cioè punto filza, spiegando come con questo punto "si facevano le coperte a due facce, di tela o di seta, con un lieve strato di bambagia in mezzo. Il puntodisegnava a contorno e motivi figurati, ornati, e fogliami;....."

La tecnica utilizzata è la stessa che C. Germaine de Saint-Aubin (1769) indica come *ricamo di Marsiglia*⁽¹⁹⁾ salvo per il fatto che quest'ultimo presenta, insieme alle fitte impunture della tela dove è alloggiato il filo dell'imbottitura, fittissimi agglomerati di *nodetti francesi*, perché, come scrive Edward Maeder⁽²⁰⁾, "l'orror vacui" non lascia libera neanche una minima porzione di tessuto. Quando non utilizza i nodi, come in questo caso, si svolge sinuoso in punti paralleli che fissano un leggero strato d'imbottitura tra due tessuti.

Le moderne enciclopedie di lavori femminili chiamano questa tecnica "*trapunto fiorentino*".

6) Merletti di filato nero

Non sono molto numerosi, in tutto una quindicina, e per la maggior parte sono meccanici del tipo blonda o Cluny. Anche lo stato di conservazione rivela in più di un caso una situazione che può essere definita critica, ma i merletti eseguiti con filato tinto in nero, proprio per le particolari caratteristiche della tintura che viene utilizzata, presentano spesso una situazione di grande fragilità.

Una parte è costituita da alti (anche 30 cm.) bordi da applicare come volants alle larghe crinoline della metà del XIX secolo. Sono di pesante filato di seta, in un caso uno stesso merletto è presente in due altezze diverse, la più alta si suppone per la gonna, la più bassa per il corpetto. In un altro caso c'è il tentativo di mettere in atto una piccola furbizia, creando una sciarpa dal frammento di un alto bordo centinato: è ottenuta profilando con un basso merletto centinato i lati diritti.

Di particolare qualità è una lunga e stretta sciarpa, assimilabile alle barbe di cuffia, probabilmente nata per essere utilizzata per un'elegante acconciatura da testa. È di esecuzione manuale e utilizza un filato di seta leggero e sostenuto a un tempo, il



FIG. 35 - Frammento di "talled" ricamato (100),
Italia? XVIII secolo, prima metà.

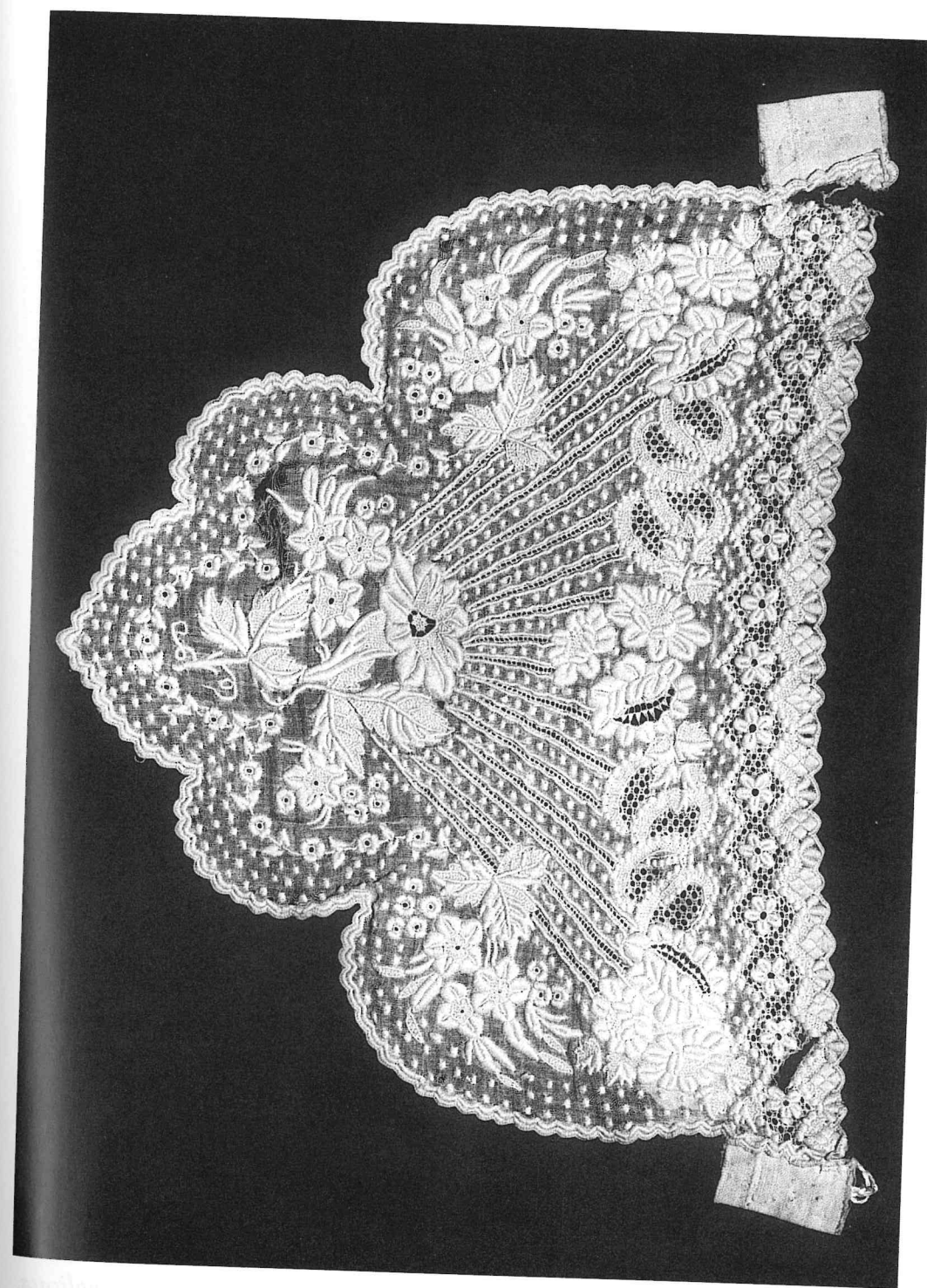


FIG. 36 - Pettorina ricamata (55),
Italia o Francia, primo o terzo quarto del XIX secolo.

tipo *grenadine* come nei merletti Chantilly, mentre i punti sono quelli classici della blonda, il *fond simple*, il *punto alla rosa*, i *punaises*. La profilatura è centinata da una sequenza di fiori con molti petali, simili alle dalie, mentre al centro si snodano in senso longitudinale, imprecisati motivi floreali. Sempre di esecuzione manuale e di filato altrettanto sottile ma sostenuto, è un entredeux dove si alternano al centro di una rete di *fond simple* grandi foglie e pampini.

Si può concludere che l'interesse di questa nuova donazione di merletti nel suo complesso è dovuto alla varietà e alla qualità delle tipologie presenti.

Certamente inconsueto per la sua ricchezza è l'assortimento dei cosiddetti merletti popolari della Val Varaita, sono difficilmente riscontrabili altrove tante sottili varianti di uno stesso motivo, ed il gruppo nel suo insieme è rappresentativamente completo.

Le possibili ipotesi che permettano un approfondimento sui cosiddetti "merletti per le Colonie" o per l'esportazione che dir si voglia, ci indirizzano verso l'affascinante studio della produzione e del commercio dalle Fiandre o da altri centri di produzione, verso i paesi di lingua spagnola, dalla fine del XVII secolo a tutto il XIX. La possibilità di consultare la ricca documentazione conservata negli archivi Plantin di Anversa, permette di ipotizzare notizie inedite sulla lavorazione, la produzione e la diffusione del merletto in Europa e altrove.

La raffinata esecuzione di merletti e ricami nello stile del XVI e XVII secolo consente di analizzare il periodo della nascita delle varie scuole regionali in Italia nella seconda metà dell'800, l'organizzazione del lavoro, l'impegno sociale e culturale dei loro fondatori, il perché del successo iniziale e quindi la successiva banalizzazione della produzione. Infine l'abbandono di certi modelli.

Come si vede gli spunti offerti dalla donazione Rocca sono molteplici, la ricchezza e la varietà dei manufatti offerti sono preziosi per le collezioni tessili del museo oltre ad incentivare ricerche e studi più approfonditi.

I merletti fotografati sono conservati presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

NOTE

- (1) L'Aemilia Ars era una società nata a Bologna nel 1893 con il fine di innovare, promuovere e proteggere le arti decorative e la loro produzione. Fu fondata dall'architetto Alfonso Rubbiani e dai Conti Francesco e Lina Cavazza insieme ad altri artisti. Nel 1901 fu affiancata da un laboratorio di pizzi e ricami di altissimo livello professionale che ottenne numerosi premi alle grandi Esposizioni Universali, dal 1902 al 1910, e continuò con affermato successo fino agli anni '20 offrendo opportunità di lavoro alla manodopera femminile.
- (2) V. A. MOTTOLA MOLFINO in Atti del Convegno Internazionale "Abbigliamento tradizionale e costumi popolari delle Alpi" Torino - Aosta, 26, 27, 28 novembre 1992, pag. 173.
- (3) Op.cit. nota 2, pag. 175.
- (4) M. RISSELIN-STEENEBUGEN, *Trois siècles des dentelles*, Bruxelles, 1980.
- (5) ELENA PARMA ARMANI (a cura di) *Il Museo del pizzo al tombolo di Rapallo. La manifattura Mario Zennaro 1908-1968*, fig.5, pag.84.
- (6) LUCIA PETRALI CASTALDI, *L'opre Leggiadre*, Milano, Vallardi 1929.
- (7) DORETTA DAVANZO POLI, *il Merletto Veneziano*, Novara, 1998.
- (8) Op.cit. nota 5.
- (9) Per "mostra" si intende il disegno di un bordo o altro.
- (10) V. CESARE VECCELLIO, *Corona delle nobili et virtuose donne...*, tav. FFF, *Invention per dui bavarri alla venet*, libro terzo, Venezia 1601.
- (11) Ricco ricamo floreale in bianco che utilizza tipi diversi di retini a giorno per imitare il pizzo. In voga dai primi decenni del XVIII secolo.
- (12) TERESITA e FLORA ODDONE, *Lavori Femminili*, Hoepli 1911.
- (13) Op.cit. nota 4, figg. 305, 306, 307.
- (14) Op.cit. nota 13.
- (15) *Le Pompe, Opera Nova nella quale si ritrovano....Venezia 1557, Nuw modelbuch, allerley gattungen...* Zurich: Christoph Froschauer (um 1561).
- (16) Op.cit. nota 11.
- (17) Ricamo in bianco in uso nel XIX secolo.
- (18) Elisa Ricci, tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, è stata la più affermata studiosa di merletti e ricami antichi in Italia. Ha pubblicato opere fondamentali per la conoscenza di questo particolare ambito del patrimonio artistico nazionale e curato le ristampe di alcuni libri di modelli del XVI e XVII secolo tra cui l'opera di Giovanniandrea Vavassore detto il Guadagnino per l'Istituto Italiano di Arti Grafiche nel 1910.
- (19) *Art of Embroiderer by Charles Germaine de Saint Aubin, Designer to the King*, 1770, a cura di Edward Maeder e Nikki Scheuer, Los Angeles, County Museum 1983.
- (20) Op.cit. nota 19.

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. XXV - Anno XXVIII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2001

CONSIDERAZIONI SULL'ALLESTIMENTO DI OGGETTI D'ARTE DECORATIVA. IL CASO DELLA CERAMICA GRAFFITA

Andrea Perin

Strappati dal contesto che li aveva creati e li aveva utilizzati, privati della possibilità di svolgere quel ruolo per cui spesso erano stati realizzati, osservati da un pubblico che non possiede più gli stessi parametri culturali di chi li aveva concepiti, gli oggetti esposti in un museo assumono un significato diverso da quello originale⁽¹⁾. Gli stessi oggetti vengono allo stesso tempo investiti di legittimazione e santificazione, caricandosi di valore economico e simbolico per il solo fatto di essere conservati all'interno del Museo, luogo di astrazione dal mondo «reale» dove di oggetti analoghi si può, non di rado, fare commercio: il museo (o la collezione) è infatti il luogo dove avviene la trasformazione da oggetti d'uso (a volte anche di scarto di oggetto d'uso, come nel caso dei reperti archeologici) in «semiofori», oggetti di significato⁽²⁾. Contemporaneamente rischiano di subire un processo di appiattimento del proprio significato, perché vengono esposti insieme a oggetti di importanza e valore differente, senza che, spersonalizzati dal grande numero, sia spesso possibile individuare differenze ed eventuali gerarchie; con l'eccezione dei cosiddetti capolavori il cui riconoscimento è frutto a volte più della consuetudine o addirittura dell'influenza dei mass-media, che di selezioni fatte dagli studiosi stessi. Per un visitatore, la comprensione degli oggetti è inevitabilmente mediata dall'apparato museologico e museografico, il quale a sua volta rischia di porre delle distorsioni o, comunque, inserisce una variabile personalistica che toglie qualsiasi intenzione di neutralità del museo. Vi influiscono sia l'ordinamento delle opere, che spesso propone gli oggetti suddivisi in base a categorie e materiali, frequente nei musei di arte industriale della seconda metà dell'Ottocento, che rendono ancora più astratto l'oggetto rispetto al suo contesto originario; sia il livello squisitamente architettonico, che costringe le opere nelle anguste gabbie delle inevitabili vetrine e nei muri vuoti come sfondo. Per tutti l'approccio previsto è unicamente quello visivo, e gli oggetti vengono presentati per il loro interesse estetico-formale⁽³⁾. Per la gran parte delle categorie di oggetti questo approccio è indubbiamente riduttivo o fuorviante, anche considerando che lo sguardo è quello «occidentale del XXI secolo», mediato dal bagaglio di conoscenze e consuetudini caratteristiche della nostra epoca. Si vedano le difficoltà che la nuova coscienza critica incontra



FIG. 1 - La sala delle Ceramiche Graffite al Castello Sforzesco.

nell'esposizione delle opere di arte extra europea, e il rischio che l'estetica occidentale conferisca valori e giudizi che non necessariamente coincidono con quelli delle popolazioni che li hanno prodotti⁽⁴⁾. Anche in virtù di questa cultura museale ormai consolidata la presenza delle opere delle arti cosiddette «maggiori» è quella meglio inserita in un percorso. Al di là delle differenze culturali presenti, e soprattutto nonostante non siano state concepite per essere esposte in un museo, tali opere sono comunque state realizzate per essere osservate, ideate «con consapevole attenzione per l'aspetto visibile della [...] fattura»⁽⁵⁾.

Questi oggetti, sottratti al contesto che li aveva concepiti e nel quale trovavano giustificazione, continuano a essere osservati come prima, anche se con una situazione ambientale differente; e una predisposizione d'animo asettica⁽⁶⁾, le opere vengono proposte nelle condizioni architettoniche ritenute, almeno nelle intenzioni, quelle migliori per garantire un'osservazione ottimale, piuttosto che presentarle in una situazione analoga a quella che avevano nella collocazione originale:⁽⁷⁾ la posizione è all'altezza corretta per la visione ad altezza occhio, la luce è distribuita uniformemente e dell'intensità cui è abituato l'uomo contemporaneo, spesso di qualità e quantità migliore che quella originaria; le condizioni microclimatiche sono tali da permettere una conservazione più prolungata nel tempo che non se fosse rimasto nel contesto di provenienza.

Una concezione espositiva analoga viene usata anche per le opere d'arte decorativa presenti nei musei. La considerazione critica verso questi oggetti ha avuto un sensibile cambiamento a partire dall'Ottocento, ampiamente approfondita da numerosi studi⁽⁸⁾, dopo che, a partire dal tardo Cinquecento era maturata una discriminazione tra arti «maggiori» e «minori». Questo ha portato nella seconda metà del XIX secolo alla creazione di Musei dedicati specificatamente a tale tipologia artistica, in stretto collegamento con l'esigenza di fornire una maggiore qualità estetica alla produzione industriale⁽⁹⁾.

L'allestimento risenti del dichiarato intento propedeutico e classificatorio, anche se con l'andare del tempo, probabilmente anche grazie alla progressiva rivalutazione critica, prevalse l'aspetto formale-estetico e lo sfoltoimento dell'esposizione a favore degli oggetti più pregiati.

Negli ultimi periodi, si assiste a un rinnovato fervore di studi dedicati alle arti decorative e la critica si concentra sempre più sulla genesi del collezionismo, con il tentativo di ricostruire i contesti originali degli oggetti, spesso dispersi nel tempo nel patrimonio del museo.

Allestimento

L'esposizione degli oggetti di Arte Decorativa incentrata sull'aspetto estetico-formale asseconda, come visto, il corso recente degli studi critici nonché il concetto stesso di allestimento museale; così come la suddivisione per categorie di materiali rispetta le stesse dinamiche degli studi.

Rimane da capire quanto questa impostazione incontri il favore o l'interesse del pubblico, o aiuti la comprensione.

Un'alternativa all'allestimento secondo categorie di materiali è quello per ricostruzione di ambienti, secondo uno schema spesso seguito nelle case museo. È difficile però ricostruire la stessa situazione abitativa in un museo, anche perché solitamente vengono a mancare sia i presupposti di continuità tra gli oggetti e il luogo che li ospita, sia l'evocazione di una vita vissuta; ambedue sono aspetti peculiari delle case-museo che spesso rendono possibile una ricostruzione filologica⁽¹⁰⁾. La ricomposizione di un ambiente in museo avrebbe necessariamente un significato diverso e potrebbe essere possibile solo nel caso della presenza di un insieme originario e completo degli oggetti, riferibile a un contesto preciso; oppure, viceversa, si tratterebbe dell'allestimento di una composizione, con l'accostamento di manufatti compatibili per epoca e funzione, con una valenza sostanzialmente didattica. È in ogni caso una strada da non tralasciare, preferibilmente per piccoli episodi alternati a un'esposizione più tradizionale, sia per la possibilità di costituire un momento di "rottura" nel percorso, sia per la facilità e immediatezza di comprensione per un pubblico meno specialista.

Un possibile intervento per rendere più stimolante e interessante l'esposizione delle Arti Decorative, si potrebbe ottenere soffermandosi sulla consapevolezza che gli oggetti possiedono una stratificazione di significati che vanno oltre la valutazione estetico-formale, pur discriminante in questo caso tra semplice oggetto e opera d'arte.

Anche se sotto la denominazione di Arte Decorativa compaiono manufatti assai differenti accomunati dal prevalere dell'aspetto estetico⁽¹¹⁾, per molti di loro assume un aspetto rilevante l'utilità pratica, essendo stati realizzati per svolgere anche una funzione precisa.

In generale, ogni oggetto assume un senso compiuto in rapporto ad altri oggetti o ad azioni, possiede una propria storia fatta di passaggi di proprietà e di cambiamenti di considerazione a seconda delle epoche e della proprietà (le esigenze e le richieste della committenza, il passaggio da oggetto d'uso a oggetto di collezione, la diversa fortuna critica), ha un valore simbolico (dono, acquisto, oggetto rituale), politico, etc.⁽¹²⁾.

Un ordinamento che sappia valorizzare e aiuti a comprendere i molteplici significati delle opere esposte, offrendo una varietà di chiavi di lettura, potrebbe costituire un racconto che, senza nulla togliere al valore artistico, arricchirebbe il percorso della conoscenza e delle ragioni sociali e culturali di questi oggetti.

Sono stati scritti fiumi di inchiostro rispetto alla importanza della «meraviglia» e del «diverso» in un percorso museale, così come del rapporto stretto che lega l'opera esposta, muta di per se stessa, alle scelte del curatore e all'intervento del visitatore stesso⁽¹³⁾.

L'allestimento, come parte del tramite tra ordinatore e fruitore, gioca, come già detto, un ruolo importante.



FIG. 2 - (cat. Graffite 656) - Tazza emisferica con fondo a disco; decorata con foglia entro medaglione lobato; colori ramina e ferraccia; secondo e terzo venticinquennio del XV sec.; provenienza ignota.

Un allestimento che tenga conto delle caratteristiche di un museo, e alternativo a quello tipologico-catalogatore, potrebbe essere strutturato in base ai possibili significati individuati negli oggetti: questi verrebbero disposti per gruppi o singolarmente, accostati ad altri materiali per analogie o contrasto, lavorando sui contesti storici o di collezionismo, gli utilizzi, etc.⁽¹⁴⁾. L'esposizione dovrebbe essere tale da costituire un percorso non uniforme e monocorde, ma che sappia giocare sulla molteplicità dei temi da affrontare, sottolineando le differenze e le eventuali gerarchie di valori, valorizzando le qualità estetiche, usando i pieni e i vuoti nella disposizione degli oggetti per sottolineare i significati a confronto. Variare l'esposizione vuole dire creare anche quella imprevedibilità che stimola l'aspettativa e la curiosità, e suggerisce la possibilità del rinnovarsi di un'emozione.

L'esempio della ceramica graffita

Per ceramica graffita si intende una produzione caratterizzata dalla presenza sul corpo ceramico di un sottile strato in argilla depurata di colore chiaro, l'ingubbio, sul quale, a crudo, veniva inciso un disegno sino a raggiungere la sottostante superficie di argilla. Dopo una prima cottura in fornace a 600° circa, il pezzo veniva reso impermeabile tramite la distribuzione in seconda cottura di un rivestimento vetroso, la vetrina; la ceramica era completata da una decorazione cromatica distribuita a pennellate sull'ingubbio a completare il disegno, o dall'inserimento dei pigmenti direttamente all'interno del rivestimento vetroso⁽¹⁵⁾.

Originaria dell'Estremo Oriente e successivamente diffusa in ambito bizantino e islamico, in Italia la ceramica graffita venne prodotta in vari centri a partire dal basso medioevo⁽¹⁶⁾ sino a tutto il XVII secolo, in alcuni casi praticamente sino ai giorni nostri, ma ebbe una particolare diffusione soprattutto in Italia settentrionale. Suddivisa dagli studiosi in vari classi a seconda della tipologia decorativa, la ceramica graffita era sostanzialmente una ceramica da mensa, che costituì probabilmente con la sua produzione più antica il primo repertorio di corredo personale da mensa in area padana.

Tranne che per poche e ben riconoscibili produzioni⁽¹⁷⁾, le ceramiche graffite non rappresentarono mai un prodotto artistico: le loro decorazioni sono sempre ripetitive e non di invenzione, manca sempre qualsiasi riferimento a eventuali fabbriche di produzione, non vengono utilizzati durante la seconda cottura quegli accorgimenti usati per le maioliche più pregiate per evitare i segni dei treppiedi distanziatori.

Inoltre, all'interno della cultura materiale coeva, soprattutto nell'ambito della mensa, la ceramica graffita condivideva la sua funzione con altri prodotti ceramici, come ad esempio la cosiddetta ceramica ingubbiata e la cosiddetta maiolica, prodotto quest'ultimo più pregiato, oppure con recipienti realizzati in altri materiali (metallo, vetro, legno, etc.)⁽¹⁸⁾.

L'interesse di collezionisti e studiosi per le ceramiche graffite si inserisce nel contesto più generale della rivalutazione delle «arti minori», collocabile nella seconda

metà dell'Ottocento, e della costituzione delle prime raccolte private e pubbliche, anche se l'interesse per la graffita rimane sempre subordinato rispetto a quello per la maiolica⁽¹⁹⁾. Interessante comunque notare come, rispetto alle altre classi ceramiche di pregio simile, la preferenza di studiosi e collezionisti fosse andata proprio alla graffita in virtù, probabilmente, di un valore estetico ritenuto superiore; questo risulta evidente confrontando la proporzione della graffita tra le ceramiche coeve di uno scavo archeologico e quella di una collezione⁽²⁰⁾.

Vennero intraprese, come per le maioliche, anche delle produzioni in stile, seppure con fenomeni più episodici; tra questi si può ricordare quella collegata alla realizzazione del Borgo e del Castello Medievale a Torino in occasione dell'Esposizione del 1884 e destinata agli arredi del ristorante del Borgo e a essere venduta ai visitatori⁽²¹⁾. Particolare importanza in Lombardia ebbe la manifattura di Carlo Loretz e del figlio Giano, attiva dapprima nel lodigiano e poi in fabbriche milanesi tra il 1896 e il 1910, creatore inoltre di una delle prime e più importanti collezioni di graffite raccolte a partire dal 1872⁽²²⁾.

Con lo svilupparsi dell'Archeologia Post Classica, nata ufficialmente nei primi anni Settanta del secolo scorso, la graffita diventa a tutti gli effetti reperto archeologico e viene perciò studiato con tutti gli strumenti propri dell'analisi archeologica (stratigrafia di scavo, analisi formale dell'oggetto e dell'uso, catalogo, analisi petrografiche e chimiche, etc.).

La graffita nei Musei

Quando le ceramiche graffite entrano a far parte del patrimonio dei musei, nella seconda metà dell'Ottocento, vennero generalmente considerate come gli altri oggetti che vi sono conservati: il criterio era sostanzialmente quello estetico e legato alla classificazione sistematica, tanto nei musei di arte industriale (o decorativa o applicata), quanto nei musei civici, che spesso ospitavano raccolte di ceramiche, e nei musei dedicati specificatamente a tali manufatti.

In realtà presentano sostanziali differenze rispetto a gran parte degli oggetti appartenenti alle arti decorative. Queste sono composte da oggetti la cui conservazione nel tempo è dovuta a un'opera di tesaurizzazione e preservazione consapevole, svolta dai possessori stessi o dai collezionisti: a ognuno di questi oggetti, in qualche maniera, veniva riconosciuto un valore aggiunto (artistico, economico, etc.), che ne rendeva importante la preservazione dall'usura, limitandone il più possibile l'utilizzo o eliminandolo del tutto (da oggetto d'uso a semioforo).

Diversamente, la ceramica graffita, con le scarse eccezioni già segnalate, era un prodotto d'uso comune senza alcun valore aggiunto economico e soprattutto artistico, soggetto a utilizzo quotidiano e a modifiche (usura, riparazione, trasformazione, etc.); una volta raggiunta la definitiva soglia dell'inutilità, solitamente per rottura, la ceramica diventava spazzatura e perciò scartata e sepolta (volutamente o accidentalmente, anche a distanza di tempo). Non a caso l'interesse per la graffita si colloca



FIG. 3 - (cat. Graffite 68) - *Parte di piatto con fondo a disco concavo;*
decorato con mano che stringe cuore entro medaglione su sfondo di piccole spirali, circondato da una
fascetta a ghirlanda schematica con cornice cuspidata a vertici trifogliati; colori ramina e ferraccia;
metà XVI secolo circa; ritrovato in scavi a Cremona (acquisto Loretz 1917).



FIG. 4 - (cat. Graffite 529) - *Frammento di fondo pertinente a forma aperta (piatto?);*
decorata con scudo araldico; colori ramina e ferraccia; il pezzo è stato ritagliato a forma di scudo per meglio
presentare la decorazione araldica, probabilmente da un collezionista;
seconda metà XVI sec.; proveniente dalla Toscana (acquisto Loretz 1917).

nella seconda metà dell'Ottocento, periodo in cui cominciarono le grandi demolizioni dei vecchi tessuti urbani, con conseguenti scavi e ritrovamenti dei reperti.

Il percorso che ha portato questi oggetti a entrare in un museo è perciò sostanzialmente diverso, perché il pezzo non viene conservato integro per il valore che rappresentava, ma viene scartato, riscoperto e quindi collezionato, quasi sempre in frammenti a volte anche molto piccoli, praticamente mai intatto. All'interno dei musei di arte decorativa, sono considerate però al pari degli altri oggetti di «arte minore», prodotti in cui l'aspetto estetico-artistico è prevalente.

Con l'affermarsi dell'archeologia post classica, la ceramica graffita viene sempre più spesso ospitata anche nei musei archeologici, insieme a tutti gli altri oggetti recuperati e considerati testimonianze (vetri, metalli, monete, altre ceramiche, etc.).

In questo caso la graffita esce dal campo della valutazione artistica, per entrare a pieno titolo nell'ambito della «cultura materiale»⁽²³⁾, diventando oggetto di un approccio più articolato e di studi peculiari dell'analisi archeologica. Con poche eccezioni, viene solitamente esposta seguendo la classificazione consueta operata dagli archeologi, secondo le tipologie produttive individuate dagli studiosi.

I musei etnografici, come quelli archeologici, si occupano di cultura materiale e la differenza rispetto a questi ultimi si colloca nella distanza che gli oggetti conservati hanno nella memoria collettiva: i reperti archeologici hanno patito «una dimenticanza per cui non se ne conosce né una continuità d'uso senza alterazioni, né una memoria viva», mentre quelli etnografici risultano «ancora in uso o del cui impiego si ha comunque memoria, anche se mediata»⁽²⁴⁾; da qui l'attenzione che le scienze etnologiche portano per i comportamenti e significati degli oggetti. Gli oggetti presenti in un museo etnografico, spesso giunti per donazione dei proprietari stessi, hanno avuto un accantonamento dall'uso quotidiano dovuto ai fattori più diversi (fuori moda, poco funzionali rispetto ai nuovi modelli, inservibili perché rotti, dimenticati, etc.), che non ha portato però al loro scarto e distruzione, ma a una conservazione deliberata frutto di qualche valore riconosciuto. Tra questi oggetti spesso compaiono esemplari di ceramiche graffite, almeno nelle loro produzioni più tarde, giunte in un museo etnografico spesso come testimonianza di una civiltà di cui la memoria era ancora viva.

Da quanto esposto, risulta prevedibile come la presenza di ceramica graffita sia destinata a crescere nei musei archeologici, mentre difficilmente avrà incrementi negli altri: essendo reperto archeologico, perciò proprietà statale, è destinata a sparire dal mercato antiquario e dalla pratica collezionistica (almeno quella legale).

La Collezione del Castello Sforzesco

Le Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco posseggono una delle prime collezioni di ceramica graffita, tuttora una delle maggiori conservate in Musei di Arte Decorativa e in Musei Civici in Italia; al momento attuale l'unico catalogo prodotto è quello realizzato da Costantino Baroni nel 1934,



FIG. 5 - (cat. Graffite 509) - Grande piatto con cavetto profondo e fondo ad anello; decorato con rosone di fiori entro anello con racemi e scritta; sulla tesa racemi con terminazioni antropomorfe; sul fondo "PAPIAE 1588"; iscrizione intorno al cavetto: PRESBYTER ANTONIUS MARIA CUTIUS PAPIENSIS PROTHONOTARIUS APOSTOLICUS FECIT 1688; acquisto collezione Passalacqua, 23 aprile 1885; vetrina marrone su tutte le superfici.

che prende in esame 607 pezzi, e permette di comprendere il percorso formativo della raccolta⁽²⁵⁾. In realtà Baroni, sin dal titolo del suo lavoro («Le ceramiche minori...»), denuncia la sua intenzione di occuparsi non solo delle graffite o «sgraffite» (termine probabilmente mediato dal Piccolpasso)⁽²⁶⁾, ma anche di altre produzioni, seppure dedicandovi uno spazio inferiore: soprattutto le «mezze maioliche», secondo una definizione da lui coniata per una produzione che replicava i più pregiati prodotti in maiolica, ma anche maioliche arcaiche, invetriate, ingubbiolate sotto vetrina; e altri prodotti fittili, come targhe votive e formelle da stufa.

Gran parte delle acquisizioni di questa raccolta sono costituite da donazioni (soprattutto la donazione A. Vonwiller del 1905 e il legato Seletti del 1914), ma consistenti sono anche gli acquisti, come i pezzi mantovani di Giacomo Ampollini (1924-25) e soprattutto la collezione Loretz: in seguito a necessità finanziarie, Giano vendette tutte le raccolte, acquistate in gran parte dal Comune di Milano nel 1917.

Molti altri pezzi vengono però direttamente da ritrovamenti svolti durante sterri cittadini (a partire dal 1879; molti, senza indicazione di data, provengono da lavori svolti al Castello Sforzesco) e alcuni restauri di chiese (ad esempio S. Bernardino alle Monache a Milano); molti sono stati trasferiti ai Civici Musei d'Arte del Castello dal Museo Archeologico di Brera.

A questi pezzi testimoniati dal catalogo Baroni, si affiancano altre centinaia di frammenti, in generale senza indicazione di provenienza. È possibile che parte di questi vengano da lavori di sterro al Castello Sforzesco, ma la mancanza di dati sicuri rende incerta o velleitaria qualsiasi attribuzione.

Non mancano alcune ceramiche «in stile» prodotte probabilmente tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, tra cui alcuni esemplari della ditta Loretz.

Proposte di allestimento

Nei musei di arte decorativa o nei musei civici, le ceramiche graffite sono solitamente esposte secondo lo stesso schema cronologico-tipologico seguito per le altre Raccolte.

L'allestimento attuale della collezione del Castello Sforzesco che utilizza le vetrine progettate dallo studio BBPR⁽²⁷⁾, segue sostanzialmente lo stesso schema, pur cercando di inserire delle varianti con la creazione di piccoli ambiti all'interno di singole vetrine (la produzione, il corredo da mensa del XV sec., la ceramica «conventuale»), anche con l'accostamento di tipologie ceramiche differenti ma coeve. L'esposizione è accompagnata da un apparato didascalico di pannelli corredati da immagini tratte dall'iconografia dell'epoca, che cerca di inquadrare la ceramica graffita nel contesto dell'uso quotidiano⁽²⁸⁾.

Si vogliono in questa sede avanzare delle proposte per progettare un allestimento diverso, che sappia tenere conto dell'evoluzione dell'analisi critica su questo



FIG. 6 - (cat. Graffite 675) *Piatto con ampia tesa e fondo a disco molto concavo; decorato con pianta di fiori e foglie al centro; sulla tesa sequenza di fiori e foglie; sup. e. inv.; sul fondo scritto a crudo «Loretz Milano 1909»; colori ramina, ferraccia e cobalto.*

argomento. Infatti, sebbene la ceramica graffita appartenga a pieno titolo al fenomeno del collezionismo Ottocentesco e rientri nel panorama dei Musei di Arte Decorativa, la diversa evoluzione degli studi scientifici archeologici ed etnografici richiede per questa ceramica un approccio più articolato, che ne presenti i diversi aspetti. Continuare a esporre le graffite secondo una valutazione solamente estetica, potrebbe ora apparire riduttivo. Questo contributo vorrebbe rappresentare uno spunto per gli allestimenti di questi particolari oggetti, e partecipare al dibattito sul ripensamento dell'identità stessa delle raccolte museali di arte decorativa.

Si propongono dunque qui di seguito alcune chiavi di lettura per creare dei micro-contesti su cui strutturare l'allestimento⁽²⁹⁾. Ognuno di questi potrebbe essere tranquillamente collocato nelle vetrine consuete, senza la necessità di creare ricostruzioni ambientali. Fondamentale sarebbe invece un apparato didascalico-iconografico che sappia motivare anche succintamente le scelte e gli accostamenti, e soprattutto l'accostamento con gli oggetti delle altre collezioni che possano avere contatti con la ceramica graffita: la ricchezza di un Museo come le Civiche Raccolte d'Arte Applicate sarebbe valorizzata da questo incrocio e confronto, e renderebbe più dinamica la presentazione delle opere.

Un primo ambito di valorizzazione potrebbe essere quello della provenienza geografica di ritrovamento o produzione, che raggruppi le ceramiche in base al luogo di scoperta (ad esempio Milano o il Castello Sforzesco), per esporre le caratteristiche della cultura materiale utilizzata nell'area e i dati che si possono desumere (eventuali importazioni, condizione sociale, etc.). Sono numerose le ceramiche di provenienza milanese, di queste una buona parte vennero ritrovate proprio da sterri svolti nel Castello Sforzesco. Un'esposizione di questi reperti potrebbe aiutare a inquadrare la vita quotidiana nella città e nel Castello stesso. Ma lo stesso discorso si potrebbe fare con il restante materiale, suddiviso per le diverse aree di ritrovamento, evidenziando eventuali tratti comuni o differenze.

Per rimanere nel campo della valutazione estetica, oltre a una eventuale presentazione secondo le suddivisioni in classi stabilite dagli studiosi, sarebbe interessante proporre lo sviluppo iconografico dell'impianto decorativo, che illustri le fonti da cui sono stati tratti i modelli (ad esempio i tessuti) e l'eventuale evoluzione dei motivi decorativi. Anche se, al contrario di quanto avviene per la maiolica, esistono al momento solo pochi contributi dedicati a questo tema, molti spunti sono già a disposizione⁽³⁰⁾. Collegato a questo aspetto, si potrebbe evidenziare il caso in cui determinate raffigurazioni corrispondono anche ad ambiti di utilizzo, come nel caso della cosiddetta «graffita conventuale», ritenuta solitamente collegata all'ambiente monastico; oppure i cosiddetti boccali da osteria usati come misura fiscale⁽³¹⁾. La presenza di ceramiche di uso comune nei contesti iconografici coevi (dipinti, stampe, etc.), potrebbe costituire uno spunto per documentare il ruolo di questa ceramica nell'immaginario d'epoca: accanto ai pezzi si potrebbero esporre le incisioni o le riproduzioni di dipinti oppure l'indicazione, nell'ambito dei Musei del Castello Sforzesco o cittadini, di opere che raffigurino questi oggetti⁽³²⁾. Stimolante potrebbe rivelarsi la creazione di uno spazio dedicato al contrasto socia-

le, dove si possono accostare le graffite ad altri reperti con la stessa funzione o significato, che possano innescare la lettura per contrasto economico-sociale; ad esempio le cosiddette «mezze maioliche» affiancate alle maioliche da cui erano state imitate⁽³³⁾, oppure recipienti che avevano la stessa funzione a confronto: recipienti in graffita e analoghi in maiolica e ingubbiata, ma anche in altri materiali (vetro, metallo, etc.), indicando appunto i contesti sociali di provenienza e utilizzo.

Analizzando il ruolo nell'ambito della vita quotidiana, uno spazio importante dovrebbe essere dedicato ai corredi di utilizzo, attraverso la ricostruzione dei corredi da mensa, esponendo insieme alle graffite anche gli altri oggetti che venivano comunemente utilizzati: non solo le altre ceramiche con analoghe funzioni, ma anche i bicchieri e le bottiglie in vetro, le posate in metallo, le tovaglie in tessuto, i mobili in legno, etc.; non si tratterebbe, come già detto, della ricostruzione di corredi originali, ma la riproposizione di contesti ideali. Discorso analogo varrebbe per gli esemplari da «pompa», con le ceramiche da esposizione.

Un altro tipo di contesto potrebbe documentare le tracce lasciate sui pezzi dall'uso quotidiano, attraverso la lettura delle testimonianze riconoscibili sugli oggetti: abrasioni da usura, fumigazione, riparazione antica, riutilizzo, trasformazione del materiale (vetrificazione, annerimento), frattura da utilizzo⁽³⁴⁾; questo contesto, piuttosto inusuale per un museo di arti applicate, potrebbe definire chiaramente la peculiarità della ceramica d'uso quotidiano e la difficoltà di una loro esposizione astratta dal suo percorso di vita. Parallelamente potrebbe trovare spazio l'analisi del percorso di conservazione, che illustri il ciclo della ceramica una volta terminata la sua vita funzionale: il rifiuto, la sepoltura, il recupero (lo scavo archeologico), il restauro.

Il collezionismo, testimoniarebbe invece l'interesse per questi oggetti nell'ambito della seconda metà dell'Ottocento, attraverso l'esposizione dei reperti che conservano interventi riportabili al gusto dell'epoca (ceramiche tagliate a forma di scudo, fori per la sospensione, cartellini e documenti d'epoca, etc.), ma anche testimonianze iconografiche delle vecchie esposizioni.

Altro aspetto, direttamente collegato al precedente e alla rivalutazione delle arti minori, è quello che riguarda la produzione in stile, che potrebbe proporre una serie di oggetti prodotti tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo: a partire dai recipienti che riprendono solamente le tecniche e il «gusto» senza riproporsi come copie, agli altri che invece riproducono fedelmente gli originali sino ad arrivare ai veri e propri falsi, oggetti cioè creati con l'intento di ingannare l'acquirente.

Da non tralasciare un'analisi sulle tecniche di produzione, dove vengono esposti gli scarti di produzione e gli strumenti di lavoro (i treppiedi separatori), insieme ai manuali antichi e alle incisioni, etc. Particolarmente interessante, nella collezione del Castello Sforzesco, la presenza di scarti di prima cottura e prodotti finiti realizzati dalla stessa mano.

Le opere riprodotte sono conservate presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano.

- (1) Ragioni di spazio e di opportunità hanno portato a sintetizzare arditamente concetti che altrove vengono espressi con molta più articolazione; tra gli altri: S. ALPERS, *Il museo come modo di vedere*, in I. KARP, S. D. LAVINE (a cura di), *Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Museopoli, Bologna 1995, pp. 3-13; J. A. BOON, *Perché i musei mi mettono tristezza*, in I. KARP, S. D. LAVINE, cit., pp. 137-67; A. LUGLI, *Museologia*, Milano 1992; K. POMIAN, *Collezionisti, amatori, curiosi*, Milano 1989 (Paris 1987), pp. 15-60, S. R. CREW, J. E. SIMS, *Situare l'autenticità: frammenti di un dialogo*, in I. KARP, S. D. LAVINE, cit., pp. 75-97.
- (2) K. POMIAN, cit., pp. 46-51, ssg.
- (3) In effetti, dei cinque sensi che normalmente utilizziamo per rapportarci alla realtà, solo la vista viene sollecitata all'interno di un museo. Stanti le irrinunciabili ragioni di sicurezza e conservazione che impongono di impedire un contatto diretto tra il pubblico e gli oggetti, sono pochissimi i tentativi di utilizzare altri sistemi di conoscenza. Ultimamente, specialmente nelle esposizioni temporanee, ma in qualche caso anche in quelle permanenti (ad esempio il Museo di Arte Sacra a L'Aquila), viene utilizzata la musica in diffusione come supporto all'esposizione - anche se solitamente con un'ottica subordinata, di «ambiente» e non di conoscenza; tra gli altri S. ALPERS, *Il museo come modo di vedere*, in I. KARP, S. D. LAVINE cit., pp. 3-5.
- (4) Ad esempio S. VOGEL, *Sempre fedeli all'oggetto, a modo nostro*, in I. KARP, S. D. LAVINE, cit., pp. 119-35; I. KARP, *Musei e comunità: la politica dell'intervento culturale pubblico*, in I. KARP, C. MULLEN KREAMER, S. D. LAVINE (a cura di), *Politica culturale delle collettività*, Bologna 1995, pp. 7-29; M. C. DE PALMA, *La Nuova Frontiera dei musei etnologici*, in «Nuova Museologia», 3, novembre 2000, pp. 10-13.
- (5) S. ALPERS, cit., p. 5.
- (6) Pensiamo ad esempio a tutte le opere di arte devozionale - pale di altari, reliquiari, paramenti sacri - che sono tuttora sottratti a realtà e a riti tuttora vigenti.
- (7) Gli esempi sono innumerevoli: ad esempio gli oggetti architettonici che, scolpiti per essere visti dal basso, vengono portati all'altezza dello sguardo (capitelli, bassorilievi); oppure le opere di pittura concepite per uno spazio e collocate in un altro (vd. anche J. SHERMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento Italiano*, Milano 1996).
- (8) L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Il ruolo delle arti minori nel medioevo*, in C. PIGLIONE, F. TASSO (a cura di), *Arti minori*, Milano 2000, pp. 13-34; F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari 1972.
- (9) Per una sintesi vd. E. PAGELLA, *Musei di arte industriale*, in *L'Arte*, Milano 1993, pp. 187-193; per quanto riguarda le Civiche Raccolte di Arte Applicata vd. E. COLLE, *Introduzione*, in *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano 1996, pp. 15-35; C. SALS, *Un contesto museale per la mostra della collezione Nessi: le Civiche Raccolte d'Arte Applicata del castello Sforzesco. Note storiche e riflessioni a un secolo dalla costituzione (1900-2000)*, in L. NESSI (a cura di), *Strumenti di lavoro: oggetti d'arte dalla Collezione Nessi di Lugano*, Milano 2000, pp. 15-23.
- (10) R. PAVONI, O. SELVAFOLTA, *La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione*, in L. LEONCINI, F. SIMONETTI (a cura di), *Abitare la storia*, Torino 1998, pp. 32-36.
- (11) C. PIGLIONE, F. TASSO, cit.
- (12) P. FABBRI, *Oggetti come segni. Programmi d'azione e di comunicazione*, in F. Di Valerio, cit., pp. 7-17; F. DRUGMAN, *Imparare dalle cose*, in F. Di Valerio, cit., pp. 51-59; F. LA CECLA, *Non è cosa*, Milano 1998.
- (13) A. LUGLI, cit.; A. HUBER, *Un progetto museale come arte di colmare una distanza*, in F. DI VALERIO, (a cura di), *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, Bologna 1999, pp. 255-59.

- (14) Royal Ontario Museum, *Allestimento e comunicazione. Criteri per la progettazione*, in L. BASSO PERESSUT (a cura di), *I luoghi del museo*, Roma 1985, pp. 131-48; A. PERIN, *Interventi minimali di adeguamento del museo*, Milano 1998; E. FRANC, *Il linguaggio espositivo: tre tipologie di base*, in «Nuova Museologia», 2, giugno 2000, pp. 2-3.
- (15) «Dipingasi su la terra bianca, cioè quando haranno hauto la terra de Vicenza, vo' dire con un stil de ferro di questa sorte [...] e questa pittura chiamasi sgraffio» in G. CONTI (a cura di) *Cipriano Piccolpasso, Li tre libri dell'arte del vasaio, par. 157*, Firenze 1976. Sulla produzione vd. T. MANNONI, E. GIANNICCHEDDA, *Archeologia della produzione*, Torino 1996; CAPORUSSO et al., *Una discarica di fornace di ceramica graffita tardomedievale a Voghera (Pavia)*, in «archeologia uomo territorio», 16, 1997, pp. 67-118; A. PERIN, *Scarti in ceramica graffita delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco*, in «Rassegna di Studi e Notizie», XI, 1983, pp. 313-368.
- (16) La cosiddetta graffita arcaica tirrenica, prodotta nel Savonese a partire almeno dalla fine del XII secolo - S. NEPOTI, *Ceramiche graffite della donazione Donini Baer*, Faenza, 1991, p. 83; la cosiddetta graffita «spirale-cerchio», prodotta di area veneziana alla prima metà se non agli inizi del XIII secolo - L. LAZZARONI, *Nuovi dati sulla nascita e sviluppo del graffito veneziano, La ceramica graffita*, pp. 19-28; la cosiddetta graffita «S. Bartolo», realizzata tra la fine del XIII secolo e almeno il terzo venticinquennio del Trecento - S. GELICHI, *La ceramica ingubbiata medievale nell'Italia nord-orientale*, in *La ceramica del Mediterraneo Occidentale*, Siena 1986, pp. 367-68. La diffusione piena arriva però con la cosiddetta graffita arcaica padana, diffusa in Pianura Padana a partire dalla fine del XIV secolo con caratteristiche analoghe - S. NEPOTI, cit.; H. BLAKE, *The medieval incised slipped pottery of North Italy*, in *La ceramica del Mediterraneo Occidentale*, Siena, Siena 1986, pp. 333-341.
- (17) Ad alcuni esemplari del periodo rinascimentale presentano caratteristiche formali tali da considerarsi oggetti da «pompa» e non da tavola. Destinati all'esposizione erano anche le ceramiche pavesi dei Cuzio, grandi piatti prodotti nell'ultimo venticinquennio del Seicento, caratterizzati non solo dall'aspetto estetico ma anche dalle iscrizioni dedicatorie e dalla firma. Conosciuti e apprezzati dal collezionismo sin dall'Ottocento, è possibile che almeno parte degli esemplari presenti nei musei siano copie, forse per mano dei Loretz - S. NEPOTI, *Ceramiche a Pavia dal secolo XV al XVII*, in *Pavia. Biblioteca Malaspina*, Pavia 1981, pp. 79-81.
- (18) P. M. GALIMBERTI, A. PERIN, *La cultura materiale del tardo Medioevo lombardo attraverso le miniature dei «Tacuina Sanitatis»*, in «archeologia uomo territorio», 1994, 13, pp. 187-210; S. NEPOTI, *Produzioni ceramiche e ceramiche graffite in Lombardia nel tardo Cinquecento e nel Seicento*, in S. GELICHI (a cura di), *Alla fine della graffita*, Firenze 1993, pp. 117-37.
- (19) In C. BARONI, *Appunti per il corso d'istruzione dei custodi addetti agli Istituti di Storia e d'Arte*, Milano 1953, la graffita è definita «una sottospecie della maiolica».
- (20) Ad esempio a Ferrara negli scavi di corso Giovecca le graffite sono poco meno del 40% di tutte le ceramiche ritrovate (S. NEPOTI, *Le ceramiche a Ferrara nel Rinascimento*, in S. GELICHI - a cura di, *Ferrara prima e dopo il Castello*, Ferrara 1992, pp. 289-365).
- (21) S. PETTENATI, *La riproduzione e l'imitazione della ceramica nel Borgo Medievale*, in S. PETTENATI (a cura di), *Torino nel basso medioevo: castello, uomini, oggetti*, Torino 1982, pp. 302-311.
- (22) Mancano ancora studi complessivi dedicati ai primi approcci collezionistici e di ricerca della ceramica graffita in Italia settentrionale. Per una sintesi, soprattutto rispetto all'area tra Bologna e Faenza, vd. S. NEPOTI, cit., 1991, pp. 19-49.
- (23) Il dibattito sulla cultura materiale riceve un impulso forte e vivace nei primi anni '70 del secolo scorso, in coincidenza con la nascita ufficiale dell'archeologia postclassica (il primo numero di «Archeologia Medievale» è del 1974), diventando ben presto uno degli elementi più importanti di un nuovo modo di fare archeologia. Per una sintesi vd. E. GIANNICCHEDDA, *Storia della cultura materiale*, in «Archeologia Postmedievale», 1997, pp. 117-32.

- ⁽²⁴⁾ E. GIANNICCHEDDA, *Contesti archeologici e contesti etnografici in museo*, in F. DI VALERIO, cit., pp. 93-104.
- ⁽²⁵⁾ C. BARONI, *Ceramiche italiane minori del Castello Sforzesco*, Milano, 1934; soprattutto l'*Introduzione* di Giorgio Nicodemi, allora Direttore (pp. 5-14); vd. anche C. BARONI, *Come sono state ordinate le ceramiche del Castello Sforzesco*, in «Milano», marzo-aprile 1936, pp. 68-74. Per una storia della raccolta delle maioliche, vd. R. AUSENDA, G. BISCONTINI UGOLINI, *Introduzione*, in R. Ausenda (a cura di), *Museo d'Arti Applicate. Ceramiche*. Tomo I, Milano 2000.
- ⁽²⁶⁾ Piccolpasso, op.cit.
- ⁽²⁷⁾ La collezione è allestita in una sala che, per la presenza di camini in pietra, vuole ricollegarsi ad un uso più «casalingo» rispetto alle altre ceramiche: «tre camini danno varietà al seguito degli oggetti più minuti», L.B. BELGIOJOSO, E.N. PERESSUTTI, N. ROGERS, *Continuazione di un allestimento*, in «Città di Milano», Milano 1963, pp. 102-3.
- ⁽²⁸⁾ L'ordinamento e l'allestimento è stato curato dallo scrivente in collaborazione con la sig.ra Grazia Biscontini Ugolini, che qui ringrazio per tutto l'affettuoso aiuto che mi ha sempre dato.
- ⁽²⁹⁾ In questa proposta non vengono considerati il gruppo di targhe votive e quello delle formelle di stufa, compresi dal Baroni nelle ceramiche minore, perché, pur essendo sempre realizzate in terracotta, rappresentano manufatti totalmente differenti per concezione e funzione.
- ⁽³⁰⁾ Ad esempio G. ERICALI, *Il «dipingiare de' vasi» e la decorazione rinascimentale. Appunti sul materiale di Torretta*, in *Il ritrovamento di Torretta*, Venezia 1986, pp. 90-97. Per la maiolica vd. l'importante lavoro: G. BISCONTINI UGOLINI, J. PETRUZZELIS SCHERER, *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*, Milano 1992.
- ⁽³¹⁾ Alcuni boccali sono conservati al Castello Sforzesco: vd. P. M. GALIMBERTI, F. MALASPINA, A. PERIN, *Le misure le capacità nel tardo medioevo: la vendita al minuto del vino in Lombardia occidentale*, in «archeologia uomo territorio», 14, 1995, pp. 183-198 (nn. 1-7).
- ⁽³²⁾ Vd. nella stessa Pinacoteca del Castello Sforzesco «Mercato» di A. Magnasco, oppure a Brera «La pescivendola» di Giulio Campi.
- ⁽³³⁾ Forse sono le «maioliche bastarde» la cui produzione, nel 1594, provocò le rimostanze dei fabbricanti di maioliche vd. C. BARONI, *Maioliche di Milano*, Milano 1940, p. 22.
- ⁽³⁴⁾ E. Giannichedda, *Antichi mestieri*, Genova 1996, pp. 23-25.

UN NUOVO CONTRIBUTO ALLA CATALOGAZIONE DI OGGETTI SACRI: CINQUE INEDITE OPERE IN METALLO

Oleg Zastrow

Le Civiche Raccolte di Arte Applicata nel Castello Sforzesco sono depositarie di un patrimonio oggettivamente notevole, per qualità e quantità, di elaborati di origine sacra: in particolare qui riferendoci al complesso insieme delle suppellettili liturgiche cristiane. Nel corso di quasi un trentennio ci si è attivati nella progressiva opera di esplorazione e di successiva pubblicazione di questo vastissimo repertorio che in larga misura era rimasto inedito: generale situazione di deplorabile disattenzione da parte degli studiosi (salve poche eccezioni), ben nota e che coinvolge ancora questo particolare settore di una larga percentuale di musei e di raccolte ecclesiastiche, in Italia.

Non a caso, nella sua recente prolusione agli atti del Convegno Internazionale di Studi sui tessuti, le oreficerie e le miniature tardomedievali in Liguria, Carlo Bertelli ha asserito che «Il ritardo dell'Italia nello studio delle «arti minori» è avvertito nell'ambito internazionale», chiosando sull'argomento: «Forse i nostri studi in Italia avranno maggior successo se ci chiederemo con ricerche specifiche il perché del nostro appuntamento mancato, quando l'orizzonte delle arti maggiori trattiene dal formar le grandi e compiute raccolte delle minori che si realizzarono in altri paesi»⁽¹⁾. Va peraltro riconosciuto che il caso delle Civiche Raccolte milanesi esula, in buona misura, dallo sconcertante panorama sopra ricordato in relazione alle arti cosiddette minori e, qui in particolare, in riferimento alle suppellettili liturgiche cristiane. In primo luogo va infatti sottolineato che la raccolta di Arte Applicata è uno dei pochi importanti settori museali di questo genere esistenti in Italia, poiché riunisce un repertorio di creazioni di provenienza internazionale, spesso con esemplari di particolare importanza.

In seconda istanza, non si può sottacere il fatto secondo cui le monografie e i cataloghi sistematici, da noi curati nel corso dei decenni, hanno permesso di cominciare a prendere consapevolezza, da parte degli studiosi, della esistenza di un patrimonio sicuramente sottostimato nei suoi valori globali, fino a non molto tempo addietro⁽²⁾.

Il fatto che solo una buona parte delle sacre suppellettili cristiane sia stata fino ad ora recensita e pubblicata dipende da alcune ragioni particolari. Una di queste sta

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. XXV - Anno XXVIII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2001

- ⁽²⁴⁾ E. GIANNICCHEDDA, *Contesti archeologici e contesti etnografici in museo*, in F. DI VALERIO, cit., pp. 93-104.
- ⁽²⁵⁾ C. BARONI, *Ceramiche italiane minori del Castello Sforzesco*, Milano, 1934; soprattutto l'*Introduzione* di Giorgio Nicodemi, allora Direttore (pp. 5-14); vd. anche C. BARONI, *Come sono state ordinate le ceramiche del Castello Sforzesco*, in «Milano», marzo-aprile 1936, pp. 68-74. Per una storia della raccolta delle maioliche, vd. R. AUSENDA, G. BISCONTINI UGOLINI, *Introduzione*, in R. Ausenda (a cura di), *Museo d'Arti Applicate. Ceramiche*. Tomo I, Milano 2000.
- ⁽²⁶⁾ *Piccolpasso*, op.cit.
- ⁽²⁷⁾ La collezione è allestita in una sala che, per la presenza di camini in pietra, vuole ricollegarsi ad un uso più «casalingo» rispetto alle altre ceramiche: «tre camini danno varietà al seguito degli oggetti più minuti», L.B. BELGIOJOSO, E.N. PERESSUTTI, N. ROGERS, *Continuazione di un allestimento*, in «Città di Milano», Milano 1963, pp. 102-3.
- ⁽²⁸⁾ L'ordinamento e l'allestimento è stato curato dallo scrivente in collaborazione con la sig.ra Grazia Biscontini Ugolini, che qui ringrazio per tutto l'affettuoso aiuto che mi ha sempre dato.
- ⁽²⁹⁾ In questa proposta non vengono considerati il gruppo di targhe votive e quello delle formelle di stufa, compresi dal Baroni nelle ceramiche minore, perché, pur essendo sempre realizzate in terracotta, rappresentano manufatti totalmente differenti per concezione e funzione.
- ⁽³⁰⁾ Ad esempio G. ERICALI, *Il «dipingiare de' vasi» e la decorazione rinascimentale. Appunti sul materiale di Torretta*, in *Il ritrovamento di Torretta*, Venezia 1986, pp. 90-97. Per la maiolica vd. l'importante lavoro: G. BISCONTINI UGOLINI, J. PETRUZZELIS SCHERER, *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*, Milano 1992.
- ⁽³¹⁾ Alcuni boccali sono conservati al Castello Sforzesco: vd. P. M. GALIMBERTI, F. MALASPINA, A. PERIN, *Le misure le capacità nel tardo medioevo: la vendita al minuto del vino in Lombardia occidentale*, in «archeologia uomo territorio», 14, 1995, pp. 183-198 (nn. 1-7).
- ⁽³²⁾ Vd. nella stessa Pinacoteca del Castello Sforzesco «Mercato» di A. Magnasco, oppure a Brera «La pescivendola» di Giulio Campi.
- ⁽³³⁾ Forse sono le «maioliche bastarde» la cui produzione, nel 1594, provocò le rimostanze dei fabbricanti di maioliche vd. C. BARONI, *Maioliche di Milano*, Milano 1940, p. 22.
- ⁽³⁴⁾ E. Giannichedda, *Antichi mestieri*, Genova 1996, pp. 23-25.

UN NUOVO CONTRIBUTO ALLA CATALOGAZIONE DI OGGETTI SACRI: CINQUE INEDITE OPERE IN METALLO

Oleg Zastrow

Le Civiche Raccolte di Arte Applicata nel Castello Sforzesco sono depositarie di un patrimonio oggettivamente notevole, per qualità e quantità, di elaborati di origine sacra: in particolare qui riferendoci al complesso insieme delle suppellettili liturgiche cristiane. Nel corso di quasi un trentennio ci si è attivati nella progressiva opera di esplorazione e di successiva pubblicazione di questo vastissimo repertorio che in larga misura era rimasto inedito: generale situazione di deplorabile disattenzione da parte degli studiosi (salve poche eccezioni), ben nota e che coinvolge ancora questo particolare settore di una larga percentuale di musei e di raccolte ecclesiastiche, in Italia.

Non a caso, nella sua recente prolusione agli atti del Convegno Internazionale di Studi sui tessuti, le oreficerie e le miniature tardomedievali in Liguria, Carlo Bertelli ha asserito che «Il ritardo dell'Italia nello studio delle «arti minori» è avvertito nell'ambito internazionale», chiosando sull'argomento: «Forse i nostri studi in Italia avranno maggior successo se ci chiederemo con ricerche specifiche il perché del nostro appuntamento mancato, quando l'orizzonte delle arti maggiori trattiene dal formar le grandi e compiute raccolte delle minori che si realizzarono in altri paesi»⁽¹⁾. Va peraltro riconosciuto che il caso delle Civiche Raccolte milanesi esula, in buona misura, dallo sconcertante panorama sopra ricordato in relazione alle arti cosiddette minori e, qui in particolare, in riferimento alle suppellettili liturgiche cristiane. In primo luogo va infatti sottolineato che la raccolta di Arte Applicata è uno dei pochi importanti settori museali di questo genere esistenti in Italia, poiché riunisce un repertorio di creazioni di provenienza internazionale, spesso con esemplari di particolare importanza.

In seconda istanza, non si può sottacere il fatto secondo cui le monografie e i cataloghi sistematici, da noi curati nel corso dei decenni, hanno permesso di cominciare a prendere consapevolezza, da parte degli studiosi, della esistenza di un patrimonio sicuramente sottostimato nei suoi valori globali, fino a non molto tempo addietro⁽²⁾.

Il fatto che solo una buona parte delle sacre suppellettili cristiane sia stata fino ad ora recensita e pubblicata dipende da alcune ragioni particolari. Una di queste sta

nel fatto che, nell'indagare all'interno dei depositi, non infrequentemente capita che torni alla luce qualche elaborato fino ad ora non considerato, poiché di esso manca non solo la scheda museale ma, talvolta, pure la registrazione d'ingresso nelle civiche collezioni.

In altri casi, il fatto che una sacra suppellettile sia rimasta ancora inedita dipende dalla ripartizione nella quale venne inserita all'epoca in cui essa entrò a fare parte delle raccolte museali milanesi. In sostanza, molte opere furono raggruppate secondo il materiale con il quale furono eseguite, invece che aggregarle a un insieme caratterizzato dalla tipologia funzionale o esecutiva.

Per esporre un esempio pratico, si può segnalare il caso di alcune statuette, raffiguranti Cristo crocifisso, eseguite tutte in getto con rifiniture a cesello. Alcune di dette creazioni, essendo in lega di argento, furono inserite nel settore "Oreficerie"; altre, quasi del tutto analoghe per caratteri, epoca e tecnica esecutiva, vennero recensite nella ripartizione "Bronzi", dato che erano state realizzate non in lega di rame e argento, bensì di rame e stagno. Appare quindi evidente che, in origine, sarebbe stato preferibile seguire, quale criterio per la ripartizione in settori, o la tecnica esecutiva (ad esempio quella della lavorazione artistica dei metalli, più o meno preziosi), o la tipologia degli oggetti (ad esempio, come nei casi qui considerati, i sacri oggetti cristiani di culto).

Quattro, delle cinque creazioni di cui qui parliamo, vennero incluse nel settore "Bronzi", mentre la quinta è pervenuta senza una sua scheda museale⁽³⁾. Pur essendo tutti legati alla ritualità cristiana, questi oggetti sono relativi a funzioni fra loro differenziate. Complessivamente, la recensione di tali opere può essere considerata una sorta d'integrazione a quel, sia pure virtuale, catalogo delle sacre suppellettili liturgiche in metallo presenti nelle Civiche Raccolte milanesi. Le due piccole acquasantiere da muro che vengono qui proposte vanno ad affiancarsi a sette similari opere, già inserite nel catalogo delle oreficerie: due seicentesche, in argento; una settecentesca, in rame; altre due, pure del secolo XVIII, in argento; ancora due, sempre in argento, ma del secolo XIX⁽⁴⁾. Il repertorio edito di acquasantiere comprende quindi, oggi, il numero di nove esemplari.

Un discorso analogo vale per il notevole piede di calice, di scuola barocca romana, che si pubblica qui per la prima volta; opera che va degnamente ad inserirsi nel cospicuo insieme, costituito da ben quindici di queste sacre suppellettili, presente nelle raccolte museali milanesi: dal più antico calice, eseguito a Milano nel Trecento dall'argentiere Antonio Verri, a uno dei più recenti, realizzato sempre a Milano dal noto orefice Eugenio Brusa nel secolo XIX.

Non diversamente sono da considerarsi le due statuette bronzee raffiguranti Cristo crocifisso; anche esse vanno ad accrescere il notevole gruppo di similari immagini a tutto tondo, diverse delle quali ancora applicate alla croce originaria. Vediamo ora nei particolari le cinque opere.

Di non marginale interesse e ben identificabile nei suoi caratteri cronologici e stilistici è un basamento di calice (FIGG. 1,2), realizzato a fusione in bronzo e con rifiniture a cesello, che ancora conserva una buona percentuale della doratura originaria⁽⁵⁾.

La definizione "basamento di calice" appare un poco riduttiva dato che, delle parti lavorate al momento della creazione, presenti nel calice integro, oggi in effetti manca solo il reggicoppa (la coppa, come di norma, era liscia). Allo stato attuale, l'altezza di questo oggetto è di 13,5 cm; la larghezza massima del piede misura 11,5 cm.

Il profilo esterno della base mostra un caratteristico andamento mistilineo, scandito dalla "fuoriuscita" delle varie decorazioni: fogliami arcuati, riccioli cocleari, sferule. La superficie convessa del basamento è, essenzialmente, ripartita in tre campi: in ciascuno di questi sta l'aggraziata figura a rilievo di un cherubino. Tutto attorno si dispiega il classico repertorio di ornamentazioni tipicamente barocche, con volute, fiori, foglie, perlinature, spirali, ghirlande. In più, tre semisferule sono inchiodate, con fori passanti.

Il nodo si raccorda al piede tramite una forma a sezione esagonale, inferiormente fogliata; la sua concezione sensibilmente svasata mostra abbellimenti analoghi a quelli del basamento. La differenza principale consiste nella presenza, su ciascuna delle tre facce, di una cartella oblunga, di tipo vagamente "araldico", sovrastata da un cherubino. L'elemento superiore di raccordo, a tre lati, ognuno dei quali è ornato da coppie di volute cocleari, mostra al suo interno la filettatura sulla quale andava in origine ad avvitarsi il perno saldato al fondo della coppa e trapassante il reggicoppa. Notiamo che le tre sopraccitate cartelle lisce erano di norma disponibili per accogliere, come "personalizzazione", un emblema o una iscrizione, eseguiti a cesello e destinati a testimoniare o l'identità della committenza, o l'altare o la cappella a cui veniva donato il sacro oggetto.

La formula strutturale del basamento, sia nel suo profilo mistilineo, sia nell'ornato (fitto, ma ancora rigidamente simmetrizzante), non pone dubbi nel definire l'elaborato in oggetto una produzione di gusto barocco ambientabile nel pieno del secolo XVII. Per quanto riguarda la corrente stilistica, si può osservare come, in particolare, l'inconfondibile nodo svasato permetta di ascrivere l'opera alla scuola romana.

Un preannuncio di queste caratteristiche forme è ad esempio ravvisabile nel tipico nodo sul reliquiario dell'"Infanzia di Gesù", facente parte del patrimonio di suppellettili della basilica vaticana: opera recante la data 1601, epoca con la quale non contrastano, come è stato commentato, i caratteri ancora tardocinqueschi dell'elaborato⁽⁶⁾.

Un calice con la base sostanzialmente del tutto analoga rispetto a quella qui esaminata è l'esemplare, sempre di scuola romana, conservato in Romagna nella chiesa di Saludecio (Forlì); nel caso comparativo proposto vi sono pure uno stemma e la data, riferita all'anno 1667, che permettono di rilevare una vicinanza cronologica fra le due opere. Peraltro, così come è stato osservato, l'elaborato mostra, in specie nel nodo, "fregi particolarmente moderni, già orientati verso le problematiche decorative del XVIII secolo"⁽⁷⁾.

Un calice che risulta totalmente analogo, rispetto alla parte superstite dell'esemplare qui esaminato, è ad esempio quello di pertinenza della chiesa di santa Maria Maggiore a Collescipoli (Terni). Le due opere sono fra loro strettamente riferibili,



FIGG. 1-2 - *Piede di calice,*
in bronzo dorato.



FIG. 2.

sia per la complessa morfologia, sia per il tipo e la identica disposizione degli ornati. Una nota di buon interesse riguarda il fatto che l'esemplare ternano, in argento fuso e cesellato, reca lo stemma gentilizio dei marchesi Stefanoni-Simonetti, che furono i giuspatroni di una cappella seicentesca all'interno della citata chiesa nella quale si conserva l'oggetto⁽⁸⁾.

Delle due piccole acquasantiere da muro per uso domestico, che vengono proposte nel presente contributo, quella in bronzo mostra caratteri esecutivi piuttosto particolari (FIG. 3); l'elaborato misura in altezza 36,5 cm ed è largo 30,3 cm⁽⁹⁾. Si tratta di una cornice rettangolare includente uno spazio centrale ellittico, oggi vuoto; a ciascuno degli angoli interni è applicato un piccolo cherubino; a fianco dei lati verticali, esternamente, sono presenti altri due cherubini, di dimensioni maggiori, ricordati a una sottile struttura fogliacea a traforo. Superiormente è un fregio, con due coppie di meandri cocleari spartite al centro da un'altra figura di cherubino; un ornato similare è presente inferiormente e al centro di esso è applicata una vaschetta, del tipo "a conchiglia", destinata ad accogliere l'acqua benedetta.

Come si è anticipato, la tecnica esecutiva di questo oggetto appare piuttosto interessante, se lo si esamina specialmente sul retro (FIG. 4): oltre a notare la presenza dell'appiccagnolo con il terminale superiore ad anello, è possibile comprendere la metodologia operativa che venne applicata per la realizzazione. Fu in sostanza preparato un supporto di sostegno perfettamente liscio, privo di rilievi, di modanature e di cornici. In questa lamina furono ritagliati i quattro spazi mistilinei negli angoli interni della cornice, le sagome dei due doppi riccioli (inferiori e superiori), il profilo ellittico centrale. L'unica lavorazione di tipo ornamentale, su questa struttura portante, fu riservata agli spazi liberi nella coppia di meandri visibile alla sommità: qui furono incisi stilizzati fogliami.

A completamento del lavoro vennero fissate le parti, preparate separatamente, usando chiodi, graffe e tasselli. Vennero prima fissate le cornici, sia quelle perimetrali, sia quella dei quattro angolari interni. Indi si adattarono i quattro cherubini esterni, i quattro interni, le due coppie di fregi a volute cocleari (in alto e in basso) e la vaschetta.

Questa metodologia operativa che può parere farraginoso e che richiede indubbiamente una notevole tecnica manuale, ha motivazioni chiaramente comprensibili. Da un canto, la possibilità di curare la esecuzione di ogni singola parte, come un'opera a sé, in getto e cesellata, ha permesso di ottenere un risultato finale di notevole livello artistico, come non sarebbe stato possibile se l'acquasantiera fosse stata eseguita tramite una unica "gettata" della lega.

In seconda istanza, questo sistema a componenti multiple agevola la creazione di un notevole numero di repliche, sempre mantenendo un buon livello qualitativo. Lo spazio ellittico centrale, oggi vuoto, pone un interrogativo in ordine a ciò che in origine potesse esservi incluso. Non è da scartarsi l'ipotesi che si trattasse di una immagine venerabile; vi è però un indizio che orienterebbe verso un'altra direzione, ossia che nel vano a ellisse fosse custodita una teca, di forma analoga, contenente una sacra reliquia.

Ciò non sarebbe certo un caso unico: sono noti, ad esempio, i reliquiari domesti-



FIG. 3 - Piccola acquasantiera in bronzo: fronte.

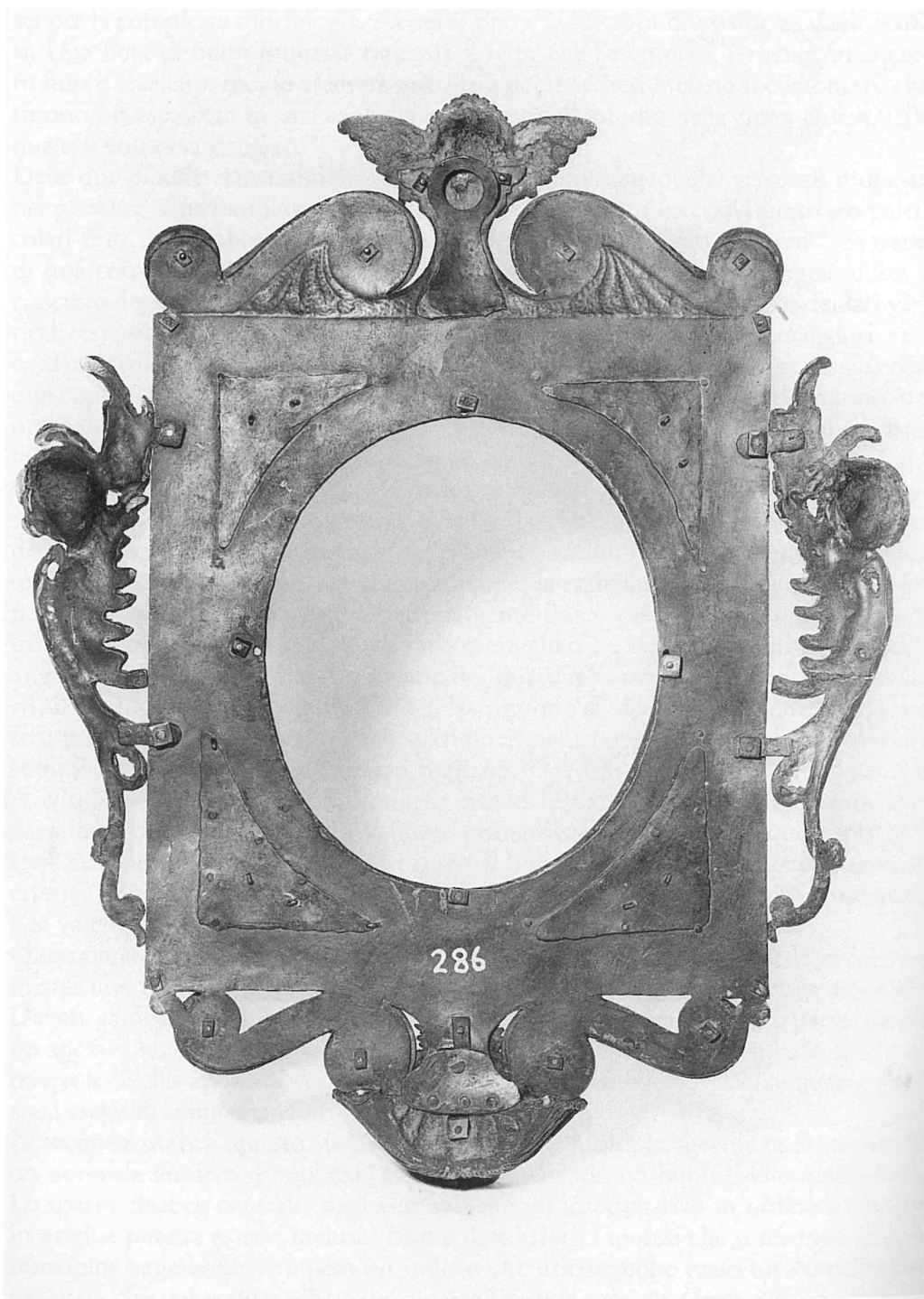


FIG. 4 - Piccola acquasantiera in bronzo:
retro.



FIG. 5 - Piccola acquasantiera in rame sbalzato,
su pannello di legno ricoperto di velluto.

ci "a quadretto", nei quali sono compresenti figure a carattere religioso e frammenti di ossa di santi o di martiri. Nella fattispecie, a rafforzare questa ipotesi concorre il rinvenimento, sul retro della piccola acquasantiera qui esaminata, di poche ma inconfondibili tracce di ceralacca rossa. Questi avanzi fanno immediatamente pensare al fatto che, come di norma, sul *verso* dell'oggetto si trovassero le note sigillature in ceralacca, recanti il marchio dell'ufficio della curia il quale poté avere rilasciato l'attestato di autenticazione della reliquia contenuta.

Se questa proposta fosse accoglibile con certezza, ci si troverebbe in presenza di un raffinato e inconsueto oggetto dalla prevalente funzione di acquasantiera, ulteriormente arricchito nel suo valore religioso-devozionale dall'inserimento, in origine, di una reliquia.

I buoni caratteri esecutivi, come si nota ad esempio nell'esame dei raffinati e accurati cherubini posti ai lati della cornice, tendono ad escludere la possibilità di un particolare ritardo, dovuto a persistenze di tradizioni popolari, rispetto alle formule stilistiche esplicitate in questo oggetto. In altre parole, appare accoglibile una proposta di datazione dell'acquasantiera alla seconda metà del secolo XVII, per opera, da un canto, di una capace maestranza in grado di assemblare con efficacia le componenti, dall'altro, per la maestria di un esecutore delle matrici figurative e ornamentali dalle capacità artistiche non marginali.

Di ambito temporale non molto dissimile, ma di origine meno aristocratica, è da considerarsi la seconda piccola acquasantiera da muro (FIG. 5). Su una tavoletta rettangolare di legno (24,4x31,5 cm) ricoperta di velluto rosso molto consumato, sono applicate le componenti fissate con chiodi al supporto ligneo⁽¹⁰⁾.

Tutte le applicazioni sono in lamine di rame sbalzate, cesellate, traforate e un tempo argentate; solo la statuetta di Cristo crocifisso è di bronzo in getto. Quest'ultima, applicata a una crocetta dai bracci rettilinei, si presenta come una creazione dai caratteri rudi e arcaicizzanti, non in consonanza con le restanti componenti dell'acquasantiera. Non è quindi da escludersi la possibilità che il Crocifisso sia un recupero da altro oggetto andato disperso.

Il piccolo contenitore per l'acqua benedetta presenta una corposa superficie decorata da baccellature, con un fregio periferico in parte lacunoso. Sopra l'imboccatura si sviluppa un rigoglioso fastigio, con un cherubino, in posizione frontale e centrale, attorniato dalle caratteristiche ornamentazioni di gusto barocco, costituite da fogliami e racemi curvilinei dalle estremità cocleari. A fianco del soprastante Crocifisso sono inchiodate due figure di angioletti, in atteggiamento orante. Concludono l'apparato decorativo quattro fregi angolari, pure dalle formule fitomorfe arrovelate richiamanti a quelle che contornano la vaschetta.

L'elaborato è pervenuto in condizioni non ottimali: presenta alcune lacune; il velluto è consunto; manca l'argentatura a causa di una forte ossidazione del metallo; probabilmente il Crocifisso non è quello originario. A ciò si aggiunga che, con buona attendibilità, la tavoletta era in origine contornata da una cornice, non più ritrovata.

Come si è anticipato, a differenza della precedente creazione dalle analoghe funzio-

ni, in questo caso la tecnica esecutiva non nasconde una concezione, se pure apprezzabile, legata a schemi culturali di ambito popolare. Ciò induce a datare questa piccola acquasantiera, che peraltro manifesta caratteri complessivamente ancora di gusto barocco, ad una fase di transizione fra il Seicento e l'inizio del secolo XVIII.

A titolo di confronto, per materiale, epoca e stile, si può proporre un'analogia piccola acquasantiera dalla stessa struttura svasata, baccellata e sovrastata dalle medesime decorazioni fitomorfe curvilinee barocche, di pertinenza del museo Poldi Pezzoli a Milano⁽¹¹⁾: opera in rame sbalzato, parzialmente argentato e condivisibilmente datata alla fine del secolo XVII: epoca dalla quale non dovrebbe discostarsi in modo significativo anche l'elaborato qui preso in esame.

Il gruppo d'inediti oggetti metallici qui proposto si conclude con una coppia di statuette in bronzo, ciascuna delle quali raffigura Cristo crocifisso: opere pervenute entrambe smembrate dalla loro croce originaria, anche se una delle due immagini venne tardivamente adattata ad una crocetta in legno tinto di nero. Va subito anticipato che, pur nelle differenze di epoca e di tecnica esecutiva, ci si trova in presenza di creazioni di alto livello artistico.

Il primo e più antico dei due Crocifissi è giunto con entrambe le braccia lacunose: manca infatti tutto il tratto terminale iniziando da poco sopra il gomito (FIG. 6): la statuetta misura in altezza 19 cm; la sua larghezza massima attuale è di 8,5 cm⁽¹²⁾. La fragilità strutturale che verosimilmente facilitò il danno sopra citato dovette dipendere anche dal fatto che l'immagine è cava. Esaminando nei particolari la superficie della figura si notano, ancorché otturati, i fori di sfogo: quattro coppie nelle gambe, altre nell'alto torace e nelle braccia.

Il Crocifisso, dalle forme esili e allungate, è caratterizzato da mirabili proporzioni anatomiche. I piedi sovrapposti erano trapassati da un unico chiodo; le gambe, quasi scheletriche sono appena lievemente flesse, quasi parallele e asimmetricamente ruotate verso destra: tale movimento ha una contropinta di bilanciamento nel busto, sensibilmente ruotato verso sinistra (sempre rispetto a chi osserva l'oggetto); la testa è piegata di fianco, quasi a toccare la spalla. Appaiono rimarchevoli le fasce muscolari del torace, così come notevole è la tragica e pacata nobiltà del volto di Gesù, ormai defunto.

La conformazione delle gambe, in particolare, nella loro dislocazione ancora sensibilmente richiamanti al parallelismo, è riconducibile a reminiscenze quattrocentesche, ma la potente concezione del torace in torsione, la drammaticità del capo ruotato verso la spalla, la severa compattezza del volto, sono tutti elementi tipici dell'ambito stilistico cinquecentesco.

In ordine ai retaggi tardoquattrocenteschi possiamo ad esempio ricordare alcuni dei particolari anatomici del Cristo crocifisso sulla croce processionale argentea della parrocchiale di Isola Farnese a Roma, datata fra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo⁽¹³⁾. Peraltro, ben più strette analogie si ritrovano con croci cinquecentesche.

Rapporti perlomeno di ordine cronologico sono ben ravvisabili, tra l'altro, con opere quali la statuetta sulla grande croce "Farnese" conservata nel tesoro del Vati-



FIG. 6 - *Crocifisso in bronzo,
lacunoso.*



FIG. 7 - *Crocifisso in bronzo,
applicato su una crocetta.*

cano (della seconda metà del Cinquecento) e il Cristo sulla quasi coeva croce attribuita a Sebastiano Torrigiani, anch'essa in tali raccolte⁽¹⁴⁾.

Per entrare in consonanza stilistico-culturale va però esaminata la produzione di opere cinquecentesche più o meno latamente lombarde. Strette analogie sono ad esempio ravvisabili con la statuetta del Crocifisso sulla preziosa opera argentea del 1591, giustamente stimata di un orafo lombardo, custodita nel museo fiorentino del Bargello⁽¹⁵⁾. In questo elaborato si nota che il tronco è un poco più corposo e che le gambe appaiono all'osservatore marcatamente più ruotate verso destra (elementi che giustificano una datazione tardocinquecentesca); peraltro, la testa e la struttura alta del torace sono praticamente del tutto identiche, fino nei minuti particolari, rispetto al Cristo crocifisso qui in oggetto.

Pure in leggero ritardo, come si rileva dai caratteri stilistici (rispetto al Crocifisso delle raccolte milanesi), è da considerarsi la statuetta argentea di Gesù crocifisso, smembrata dalla sua croce, custodita nel tesoro del duomo di Bergamo⁽¹⁶⁾. Anche nel museo di Arte Applicata si conserva una immagine argentea analoga raffigurante Cristo, ma su una croce non pertinente⁽¹⁷⁾: la concezione anatomica di Gesù è, nuovamente, quasi del tutto identica a quella della immagine che stiamo esaminando; tuttavia, una più accentuata rotazione degli arti inferiori autorizza ad avallare, per quest'ultima opera in argento, un leggero ritardo cronologico che ambienta l'elaborato in una fase non posteriore all'inizio del secolo XVII.

Si può quindi osservare che, nonostante lo stato di conservazione non ottimale, la statuetta bronzea analizzata è attribuibile a una capace bottega lombarda, operante attivamente nella seconda metà del secolo XVI.

Il secondo dei due Crocifissi bronzei che fanno parte della presente integrazione al virtuale catalogo sulle sacre suppellettili delle civiche raccolte milanesi, è pure smembrato dalla sua croce originaria ma, tardivamente, la statuetta venne riapplicata ad una piccola crocetta di legno di colore nero, priva del braccio verticale superiore e dotata di un appiccagnolo non antico (FIG. 7). La figura è alta 18 cm e l'apertura delle braccia misura 16,3 cm⁽¹⁸⁾.

L'immagine bronzea, in contrasto con il precedente esemplare (FIG. 6), è pervenuta integra, in uno stato di conservazione buono. Va subito annotato che le formule anatomiche proporzionate, l'espressività del volto, la cura nella esecuzione dei particolari anche minuti permettono di definire l'opera una creazione di notevole qualità, escludendo così, implicitamente, un ambito artistico ritardatario o provinciale. La figura è caratterizzata da una raffinata asimmetria: i piedi sono inchiodati separatamente, non alla stessa altezza, determinando un armonioso divario nella disposizione delle gambe; il bacino è spostato verso sinistra (rispetto all'osservatore) e, in contropinta, il torace si arcua sulla destra; le braccia, tese e rialzate sopra l'orizzontale, seguono lievemente il citato movimento rotatorio del busto; la testa, coronata di spine, è arrovesciata all'indietro e piegata verso la spalla. Il volto, con lo sguardo al cielo, rientra nei moduli che i Francesi denominano di *un Christ appellant sur la croix*. Il riferimento va ai versetti del Vangelo (*Matteo*, XXVII, 46; *Marco*, XV, 34): "E all'ora nona Gesù esclamò con gran voce: Eloi, Eloi, lamma sabactani? Cioè: Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?".

Merita ancora richiamare l'attenzione sull'abilità nel realizzare la muscolatura del torace, le vene turgide sulle braccia, i fini particolari delle mani, dei piedi e del cortissimo perizoma fissato con una cordicella che ricade su un fianco assieme a un lembo del tessuto.

L'alta tecnica e il valore artistico della realizzazione escludono la possibilità di datare la statuetta in un periodo posteriore al secolo XVII. Nel novero della vasta produttività di Crocifissi seicenteschi, l'esemplare qui considerato appare riferibile, con buoni elementi di riscontro, alla scuola barocca francese.

È nota la frequente difficoltà di selezionare, nel contesto della produzione di opere pubblicate ambientate fra il Seicento e il secolo successivo, statuette di Cristo crocifisso in metallo che siano realmente del secolo XVII, rispetto a riprese tardive settecentesche. Giova quindi, per richiamarsi a moduli meno problematici, rifarsi a elaborazioni di queste formule, ma in avorio. Salve rare eccezioni, infatti, la preziosità e la rarità del materiale eburneo, la tecnica d'intaglio che richiede una maestria non comune, senza ripensamenti, la committenza per lo più "aristocratica" ed esigente, concorsero nel favorire la elaborazione di oggetti non solo artisticamente di alto livello, ma pure all'avanguardia rispetto al gusto del tempo.

Una situazione, per certi versi simile, di anticipazione culturale fu quella verificatasi nell'Altomedioevo nei centri di produzione delle miniature: figurazioni eseguite nei complessi monastici che all'epoca erano culturalmente all'avanguardia; infatti, di norma, i canoni figurativi espressi sui codici pergamenacei vennero riproposti nelle arti cosiddette maggiori spesso a distanza di diversi anni, se non addirittura di molti decenni.

Un sintetico confronto con statuette eburnee francesi raffiguranti Cristo crocifisso, eseguite tutte nel corso del secolo XVII, permette di verificare quanto indicato in relazione all'esemplare qui in oggetto⁽¹⁹⁾. Citiamo ad esempio il Crocifisso seicentesco pure trapassato da quattro chiodi, conservato nella cattedrale di Rouen, dalle stringenti analogie non solo morfologiche. Così anche il Cristo in croce di Guillermin, proveniente dalla cappella dei Penitenti della Misericordia ed ora nel museo Calvet di Avignone, ugualmente fissato alla croce con quattro chiodi, di classica concezione francese seicentesca e dai forti richiami anatomici rispetto alla statuetta bronzea considerata. Ancora, ricordiamo la figura eburnea del Crocifisso di Bouchardon, nel tesoro di Notre-Dame di Parigi, sempre con quattro chiodi e con l'analoga espressione di Gesù *appellant sur la Croix*.

D'altra parte, la provenienza di un'opera d'arte da un ambito extraitaliano, nel novero degli oggetti conservati nelle civiche raccolte milanesi facenti parte del legato ottocentesco del conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini (come è il caso della figura in bronzo qui esaminata), non è certo un fatto isolato: lo attesta, ad esempio, uno splendido cofanetto in avorio, di fattura seicentesca germanica, pure donato dal nobile personaggio al museo di Milano⁽²⁰⁾; ulteriore conferma, quindi, della generosità e della vasta visione culturale cosmopolita dei grandi mecenati milanesi del secolo XIX, come lo furono, oltre al Bolognini, il dottor Antonio Guasconi, il nobiluomo Malachia De Cristoforis e Francesco Ponti.

- (1) C. BERTELLI, *Arti maggiori e arti minori*, in "Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria. XIII-XV secolo". Atti del Convegno Internazionale di Studi. Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997, Bordighera 1999, p. 10.
- (2) Oltre alle decine di monografie, pubblicate fin dall'anno 1973, su questa "Rassegna di Studi e di Notizie", ricordiamo i tre cataloghi della collana "Museo d'Arti Applicate": O. ZASTROW, *Gli avori*, Milano 1978; ID., *Smalti*, Milano 1985; ID., *Oreficerie*, Milano 1993.
- (3) Il fatto che manchino alcune schede museali dipende in parte anche dalla circostanza che, nel corso dei bombardamenti verificatisi durante la seconda guerra mondiale, molto materiale museale di archivio andò perduto. L'oggetto qui in questione senza l'antico numero d'inventario reca infatti sul retro una indicazione, come ancora vedremo, che permette d'ipotizzare che un tempo dovesse esistere perlomeno la registrazione d'ingresso dell'elaborato.
- (4) O. ZASTROW, *Oreficerie*, cit., nn. 126, 127, pp. 178-179; n. 160, pp. 211-212; nn. 161, 162, pp. 212-213; nn. 204, 205, pp. 239-240.
- (5) L'oggetto è inventariato: Bronzi - n. 139. La scheda museale segnala che venne acquistato nell'anno 1877 dal Museo Arti Industriali.
- (6) F. S. ORLANDO, *Il Tesoro di San Pietro*, Milano 1958, p. 71, tav. 74.
- (7) F. FARANDA, *Argentieri e argenteria sacra in Romagna, dal Medioevo al XVIII secolo*, Forlì 1990, n. 67, p. 183.
- (8) M. D'ONOFRIO, *Arredi sacri nelle diocesi di Terni, Narni e Arnelia, dal Medioevo ai nostri giorni*, Roma 1974, p. 36, n. 29.
- (9) L'oggetto è inventariato: Bronzi - n. 286. La scheda museale segnala che venne acquistato nell'anno 1889 dalla Scuola di Arti e Mestieri di Milano.
- (10) L'opera mancava di una scheda inventariale; attualmente è registrata: Oreficerie - n. 760. Peraltro, una catalogazione già esistente dovette essere andata dispersa, come si accennava, dato che sul retro della tavoletta è segnato: *Inventario Generale 3037; D. 254*. La provenienza dell'elaborato è indicata in un cartellino applicato sempre sul verso, con la scritta FONDAZIONE DURINI ALESSANDRO - 254.
- (11) G. GREGORIETTI, *Oreficerie*, in "Museo Poldi Pezzoli. Orologi-Oreficerie", Milano 1981, n. 242, p. 299.
- (12) L'oggetto è inventariato: Bronzi - n. 85. La scheda inventariale segnala che pervenne alle Civiche Raccolte tramite il legato del dottor Antonio Guasconi di Milano, nell'anno 1863.
- (13) G. ZANDRI, in "Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio", Roma 1975, n. 94, p. 43.
- (14) M. D'ONOFRIO, cit., p. 85, tav. 136; p. 92, tav. 174.
- (15) M. COLLARETA, A. CAPITANIO, *Oreficeria sacra italiana*, Firenze 1990, n. 81, pp. 259-269, fig. 81.
- (16) *Il Tesoro del Duomo di Bergamo*, Bergamo 1989, p. 46.
- (17) O. ZASTROW, *Oreficerie*, cit., n. 105, pp. 157-158.
- (18) L'oggetto è inventariato: Bronzi - n. 81. La scheda inventariale segnala che pervenne alle Civiche Raccolte tramite il legato del conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini, di Milano, nell'anno 1865.
- (19) Il repertorio è reperibile in: TARDY, *Les ivoires. Évolution décorative du I^{er} siècle a nos jours*, Parigi 1966, pp. 76-82.
- (20) O. ZASTROW, *Gli avori*, cit. n. 113, pp. 51-52.

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. XXV - Anno XXVIII

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2001

- ⁽¹⁾ C. BERTELLI, *Arti maggiori e arti minori*, in "Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria. XIII-XV secolo". Atti del Convegno Internazionale di Studi. Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997, Bordighera 1999, p. 10.
- ⁽²⁾ Oltre alle decine di monografie, pubblicate fin dall'anno 1973, su questa "Rassegna di Studi e di Notizie", ricordiamo i tre cataloghi della collana "Museo d'Arti Applicate": O. ZASTROW, *Gli avori*, Milano 1978; ID., *Smalti*, Milano 1985; ID., *Oreficerie*, Milano 1993.
- ⁽³⁾ Il fatto che manchino alcune schede museali dipende in parte anche dalla circostanza che, nel corso dei bombardamenti verificatisi durante la seconda guerra mondiale, molto materiale museale di archivio andò perduto. L'oggetto qui in questione senza l'antico numero d'inventario reca infatti sul retro una indicazione, come ancora vedremo, che permette d'ipotizzare che un tempo dovesse esistere perlomeno la registrazione d'ingresso dell'elaborato.
- ⁽⁴⁾ O. ZASTROW, *Oreficerie*, cit., nn. 126, 127, pp. 178-179; n. 160, pp. 211-212; nn. 161, 162, pp. 212-213; nn. 204, 205, pp. 239-240.
- ⁽⁵⁾ L'oggetto è inventariato: Bronzi - n. 139. La scheda museale segnala che venne acquistato nell'anno 1877 dal Museo Arti Industriali.
- ⁽⁶⁾ F. S. ORLANDO, *Il Tesoro di San Pietro*, Milano 1958, p. 71, tav. 74.
- ⁽⁷⁾ F. FARANDA, *Argentieri e argenteria sacra in Romagna, dal Medioevo al XVIII secolo*, Forlì 1990, n. 67, p. 183.
- ⁽⁸⁾ M. D'ONOFRIO, *Arredi sacri nelle diocesi di Terni, Narni e Arnelia, dal Medioevo ai nostri giorni*, Roma 1974, p. 36, n. 29.
- ⁽⁹⁾ L'oggetto è inventariato: Bronzi - n. 286. La scheda museale segnala che venne acquistato nell'anno 1889 dalla Scuola di Arti e Mestieri di Milano.
- ⁽¹⁰⁾ L'opera mancava di una scheda inventariale; attualmente è registrata: Oreficerie - n. 760. Peraltro, una catalogazione già esistente dovette essere andata dispersa, come si accennava, dato che sul retro della tavoletta è segnato: *Inventario Generale 3037; D. 254*. La provenienza dell'elaborato è indicata in un cartellino applicato sempre sul *verso*, con la scritta FONDAZIONE DURINI ALESSANDRO - 254.
- ⁽¹¹⁾ G. GREGORIETTI, *Oreficerie*, in "Museo Poldi Pezzoli. Orologi-Oreficerie", Milano 1981, n. 242, p. 299.
- ⁽¹²⁾ L'oggetto è inventariato: Bronzi - n. 85. La scheda inventariale segnala che pervenne alle Civiche Raccolte tramite il legato del dottor Antonio Guasconi di Milano, nell'anno 1863.
- ⁽¹³⁾ G. ZANDRI, in "Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio", Roma 1975, n. 94, p. 43.
- ⁽¹⁴⁾ M. D'ONOFRIO, cit., p. 85, tav. 136; p. 92, tav. 174.
- ⁽¹⁵⁾ M. COLLARETA, A. CAPITANIO, *Oreficeria sacra italiana*, Firenze 1990, n. 81, pp. 259-269, fig. 81.
- ⁽¹⁶⁾ *Il Tesoro del Duomo di Bergamo*, Bergamo 1989, p. 46.
- ⁽¹⁷⁾ O. ZASTROW, *Oreficerie*, cit., n. 105, pp. 157-158.
- ⁽¹⁸⁾ L'oggetto è inventariato: Bronzi - n. 81. La scheda inventariale segnala che pervenne alle Civiche Raccolte tramite il legato del conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini, di Milano, nell'anno 1865.
- ⁽¹⁹⁾ Il repertorio è reperibile in: TARDY, *Les ivoires. Évolution décorative du I^{er} siècle a nos jours*, Parigi 1966, pp. 76-82.
- ⁽²⁰⁾ O. ZASTROW, *Gli avori*, cit. n. 113, pp. 51-52.

UN CLAVICEMBALO DI GIOVANNI FRANCESCO FRANCO

Argomenti per un'attribuzione

Augusto Bonza

Introduzione

Numerosi clavicembali di scuola italiana non furono firmati dall'autore, oppure la parte dello strumento sulla quale fu apposta la firma è andata perduta.

Quest'ultima circostanza occorre probabilmente per un clavicembalo custodito nel Civico Museo degli strumenti musicali di Milano.

Lo strumento è inventariato col numero 620 e fu schedato come pianoforte nel Catalogo del 1963⁽¹⁾. Appare tuttavia evidente che l'alterazione in pianoforte fu praticata su un originario clavicembalo. Come tale decisi quindi di classificarlo nel più recente catalogo del museo, per il quale ho ordinato gli strumenti a tastiera. La definizione di *clavicembalo* sarà usata per la stessa ragione nel presente scritto. Fino ad alcuni anni orsono, all'epoca della compilazione del catalogo, lo strumento non era esposto al pubblico ma custodito in un deposito insieme con altri strumenti di più modesto interesse. Dopo il riconoscimento del suo stato originario e l'attribuzione alla scuola piemontese esso fu messo in mostra permanentemente nelle sale del museo.

Prima di spiegare i motivi che hanno portato all'attribuzione, ritengo utile descrivere il clavicembalo nel suo stato attuale.

Descrizione dello strumento

Nessuna firma, data o iscrizione è visibile sul clavicembalo. La tavola frontale, sulla quale spesso i costruttori scrivevano il loro nome, non è pervenuta.

Lo strumento, di costruzione integrale, ha sagoma a forma d'ala composta di cinque lati di cui uno curvo. La tastiera è integrata nella sagoma.

I fianchi sono uniti tra loro ad appoggio con spine. Il fondo è incollato ai loro bordi inferiori, caratteristica inconsueta negli strumenti di scuola italiana.

Il clavicembalo è da ascriversi alla categoria dei *falso levatori*, poiché imita uno strumento di costruzione leggera inserito nella sua controcassa. Per dare quest'ap-

parenza, la cinta del piano armonico non è dipinta e il materiale dei fianchi, pioppo o tiglio lasciato a vista, è sormontato da una serie di cornici in legno di frutto con entrambi i bordi modanati.

Ai lati della tastiera vi sono due spallette sagomate in legno di frutto (?). Contro le loro superfici sono incollati due blocchi di legno scurito, presumibilmente non originali, per delimitare l'attuale vano della tastiera.

L'interno della cassa non è visibile. Il tramezzo di pioppo e il controsomiere di tiglio (?), incollati insieme, separano il vano armonico da quello della tastiera, senza lasciare alcuna apertura.

Il fondo d'abete è costituito da tre tavole a fibre parallele, più una quarta - anteriore - la cui venatura è invece posta ortogonalmente.

Tre rinforzi verticali consolidano il fianco sinistro. Altri due, più sottili, sono incollati anteriormente ai fianchi sinistro e destro; questi elementi, insieme alla cornice anteriore, forniscono la sede per l'inserimento del portello della tastiera.

I fianchi della cassa, a eccezione di quello sinistro, sono listati inferiormente da una serie di cornici.

Lo strumento è fornito di un coperchio, una ribalta, una ribaltina e un portello frontale; tutti incernierati insieme. Il coperchio, a sua volta, è fissato al fianco sinistro. Gli elementi di copertura hanno cornici applicate aggettanti.

Cassa e coperchio sono esternamente decorati a riquadri, spazati da motivi vegetali dipinti e orlati di volute dorate a rilievo, il tutto su un fondo blu cobalto. Ciascun riquadro ospita una scena di vita all'aperto: blu cobalto su fondo avorio. L'interno del coperchio mostra un dipinto raffigurante un paesaggio di maniera con rovine. Altre rovine sono rappresentate in una marina dipinta all'interno del portello anteriore.

La tavola armonica è composta di sei liste d'abete.

Due ponticelli modanati, in legno di frutto, sono incollati su tavola armonica e somiere; il primo è doppiamente inflesso.

Il ponticello sul somiere ha l'estremità sinistra intagliata con profilo a *cavetto*, l'altro ponticello l'ha, invece, a foggia di cartiglio. Le estremità destre di entrambi i ponticelli, furono allungate con l'ampliamento dell'ambito.

La superficie superiore del piano armonico è listata perimetralmente da una serie di cornici in legno di frutto (?). Nella cornice della tavola armonica, e quindi nella cordiera sottostante, sono infisse le punte in ferro per l'aggancio delle corde; di queste, diciotto sono poste lungo un rialzo modanato, all'estremità posteriore del fianco curvo e sul fianchetto di coda.

In ciascun ponticello sono infisse punte di ferro. Su quello della tavola vi sono contropunte da *do'* a *sol#'*.

Il somiere di noce è posto sopra la tastiera; moderatamente rastremato in larghezza, dai gravi agli acuti, fu ridotto sul retro per dar spazio alla martelliera.

Le caviglie di ferro hanno testa oblunga e piede conico; sono infisse in due file, parallele al fronte del somiere.



FIG. 1 - Il clavichord attribuito a Giovanni Francesco Franco.
Milano, Civico Museo degli Strumenti Musicali.
Inv. n° 620.

Attualmente la tastiera di 54 note ha per ambito *do'* - *fa⁵*. Il *fa⁵* fu aggiunto in un periodo successivo alla costruzione, come appare chiaramente dall'osservazione della tastiera e del suo telaio; l'aggiunta avvenne prima, però, della conversione in pianoforte⁽²⁾.

Le leve dei tasti sono ricavate da un pannello di noce.

I tasti diatonici sono ricoperti con lastrine d'ebano bruno in due pezzi, che aggettano anteriormente 0÷0,8 mm dal bordo del frontalino. I tasti cromatici sono ricoperti da blocchetti di noce ricoperti con lastrine d'avorio.

I frontalini dei tasti diatonici, dorati, presentano un intaglio trilobato, lavorato direttamente nella leva del tasto.

Sulla superficie delle lastrine dei tasti è visibile la doppia traccia a graffietto che delimitava la loro sagomatura.

I tasti presentano una numerazione a penna, presumibilmente originale.

Le lamette di guida dei tasti sono in noce.

Sulla superficie superiore di ciascun tasto sono visibili tre tracce a graffietto, eseguite quando il pannello della tastiera era ancora un unico pezzo. Due segnano la posizione dei fori di bilanciamento; la terza, in coda al tasto, segna probabilmente l'antica posizione posteriore del somiere.

I tasti sono guidati nella loro corsa da lamette, fissate in coda, che scorrono in una rastrelliera.

Il telaio della tastiera è composto di due liste laterali e altrettante traverse, tutte di pioppo, una traversa di bilanciamento e una rastrelliera. Le traverse sono unite alle liste laterali a mezzo legno.

La traversa di bilanciamento, di noce, è incollata alle liste laterali a mezza battuta parzialmente egressa. La rastrelliera, di noce, è incollata al bordo esterno della traversa posteriore.

La rastrelliera ha intagli a forma di coda di rondine.

A fronte del telaio è inchiodata una cornice di pioppo dorato.

Le punte sulla traversa di bilanciamento sono di ferro.

Sul telaio sono fissate guarnizioni di panno nero, presumibilmente non originali.

Il telaio è posto su un sottotelaio d'abete asportabile e tre traverse, applicate per alzarlo ulteriormente; il tutto aggiunto probabilmente durante le operazioni di conversione del clavicembalo in fortepiano.

Lo spazio originale del vano dei salterelli era sufficiente per le guide di due registri. Salterelli e guide non sono pervenuti.

Nello stato attuale, lo strumento ha una meccanica composta di martelli in legno di frutto. Questi hanno azione ascendente, diretta, con pilota semplice. Le teste dei martelli, rivolte verso il fronte dello strumento, sono rivestite di pelle morbida, di colore chiaro, in parte sostituita con pelle marrone maldestramente incollata.

La martelliera, fissata al bordo della tavola armonica, occupa lo spazio che era destinato alle guide dei salterelli; ampliato per l'occorrenza asportando parte del somiere e del controsomiere.

Lo strumento è privo di smorzatori.

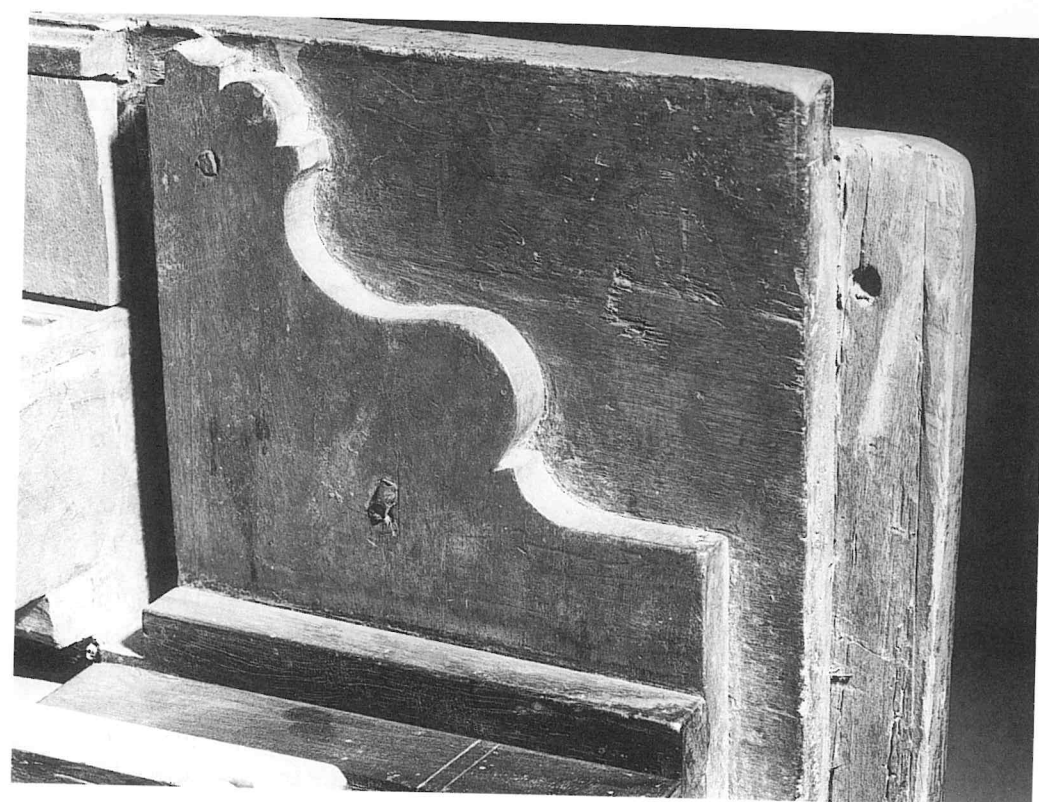


FIG. 2 - Dettaglio di una spalletta della tastiera.
Milano, Civico Museo degli Strumenti Musicali.
Inv. n° 620.

Il sostegno del clavicembalo consiste in una struttura a telaio con cinque gambe molto inflesse, in un'interpretazione ridondante dello stile Luigi XV. Le gambe sono raccordate in testa da un grembiule sagomato, coronato da una cornice entro la quale è inserito lo strumento. Il sostegno è decorato similmente alla cassa, con piccole scene paesaggistiche sul grembiule e soggetti vegetali; tutto su fondo blu cobalto. Nel museo di Amburgo è custodito un arpicordo firmato Pasquino Querci in cui la decorazione di cassa, coperchio e la foggia del sostegno mostrano identica fattura di quelle dello strumento di Milano. Il catalogo⁽³⁾ assegna la decorazione al laboratorio di Leopoldo Franciolini (fine sec XIX); tuttavia i motivi di tale attribuzione non sono commentati.

Misure in mm

Fianco sinistro	l. 2037	la. 229-227	sp. 13,8+14,4
Fianco sinistro	l. 2037	la. 229-227	sp. 13,8+14,4
Fianco destro	l. 505	la. 225	sp. 13+14
Fianco curvo		la. 225,5-226	sp. 11+14
Fianco di coda	l. 282-283	la. 226-223	sp. 14
Angolo di coda	53°-56°		
Listello frontale		la. 34,5	sp. 9
Vano tastiera		la. 741	
Cinta del piano armonico		h. 56+60,5	
Coperchio			sp. 15 ca.
Cornice della tavola armonica		la. 10 ca.	sp. 5 ca.
Somiere		la. 193,5-173	sp. 36,8-37
Ponticello tav. arm.		la. 10,3+10,5	h. 12,5-11,7
Ponticello somiere		la. 10,7-10,4	h. 13-12,6
Caviglie	l. 45 ca.	diam. 4,3+4,4	
Punte d'aggancio	l. esterna 5 ca.	diam. 1,4+1,5	
Punte dei ponticelli		diam. 1,3+1,5	
Tasti			sp. 12,4+13
Tasti diatonici	l. 346,5-327		
distanza punti			
di bilanciamento	141,5-133		
Tasti cromatici	l. 306-290		
distanza punti			
di bilanciamento	122,5-115		
Lastrine tasti diatonici			sp. 4+4,5
porzione anteriore	l. 36,8		
distanza rigature		la. 4,5	
Blocchetti tasti cromatici	l. 67 ca.	la. 11+12,1	h. 11,8+12,7
Tre ottave (<i>Stichmass</i>)	484+484		

Telaio			sp. 24+22
Traversa anteriore	l. 732		
Lista laterale sin.	l. 350		
Lista laterale des.	l. 332		
Traversa di bilanciamento		la. 35+35,3	sp. 22
Punte di bilanciamento	l. esterna 24,5 ca.	diam. 2,1+2,4	
Rastrelliera		la. 54-54,3	sp. 15,4-15,3
Listello anteriore		la. 36,5-36,7	sp. 13,5-12,7
Sottotelaio			sp. 21,2+21,7

Incordatura

Lo strumento ha due ordini di corde di 8'.

Nota	lunghezza delle corde-I ordine attuale (porzione vibrante)
do ¹	1607
fa ¹	1514
do ²	1015
fa ²	747
do ³	505
fa ³	389
do ⁴	265
fa ⁴	202
do ⁵	137
fa ⁵	100

A causa dello scollamento del ponticello nel settore relativo ai registri medio e acuto, la misurazione delle note da *fa*³ a *do*⁵ è da ritenersi indicativa.

Identificazione del costruttore

Fin dalle prime ispezioni - alcuni anni fa, per la compilazione del recente catalogo del museo - mi sorprese la somiglianza di questo strumento con un altro clavicembalo custodito presso il Musikinstrumenten-Museum dell'Università di Lipsia [Kat. N° 92].

La tipologia dei frontali trilobati dei tasti e la sagoma delle spallette ai lati della tastiera, infatti, ricordano analoghe caratteristiche presenti nello strumento firmato *Giovanni Francesco Franco Fecit 1757 nel mese di Novembre*.

Queste affinità, insufficienti da sole a costituire la base di un'attribuzione, furono quindi approfondite. Sia le sagome delle spallette sia quelle dei frontali trilobati sono, nei due clavicembali, assimilabili senza dubbio alla stessa tipologia. Il profilo delle spallette, pur differente per misure, presenta degli elementi sovrapponibi-

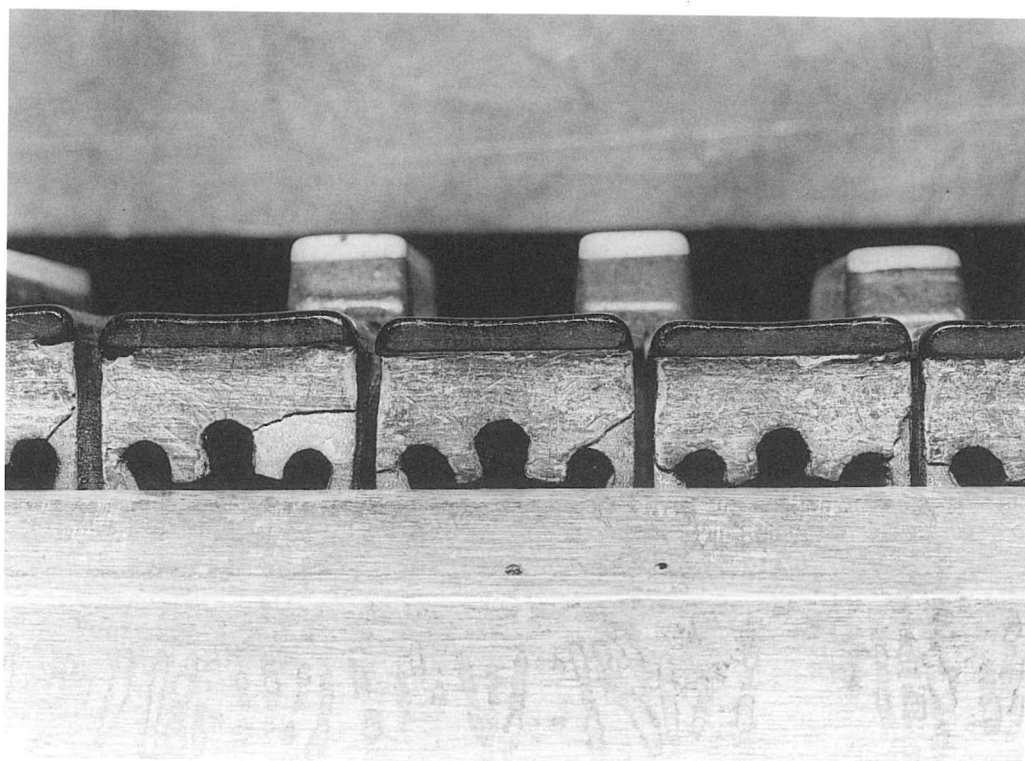


FIG. 3 - Dettaglio dei frontalini dei tasti.
Milano, Civico Museo degli Strumenti Musicali.
Inv. n° 620.

FIG. 4 - Dettaglio della tastiera. Clavicembalo Giovanni Francesco Franco, 1757.
Lipsia, Musikinstrumentenmuseum der Universität.
[Henkel Hubert. *Kielinstrumente*.
Musikinstrumenten-Museum
der Karl Marx Universität Leipzig - Katalog -
Band 2. Leipzig, 1979].

li; quasi fosse stata usata la stessa dima per tracciarli: in particolare la parte centrale convessa e il profilo concavo superiore.

La presenza di incavi trilobati nel fronte dei tasti, reminiscenza della tradizione francese del secolo XVII, è una caratteristica talmente peculiare in un cembalo italiano che suggerisce, da sola, una convincente relazione tra i due strumenti.

Un importante procedimento per il riconoscimento dell'autore di un clavicembalo consiste nella comparazione delle modanature. Questo metodo si basa sul fatto che i cembalari usarono le stesse pialle per scorniciare le modanature di diversi strumenti.

Nel nostro caso vi sono due notevoli concordanze tra le modanature dello strumento di Milano e alcune presenti in quello conservato a Lipsia, vale a dire:

- il profilo dei ponticelli e delle cornici interne
- il profilo della cornice della cassa (Lipsia) e del sostegno (Milano).

La leggera discrepanza tra alcune sagome è dovuta ai differenti metodi di riproduzione delle modanature usate dai due musei nei loro cataloghi: disegno fatto a mano (Lipsia) e sezione di calco stampata a contatto su pellicola fotografica (Milano).

La considerazione che entrambi gli strumenti presentino pressoché la stessa larghezza d'ottava - 160,5 mm (Lipsia), 161,3 mm (Milano) - è un dato oggettivo che suggerisce l'uso della stessa misura locale per disegnare la tastiera.

Altre caratteristiche di secondario rilievo contribuiscono a formare il quadro complessivo dell'affinità tra i due clavicembali. Tra queste vanno notate:

- l'uso del legno di noce per i tasti, la traversa di bilanciamento della tastiera e il somiere.
- l'uso di ebano e avorio per il rivestimento della tastiera.

L'attribuzione del clavicembalo di Milano a Giovanni Francesco Franco è quindi avvalorata da un congruo numero di elementi.

Tuttavia nulla si conosce di questo cembalario tranne il fatto che egli costruì e firmò lo strumento di Lipsia.

La collezione del museo tedesco si formò a partire dalla raccolta di Paul de Wit. Questi acquistò il cembalo di Franco, ancora nel XIX secolo, da una famiglia torinese che lo ebbe in possesso per molto tempo prima. Le firme di due vecchi proprietari sono visibili sullo strumento: *Giuseppe Busst* (sic) e *Cristina Rapis*.

Il costruttore, il periodo e la località di costruzione si possono arguire da varie considerazioni; quali le caratteristiche costruttive, le constatazioni storiografiche o le notizie pervenute sul passato dello strumento: in un ordine che va dalla più intrinseca alla più estrinseca delle osservazioni. Naturalmente una testimonianza intrinseca, pur passibile di valutazioni arbitrarie, ha sempre valore oggettivo, mentre una deduzione fondata su dati esterni allo strumento in esame si presta più facilmente ad argomentazioni inesatte.

Nel 1910 Kinsky⁽⁴⁾, basandosi sulla provenienza del cembalo, ipotizzò che la bottega di Giovanni Francesco Franco fosse ubicata a Torino. Per il suo carattere



FIG. 5 - Firma del costruttore. Clavicembalo Giovanni Francesco Franco, 1757.
Lipsia, Musikinstrumentenmuseum der Universität. [Henkel Hubert. *Kielinstrumente*.
Musikinstrumenten-Museum der Karl Marx Universität Leipzig - Katalog - Band 2. Leipzig, 1979].

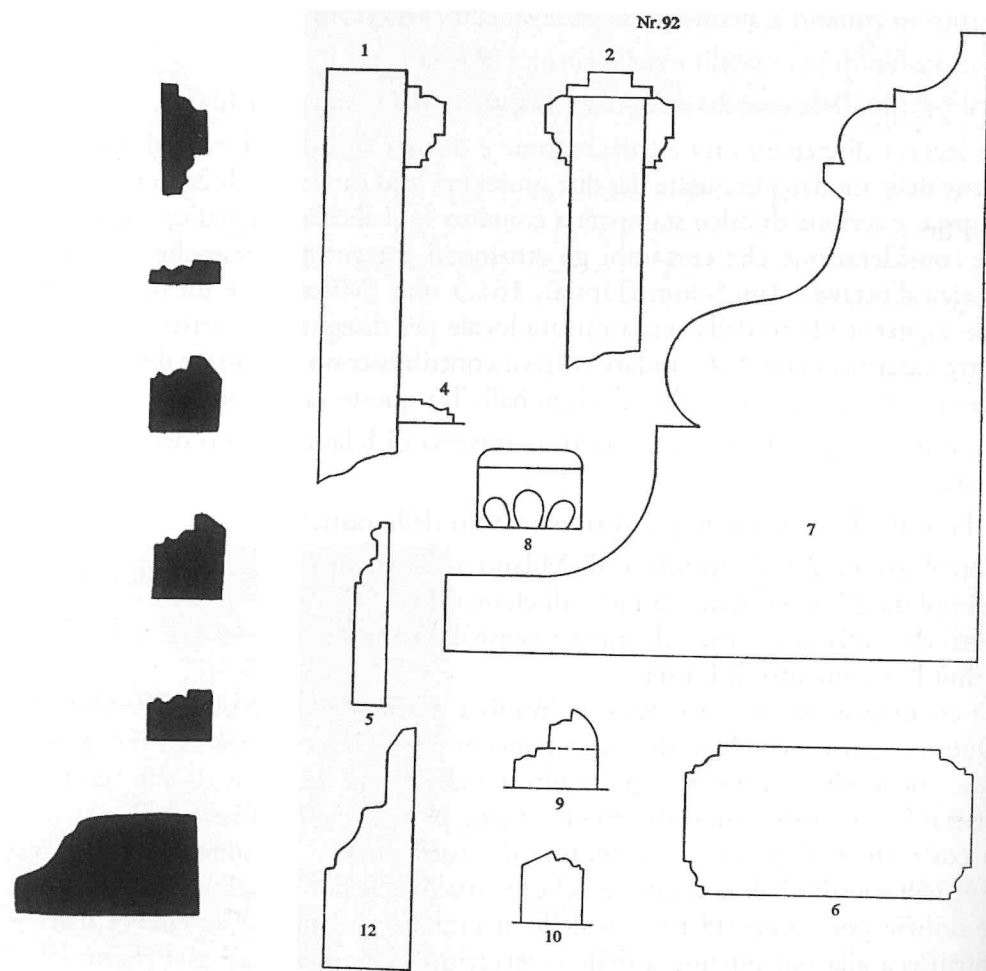


FIG. 6 - Profili delle
modanature.
Milano, Civico Museo degli
Strumenti Musicali.
Inv. n° 620.

FIG. 7 - Profili delle modanature e della spalletta laterale della tastiera.
Clavicembalo Giovanni Francesco Franco, 1757. Lipsia, Musikinstrumenten-
museum der Universität. [Henkel Hubert. *Kielinstrumente*.
Musikinstrumenten-Museum der Karl Marx Universität Leipzig -
Katalog - Band 2. Leipzig, 1979].

estrinseco, quest'attribuzione non può essere accettata acriticamente. Tuttavia la somiglianza di alcuni caratteri di entrambi gli strumenti in esame con almeno un altro clavicembalo di sicura scuola torinese⁽⁵⁾ - firmato dai Fratelli Rolando di Torino - rende più verosimile l'attribuzione del cembalero all'area piemontese. In particolare si nota la similarità di alcune modanature, lo stile delle spallette della tastiera e, non ultimo (in relazione al cembalo di Milano), il ponticello curvato nei gravi in luogo dell'usuale ugnatura. Inoltre la misura d'ottava del cembalo torinese (159,5 mm) è molto simile a quella dei due strumenti già citati. Questi caratteri, con altri meno probanti come l'uso dell'ebano per ricoprire i tasti diatonici e del legno di abete per la tavola armonica, testimoniano l'appartenenza del cembalo di Milano alla stessa scuola di quello dei Rolando.

Conclusioni

Lo studio comparato dello strumento n° 620, conservato nel museo di Milano, con un altro clavicembalo firmato *Giovanni Francesco Franco 1757* e custodito nel museo dell'Università di Lipsia, porta alla conclusione che entrambi gli strumenti siano attribuibili allo stesso costruttore.

Sono state prese in esame le seguenti relazioni:

- Corrispondenza dei profili delle modanature
- Somiglianza delle spallette della tastiera
- Affinità dei frontali trilobati incavati nei tasti
- Simile spaziatura d'ottava
- Analogie di secondaria importanza come la qualità del legno del somiere, dei tasti, della traversa di bilanciamento e delle coperture per il rivestimento della tastiera.

Dato che lo strumento di Lipsia è l'unico pervenuto del Franco e poiché nulla si conosce di questo cembalero, l'attribuzione della sua bottega alla scuola piemontese è stata fatta prendendo come riferimento le affinità individuabili tra lo strumento di Milano e un altro cembalo di sicura tradizione piemontese.

I tre strumenti citati nel testo forniscono un rilevante contributo allo studio della tradizione piemontese, della quale sono pervenute pochissime opere. Le affinità qui riscontrate, nel rivelare la coincidenza di alcuni caratteri stilistici, danno la misura dell'uniformità costruttiva tra le botteghe piemontesi nel Settecento e testimoniano un vago riflesso della tradizione cembaliera francese.

NOTE

- (1) GALLINI NATALE e GALLINI FRANCO. *Museo degli strumenti musicali*. Catalogo, Castello Sforzesco, Milano 1963.
- (2) Sono ancora visibili le tracce delle punte che fissavano sui ponticelli la corda destra del *fa*⁵.
- (3) BEURMANN ANDREAS, *Historische Tasteninstrumente*. Prestel Verlag, München, London, New York, 2000, pagg. 50-52.
- (4) KINSKY GEORG, *Musikistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog 1. Band*. Köln, 1910.
- (5) Sono grato al dott. Saverio Lo Martire per l'attenzione e la sensibilità dimostrata nel concedermi di misurare e studiare in modo approfondito lo strumento di sua proprietà.