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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

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

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG 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

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Silvia Bianchi - Acqueforti originali di Rembrandt e copie nella Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli ..... *Pag.* 13

Marco Fragonara - Incisione a contorno e l'idea di bello. Appunti sull'incisione Neoclassica ..... » 71

Alberto Milano - Il chiacchierone e il credulone, dodici vedute ottiche stampate ad Augsburg ..... » 97

*Raccolte **Fotografiche** (Raccolta A. Bertarelli e Archivio Fotografico)*

Cecilia Malovini - Fotografia e trasformazioni urbane nell'Ottocento. Il caso di Piazza del Duomo a Milano ..... » 133

Silvia Paoli - L'*Atelier* di Alessandro Duroni e un prezioso acquisto del Civico Archivio Fotografico ..... » 159

*Raccolte d'Arte **Applicata***

Claudio Salsi - *Contributi per la collezione di avori del Museo di Arti Decorative del Castello Sforzesco* ..... » 177

Sergio Angelucci - Gli avori delle Collezioni Comunali di Milano. Interventi conservativi e di restauro ..... » 179

Francesca Tasso - "Unicum enim intelligo tibi esse solatio studium antiquitatum". Qualche annotazione sul collezionismo di avori tardoantichi nella Milano del Settecento. La collezione Trivulzio ..... *Pag.* 195

Paola Isabella Gallerani - Un Bussolo d'oro e un Mantegna di legno. Due schede sulla scultura lombarda del Rinascimento ..... » 213

Benedetta Gallizia di Vergano - Nuovi documenti per i Manfredini ..... » 239

Luigi Sansone - La raccolta Vigoni. Chi l'ha vista? ..... » 247

Chiara Spanio - Giovanni Giuseppe Piccini: alcune opere ritrovate ..... » 275

Luca Tomìo - Bramantino e gli arazzi dei *mesi* Trivulzio: dalla *rustica classicità* alla *maniera moderna* ..... » 299

Oleg Zastrow - Una *chiave* per la nuova lettura del retro di Croce Astile Romanica nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ..... » 351

Museo degli Strumenti Musicali

Alfredo Bernardini e Renato Meucci - L'oboe d'avorio di Anciuti (1722)..... » 371

Andrea Gatti - La collezione Monzino al Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco ..... » 385

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

RACCOLTE DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

ACQUEFORTI ORIGINALI DI REMBRANDT E COPIE NELLA CIVICA RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

Silvia Bianchi

Questo contributo non intende assolutamente proporsi come un ennesimo studio di natura storico-estetica sulla grafica del grande maestro olandese, ma si propone semplicemente di presentare i risultati di una prima indagine ricognitiva eseguita sul materiale rembrandtiano conservato nella Civica Raccolta delle Stampe del Castello Sforzesco di Milano. La Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, costituita da incisioni e libri illustrati, è nota soprattutto come una delle fonti più importanti d'Italia per l'iconografia, ma custodisce al suo interno anche un cospicuo patrimonio di incisioni di valore artistico, aumentato dopo la morte del Bertarelli (1938) attraverso acquisti, donazioni e lasciti.

La presente ricerca è stata condotta inizialmente sia nel settore «stampe artistiche», sia attraverso gli altri diversi fondi di opere presenti nella raccolta, per individuare le incisioni riconducibili a vario titolo al nome di Rembrandt. In un secondo momento si è deciso di dare a questo studio dei confini ben precisi, di offrire cioè per il momento una chiara distinzione tra le acqueforti originali presenti nella Raccolta (con la definizione del loro stato), le copie di esse e le false attribuzioni, rimandando ad un successivo momento l'indagine sui *d'après* i dipinti e i disegni dell'artista.

È ben nota l'indifferenza di Bertarelli ai principi di ordine estetico che governavano le collezioni del suo tempo, perciò per la formazione del settore artistico più significative risultano essere le acquisizioni di stampe provenienti da altre istituzioni civiche, in questo caso principalmente i Musei d'Arte, che fecero confluire i propri fondi grafici al Gabinetto delle Stampe al momento della sua creazione, nel 1927[1]. Per la maggior parte infatti le incisioni esaminate provengono dalle collezioni della Galleria d'Arte Moderna[2] e sono contrassegnate con il timbro dei Musei Artistici Milanesi apposto a partire dal 1900[3], mentre solo un numero limitato di esse ha il timbro di Achille Bertarelli usato dal collezionista tra il 1905 e il 1920. Diversi fogli sono stati acquisiti nel 1935 provenienti dalle Raccolte Trivulziane[4], alcuni sono pervenuti per legato o donazione[5], pochi hanno il timbro del Gabinetto delle Stampe di Milano, usato tra il 1927 e il 1954. Alla maggior parte di questi esemplari è stato apposto a partire dal 1954 anche il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano.

In seguito ad un'accurata analisi dei fogli si è appurato che cinquantuno acqueforti sono originali, mentre le rimanenti stampe sono copie, nello stesso verso o in controparte, o semplicemente incisioni eseguite *alla maniera* di Rembrandt. Di queste ultime, alcune sono catalogate nei repertori tra le opere attribuite ad allievi o seguaci del maestro olandese, per qualcun'altra non è stato possibile al livello attuale delle ricerche trovare un sicuro riscontro. In riproduzione fotomeccanica sono conservati tre fogli sciolti e la cartella *Rembrandt. Hauptblätter graphischer Kunst*, Verlag Fischer & Franke, Berlino s.d. (Cons. Vol. AA-96), contenente diciotto tavole[6].

I soggetti privilegiati sono quelli di carattere religioso derivati dal Vecchio e Nuovo Testamento, gli autoritratti e i ritratti, le scene di genere e gli studi di nudo, mentre sono del tutto assenti i paesaggi[7].

I fogli derivati dalle lastre originali sono per lo più, ma non sempre, degli ultimi stati in impressioni ottocentesche talvolta ottenute da rami pesantemente reincisi[8]; tuttavia alcune impressioni di migliore qualità sembra possano essere fatte risalire al Settecento e, in qualche caso, anche al tardo Seicento. Tre acqueforti, stampate su fogli di carta leggera vergellata, con ampi margini e di uguale misura (mm 265x410 circa) sembrerebbero appartenere ad una tiratura moderna realizzata per una cartella. Le tavole in riproduzione fotomeccanica derivano da esemplari spesso di primo stato, sempre della migliore qualità.

L'incertezza nella determinazione dell'epoca delle varie tirature deriva soprattutto dal fatto che per la maggior parte i fogli facenti parte della Raccolta Bertarelli sono controfondati oppure si presentano incollati su un supporto cartaceo, e ciò non consente un attento esame della carta né l'individuazione di eventuali filigrane o di altri elementi utili per una sicura datazione. Inoltre, fatto che si rivela problematico in particolare per l'individuazione degli autori delle copie, spesso gli esemplari sono rifilati all'impronta del rame e anche oltre l'impronta, con conseguente impossibilità di conoscere le misure effettive della lastra ed eventuali scritte presenti nei margini o in zone periferiche del foglio. I repertori esistenti non sono di conforto per quanto concerne le tirature moderne e il riconoscimento delle copie, per le une e le altre non esistendo alcun catalogo illustrato.

Molte copie sono anonime, mentre altre sono riconoscibili come opera di incisori attivi nel Settecento quali il tedesco Johann Georg Hertel (c. 1700-c. 1760), i francesi Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783), Claude-Henri Watelet (1718-1786) e Pierre François Basan (1723-1797), gli italiani Costantino Cumano (1760-1803) e Francesco Novelli (1767-1836)[9]. Particolarmente interessanti sono una copia de *Il gran Coppenol* incisa dal Basan, impressa su carta antica filigranata[10], e una copia del *Ritratto di Jan Six* incisa dal Watelet, anch'essa stampata su carta filigranata[11]. Tra le copie del Novelli, oltre ai fogli sciolti, si segnala la presenza di un volume completo e rilegato, l' *Album di quarantauna incisioni del celebre Rembrandt ritagliate da Francesco Novelli per la prima volta ora raccolte e con brevi illustrazioni dichiarate da Francesco Zanotto*, Venezia, nell'edizione dell'editore e tipografo Giovanni Brizeghel del 1860 (Vol. Z 126)[12]. Due fogli ispirati *alla maniera* rembrandtesca sono da ricondurre all'attività di Dominique-Vivant Denon (1747-1825).

Va rimarcato che anche queste opere presentano un loro innegabile valore in quanto testimoniano il grande apprezzamento riservato nei secoli all'opera incisa del grande maestro olandese, che da un lato si intendeva far meglio conoscere al grande pubblico e con il quale al tempo stesso si cercava di rivaleggiare impadronendosi a fondo della sua tecnica.

Sembra di poter concludere osservando che il *corpus* rembrandtiano conservato nella Raccolta Bertarelli, pur non essendosi formato con criteri collezionistici particolarmente selettivi e pur con tutti i limiti evidenziati, conserva tuttavia esemplari di indubbio valore storico e in alcuni casi anche di sensibile pregio estetico.

Il carattere eterogeneo di questo materiale ha reso complessa la sua descrizione. Il catalogo che segue è diviso in due sezioni: nella prima sono descritte le opere originali di Rembrandt conservate nella Raccolta Bertarelli, a ciascuna delle quali vengono abbinate le relative copie (in questa parte sono stati inseriti anche gli esemplari in riproduzione fotomeccanica derivati dagli originali); nella seconda sezione viene dato l'elenco delle copie di Rembrandt possedute dalla raccolta, di cui tuttavia la raccolta stessa non possiede gli originali corrispettivi. Nel caso di più esemplari di stampe originali e in riproduzione fotomeccanica, esse sono contrassegnate da una lettera minuscola (a, b, ...); le copie sono contrassegnate da una lettera maiuscola (A, B, ...). Al termine della prima sezione sono indicate le incisioni impropriamente attribuite a Rembrandt presenti nella raccolta; al termine della seconda sono citate le copie di originali impropriamente attribuiti a Rembrandt presenti nella raccolta.

NOTE

(1) «L'entità di questi passaggi da un'istituzione all'altra è difficilmente quantificabile, non solo perché non sempre esistono riscontri inventariali in tal senso, ma anche perché i trasferimenti verso la Bertarelli proseguirono in modo episodico fino ai primi anni Quaranta, in particolare ad opera dei Musei d'Arte» (SALSI 1998, p. 16, nota 5).

(2) BASSO 2000, p. 30.

(3) Per la grafia di questo e degli altri timbri citati vedi in calce alle avvertenze al catalogo.

(4) La dizione completa del timbro è la seguente: «DALLE RACCOLTE / TRIVULZIANE / 1935 Anno XIII». Questo gruppo di fogli è pervenuto alla Raccolta Bertarelli in occasione della vendita, da parte del principe Luigi Alberico Trivulzio, di gran parte della sua collezione, ritenuta una delle più ragguardevoli d'Europa, al Comune di Milano. Le incisioni della raccolta Trivulzio sono giunte in realtà alla Bertarelli in due successivi momenti, nel 1935 e nel 1943 (GALLINA 1999, pp. 18-20).

(5) Due di esse sono pervenute alla raccolta nel 1941 come legato Silvestri, altre due nel 1981 come donazione Orombelli, la cartella con le riproduzioni fotomeccaniche nel 1991 come lascito Boschi.

(6) È opportuno ricordare che la riproduzione delle stampe di Rembrandt ha notevolmente interessato l'editoria a partire dal XIX secolo. Charles Blanc nella terza edizione (1873) della sua *L'oeuvre de Rembrandt* riprodusse varie acqueforti dell'artista olandese per mezzo di héliogravures dovute ad Amand-Durand. Nel 1880 fu stampato da Delâtre il volume di tavole sciolte intitolato *L'oeuvre de Rembrandt décrit et commenté par M. Charles Blanc ... ouvrage comprenant la reproduction de toutes les estampes du Maitre exécutée sous la direction de M. Firmin Delangle,* Paris, A. Quantin imprimeur-éditeur, con héliogravures di Henri Garnier (I. OLIVIERI - A. VICINI MASTRANGELI 1987, p. 91). Dall'editore A. Levy è stata riprodotta l'opera completa di Rembrandt: *L'oeuvre complet de Rembrandt. Décrit et catalogué par M. Eugène Dutuit et reproduit par les procédés d'heliogravures de M. Charreyre* (GUARDÌ 1984, p. 39). Già nel 1851 Blanc ne aveva curata la riproduzione fotografica, e nel 1895 la Rembrandt Intaglio Printing Company condusse una vasta campagna di fotoriproduzione (I. OLIVIERI - A. VICINI MASTRANGELI 1987, pp. 91-92). Altre notizie riguardanti pubblicazioni con riproduzioni di incisioni di Rembrandt si trovano in J.C. BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres,* Paris 1861-1864, tomo IV, parte II (1863), p. 1210; J.G.T. GRAESSE, *Trésor de livres rares et précieux,* Berlin 1922, vol. VI, p. 77.

(7) L'unico paesaggio presente nella raccolta è una copia, incisa da Costantino Cumano, di *Paesaggio con tre capanne* (B. 217).

(8) Nel secolo XIX le stampe tirate dopo la morte di Rembrandt invadevano il mercato dell'arte, soprattutto in Francia dove si ebbe un vero e proprio *revival* della fortuna di questo artista (MCQUEEN 2000-2001, pp. 163-180). Tuttavia, se ancora alla fine del Settecento, nella prima edizione (1789-1797) del *Recueil* di P.F. BASAN, la qualità delle stampe era ancora molto elevata, già a partire dal primo decennio dell'Ottocento (1807 circa) le successive edizioni, curate prima dal figlio Henry-Louis Basan († ante 1819) e poi dalla vedova di questi, mostrano lastre ormai deteriorate, notevolmente rimaneggiate e talvolta anche alterate (HINTERDING 1995, p. 32; ROSE-DE VIEJO 2001, p. 32; MCQUEEN 2001-2002, p. 79, nota 4).

(9) Francesco Novelli e Costantino Cumano (e con loro Giuseppe Sardi) intagliarono copie da Rembrandt a Venezia, fra il 1790 e il 1792, in casa di Dominique-Vivant Denon che aveva acquistato i tre volumi di acqueforti di Rembrandt posseduti in precedenza da Anton Maria Zanetti. Dopo la morte del Denon (1825), il «Recueil de trente-huit copies d'après Rembrandt, par Novelli, Sardi et Cumano avec vingt-six contre-épreuves», messo in vendita nel 1826, fu acquistato nel 1827 dal Cabinet des Estampes (GOETZ 1999, pp. 71-72 e nota 14). La raccolta delle acqueforti originali di Rembrandt del Denon fu venduta nel 1829 al mercante Samuel Woodburn e fu in seguito dispersa (JAMES-CORRIGAN-ENSHAIAN-GRECA 1991, p. 121).

(10) La carta presenta due filigrane: un grappolo d'uva accompagnato da tre parole, di cui due sono da tradursi come «GALICION BALE», e uno scettro o bastone sormontato da un giglio sotto il quale si identificano a fatica tre lettere o simboli. Per un approfondito studio riguardo a questo foglio cfr. SALSI 1984-1985, pp. 315-327.

(11) La filigrana mostra un giglio sotto il quale si leggono chiaramente le lettere «F A / R.».

(12) Nel 1840 tutte le 41 incisioni dalle acqueforti di Rembrandt del Novelli furono raccolte in un album che fu pubblicato postumo a cura della moglie e della figlia. Nelle impressioni contenute in questa prima raccolta si possono ancora leggere alcune iscrizioni e la dedica alla duchessa di Polignac de *Il buon Samaritano.* In seguito i rami furono acquistati da Giuseppe Zanetti, tipografo ed editore veneziano, il quale nel 1844 rieditò l'album, commentato da Francesco Zanotto, cancellando le vecchie iscrizioni e seguendo un ordine diverso nella numerazione. Nel 1860 l'album dello Zanotto fu ristampato senza variazioni dall'editore e tipografo Brizeghel (MAINARDI 1985-1986, pp. 63-66).

Desidero ringraziare il Dott. Zeno Davoli di Reggio Emilia e il Dott. Jaco Rutgers dell'Istituto Universitario Olandese di Firenze per le precisazioni e i preziosi suggerimenti, il Prof. Bert W. Meijer Direttore del medesimo Istituto per la cortese disponibilità. Un sincero ringraziamento va alla Dott.ssa Giovanna Mori, Conservatrice della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, per l'interesse con cui ha seguito questo studio e per l'aiuto offerto nel corso della ricerca.

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

ASH N. - FLETCHER S., *Watermarks in Rembrandt's Prints*, Washington 1998.

BASSO L., *I doni di Luca Beltrami ai Musei Civici*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», Vol. XXIV, Anno XXVII, Milano 2000, pp. 13-34.

BETTAGNO A., *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano 1990, pp. 241-256.

BLANC C., *L'oeuvre de Rembrandt*, Paris 1873.

COPPIER A.C., *Les eaux-fortes authentiques de Rembrandt*, Paris 1929.

DICKEY S.S., *Rembrandt Harmensz. van Rijn*, in *The Illustrated Bartsch*, New York 1993, vol. 50 (Supplement).

GALLINA G., *Le incisioni di Albrecht Dürer nella Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" di Milano*, in *Dürer ... da Dürer. L'arte in viaggio attraverso l'Europa*, Milano 1999.

GOETZ A., *Denon et l'estampe*, in *Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon*, Paris 1999.

GUARDÌ S., *Stampa originale e riproduzione fotomeccanica*, Bologna 1984.

GUSMANO A., *Identificazione di stampe antiche e moderne*, Milano 1990.

GUSMANO A., *Stampe d'arte e di pregio. Guida per l'identificazione e la validazione*, Milano 1999.

HINTERDING E., *The History of Rembrandt's Copperplates with a catalogue of those that survive*, Zwolle 1995.

JAMES C., CORRIGAN C., ENSHAIAN M.C., GRECA M.R., *Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi*, Olschki, Firenze 1991.

MAINARDI M., *Le incisioni dalle acqueforti di Rembrandt di Francesco Novelli*, tesi di laurea, Università di Venezia, anno accademico 1985-1986.

MCQUEEN A., *Reinventing the biography, creating the myth: Rembrandt in nineteenth-century France*, in *«Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art»*, vol. 28, n. 3, 2000-2001, pp. 163-180.

MCQUEEN A., *Les copies d'après les estampes de Rembrandt dans la France du XIXe siècle*, in «Nouvelles de l'estampe», nn. 179-180, dicembre 2001-febbraio 2002, pp. 78-88.

OLIVIERI I., VICINI MASTRANGELI A., *In praesepio. Immagini della Natività nelle incisioni dei secoli XVI-XIX*, Roma 1987.

ROSE DE VIEJO I., *Rembrandt maestro di Goya*, in *Rembrandt ispirazioni per Goya*, Milano 2001.

SALAMON H., *Catalogo completo dell'opera grafica di Rembrandt*, Milano 1972.

SALSI C., *Il gran Coppenol: una problematica copia da Rembrandt*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», Vol. XII, Anno XI-XII, 1984-1985, pp. 315-327.

SALSI C., *Le stampe artistiche della Bertarelli. All'origine delle collezioni*, in *Stampe di Maestri. Cento capolavori della Raccolta Bertarelli da Mantegna a Morandi*, Milano 1998, pp. 12-17.

Avvertenze

Numerazione delle opere

La successione delle opere segue la tradizionale numerazione del Bartsch, ripresa dal più recente catalogo ragionato di C. White, K.G. Boon, *Rembrandt's Etchings*, Amsterdam 1969.

Misure

Le misure sono date in millimetri e l'altezza precede sempre la base. Quando non diversamente indicato, le misure date si riferiscono alla lastra.

Stato

Quando non diversamente indicato, la determinazione degli stati è secondo il catalogo di White e Boon. Nella descrizione dei singoli fogli vengono evidenziati gli elementi più significativi per il riconoscimento dello stato.

Repertori

I repertori vengono citati in forma abbreviata secondo il seguente criterio:

B.: A. Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les Estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs...*, Wien 1792.

BB.: G. Biörklund - O.H. Barnard, *Rembrandt's Etchings true and false*, Stockholm-London-New York 1955.

H.: F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam 1949-..., vol. III.

Roux: M. Roux, *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIII siècle*, Paris 1949.

T-D.: P. Ten - Doesschate Chu, *Dominique-Vivant Denon. French Masters of the Nineteenth Century*, in *The Illustrated Bartsch*, New York 1985, vol. 121.

WB.: C. White - K.G. Boon, *Rembrandt's Etchings, a new critical Catalogue*, in Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, voll. XVIII-XIX, Amsterdam 1969.

Per altre eventuali citazioni all'interno delle schede si rimanda alla acclusa bibliografia.

Timbri di appartenenza ricorrenti con maggior frequenza sui fogli della raccolta:

Musei Artistici Milanesi, dal 1900:

Achille Bertarelli, 1905-1920:

Gabinetto delle Stampe di Milano, 1927-1953:

Raccolta delle Stampe di Milano, dal 1954 ad oggi.

Catalogo

1. **Autoritratto con la sciarpa al collo** (FIG. 1)

   Acquaforte, mm 130x103.

   (B. 17; BB. 33-G; WB. 17.)

   Esemplare di II stato su due, con la lastra tagliata e l'aggiunta della firma e della data, i baffi estesi oltre il contorno della guancia destra e ulteriori ombreggiature, in tiratura tarda. Nel margine inferiore, verso sinistra, si legge: "Rembrandt f. 1633".
   Il foglio conserva piccolissimi margini ed è applicato lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-78.

2. **Autoritratto con la moglie Saskia**

   Acquaforte, mm 105x95.

   (B. 19; BB. 36-A; WB. 19.)

   Esemplare di II stato su tre, privo del segno curvo sopra il sopracciglio destro di Saskia. In alto a sinistra: "Rembrandt. f / 1636".
   Il foglio conserva piccoli margini, è incollato su un supporto cartaceo e incorniciato da una sottile linea a penna. Sul recto è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano, sul supporto cartaceo quello delle Raccolte Trivulziane.

Collocazione: Art. p. 21-76.

3. **Autoritratto al balcone di pietra**

   Acquaforte e puntasecca, mm 205x164.

   (B. 21; BB. 39-E; WB. 21.)

   Esemplare di I stato su due, in riproduzione fotomeccanica (mm 198x160, inciso). L'opera è datata 1639.

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 1.

Copie:

   A. in controparte, mm 218x168, di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt. - F Novelli. inci. 1790" e in alto a destra: "N.° 29". WB. 21, copia 5. (Vol. Z 126, tav. 29).

4. **Autoritratto con berretto piatto e abito ricamato** (FIG. 2)

   Acquaforte, mm 88x62.

   (B. 26; BB. 38-1; WB. 26.)

   Esemplare di stato unico in tiratura tarda, in cui la firma di Rembrandt è stata ritoccata da altra mano. L'opera è databile al 1638-1642.
   Il foglio, rifilato all'impronta, è incollato su un supporto cartaceo e incorniciato da una triplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-77.

FIG. 1 - Rembrandt, *Autoritratto con la sciarpa al collo*, B. 17,
acquaforte, II stato, 1633, (Art. p. 21-78),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 2 - Rembrandt, *Autoritratto con berretto piatto e abito ricamato*, B. 26, acquaforte, unico stato, 1638-1642 circa, (Art. p. 21-77), Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

5. **Abramo e Isacco** (FIG. 3)

Acquaforte e puntasecca, mm 157x130.

(B. 34; BB. 45-D; WB. 34.)

a) Esemplare di stato unico in tiratura tarda o moderna. Nell'angolo inferiore sinistro si legge: "Rembrant. / 1645.".
Il foglio conserva discreti margini, è controfondato e incollato ai quattro angoli su un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-18.

b) Esemplare di unico stato in riproduzione fotomeccanica (mm 160x130, inciso).

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 14.

Copie:

A. in controparte in un ovale, mm 133x100 (foglio ritagliato lungo il contorno dell'ovale), di anonimo, con alcune varianti rispetto all'originale e recante in basso al centro: "Rembrandt fe". WB. 34, copia 2 [?]. (Art. p. 21-20).

B. controprova della copia A, mm 128x100 (foglio ritagliato lungo il contorno dell'ovale e privo del settore inferiore), recante in basso al centro, riportata al rovescio, la scritta: "Rembrandt fe". (Art. p. 21-19) (FIG. 4).

6. **Il sacrificio di Abramo**

Acquaforte e puntasecca, mm 156x131.

(B. 35; BB. 55-B; WB 35.)

Esemplare di stato unico, in riproduzione fotomeccanica (mm 150x127, inciso). L'opera è datata 1655.
Sul recto del foglio è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-21.

7. **Giuseppe racconta i sogni** (FIG. 5)

Acquaforte, mm 110x83.

(B. 37; BB. 38-E; WB. 37.)

Esemplare di III stato su tre in tiratura tarda o moderna, in cui è stato nuovamente ombreggiato lo spazio bianco tra il braccio sinistro di Giuseppe e il volto della ragazza seduta a destra, a imitazione del primo stato (Salamon 1972, p. 56, n. 37). La lastra è stata inoltre ritoccata con particolare evidenza nei volti dei personaggi in secondo piano sulla destra e nel cagnolino in primo piano. In basso a sinistra, sul fianco del cesto, si legge: "Rembrandt f 1638".
Il foglio, rifilato all'impronta, è controfondato e incollato lungo il margine superiore su un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-23.

FIG. 3 - Rembrandt, *Abramo e Isacco*, B. 34,
acquaforte e puntasecca, unico stato, 1645, (Art. p. 21-18),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 4 - Anonimo, *Abramo e Isacco*, copia da B. 34,
acquaforte, (Art. p. 21-20),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

8. Giuseppe e la moglie di Putifarre (FIG. 6)

Acquaforte, mm 90x115.

(B. 39; BB. 34-G; WB. 39.)

a) Esemplare di II stato su due in tiratura tarda o moderna, con l'aggiunta dell'ombreggiatura sulla colonna del letto. In basso a sinistra si legge: "Rembrandt f. 1634".
Il foglio conserva piccoli margini, è controfondato e incollato lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-26.

b) Esemplare di II stato su due in tiratura tarda o moderna, come sopra descritto.
Il foglio, acquerellato, è rifilato all'impronta e incollato lungo il margine superiore a un supporto cartaceo. Sul recto è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano, sul verso quello del Gabinetto delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-25.

9. Il trionfo di Mardocheo

Acquaforte e puntasecca, mm 174x215.

(B. 40; BB. 41-1; WB. 40.)

Esemplare di stato unico, in riproduzione fotomeccanica (mm 170x210, inciso). L'opera è databile al 1641 circa.

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 2.

10. Davide in preghiera

Acquaforte e puntasecca, mm 145x95.

(B. 41; BB. 52-C; WB. 41.)

Esemplare di III stato su tre, in cui il piccolo spazio bianco al di sotto del baldacchino nel margine sinistro è stato ombreggiato e un graffio accidentale compare sulla schiena di Davide. In basso a sinistra si legge: "Rembrandt f. 1652".
Il foglio, rifilato all'impronta, è controfondato, applicato su un supporto cartaceo e incorniciato da una quadruplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-27.

11. L'angelo lascia la famiglia di Tobia (FIG. 7)

Acquaforte e puntasecca, mm 103x154.

(B. 43; BB. 41-G; WB. 43.)

a) Esemplare di IV stato su quattro, con vari ritocchi, ad esempio sul cofano a destra e sulla veste dell'angelo. In basso verso sinistra si legge: "Rembrandt f. 1641".
Il foglio conserva margini esigui, è incollato ai quattro angoli ad un supporto cartaceo ed è incorniciato da una triplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri di Achille Bertarelli e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-29.

FIG. 5 - Rembrandt, *Giuseppe racconta i sogni*, B. 37,
acquaforte, III stato, 1638, (Art. p. 21-23),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 6 - Rembrandt, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, B. 39,
acquaforte, II stato, 1634, (Art. p. 21-26),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 7 - Rembrandt, *L'angelo lascia la famiglia di Tobia*, B. 43,
acquaforte e puntasecca, IV stato, 1641, (Art. p. 21-29),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

b) Esemplare di II o III stato su quattro, in riproduzione fotomeccanica (mm 94x143, inciso). Sul recto del foglio è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-28.

Copie:

A. in controparte, mm 105x165, di anonimo, recante in basso: "Rembrandt - N.° 282". (Art. m. 31-58).

12. L'annuncio dell'angelo ai pastori (FIG. 8)

Acquaforte, bulino e puntasecca, mm 263x220.

(B. 44; BB. 34-I; WB. 44.)

a) Esemplare di III stato su tre, con il tronco dell'albero al centro ombreggiato, in tiratura presumibilmente settecentesca, in cui non si distingue più il ponte (Blanc 1873, I, p. 76). In basso a destra si legge: "Rembrandt. f 1634".
Il foglio è rifilato alla battuta e applicato lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo. Sul recto è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano, leggibile con difficoltà in basso a sinistra.

Collocazione: Art. m. 31-59.

b) Esemplare di III stato su tre, in riproduzione fotomeccanica (mm 246x207, inciso).

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 3.

13. L'adorazione dei pastori, con la lampada

Acquaforte, mm 105x130.

(B. 45; BB. 54-I; WB. 45.)

Esemplare di II stato su due, in cui lo spazio bianco lungo il margine superiore destro è stato ombreggiato, in tiratura tarda. In basso a sinistra si legge: "Rembrandt f.". L'opera è databile al 1654 circa.
Il foglio conserva piccoli margini, è incollato ai quattro angoli ad un supporto cartaceo ed è incorniciato da una quadruplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-30.

14. L'adorazione dei pastori: notturno

Acquaforte, puntasecca e bulino, mm 148x198.

(B. 46; BB. 52-1; WB. 45.)

Esemplare di VIII stato su otto, con ulteriore lavorazione e in tiratura moderna. L'opera è databile al 1652 circa.
Il foglio, rifilato all'impronta, è incollato ai quattro angoli su un supporto cartaceo ed è incorniciato da una quadruplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-31.

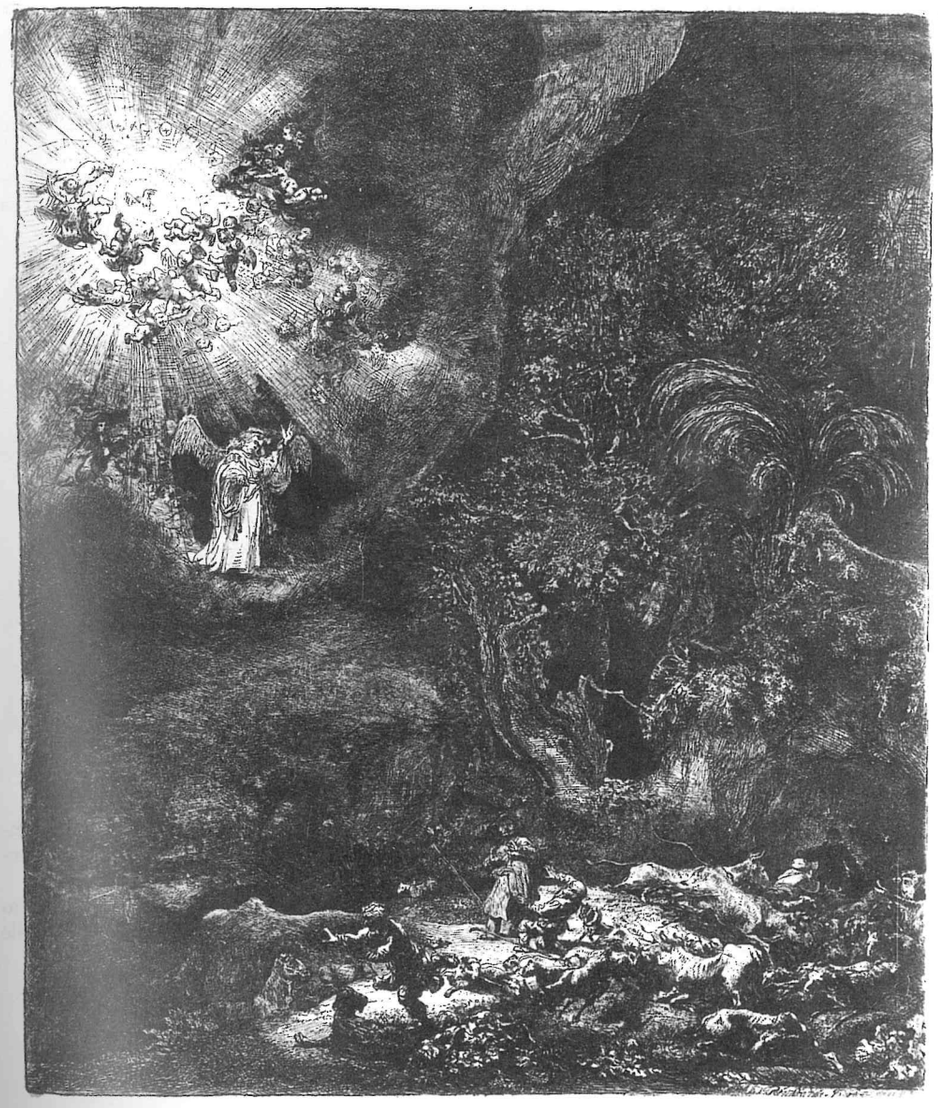


FIG. 8 - Rembrandt, *L'annuncio ai pastori,* B. 44,
acquaforte, bulino e puntasecca, III stato, 1634, (Art. m. 31-59),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

15. La presentazione al tempio (in larghezza)

Acquaforte e puntasecca, mm 213x290.

(B. 49; BB. 40-1; WB. 49.)

Esemplare di III stato su tre, in cui Simeone indossa uno zucchetto e sono state ombreggiate due zone bianche lungo il margine superiore. L'opera è databile al 1639 circa.
Il foglio è rifilato alla battuta e incollato su un supporto cartaceo. In basso a destra, entro l'inciso, è stato aggiunto a penna: "Rembrandt". Sul recto del foglio è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano, sul supporto cartaceo quello delle Raccolte Trivulziane.

Collocazione: Art. m. 31-60.

16. Gesù che predica o La piccola tomba

Acquaforte, bulino e puntasecca, mm 155x207.

(B. 67; BB. 52-2; WB. 67.)

Esemplare di stato unico, in riproduzione fotomeccanica (mm 150x200, inciso). L'opera è databile al 1652 circa.

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 4.

Copie:

A. in controparte, mm 155x205 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore a destra: "Francesco. Novelli inci". WB. 67, copia 2. (Art. p. 17-59; Vol. Z 126, tav. 3, con l'aggiunta in alto a destra di: "N.° 3").

17. Cristo caccia i mercanti dal tempio (FIG. 9)

Acquaforte, mm 136x168.

(B. 69; BB. 35-B; WB. 69.)

a) Esemplare di II stato su due, in cui è presente l'aggiunta di un fittissimo tratteggio nell'ombra sotto l'uomo seduto in primo piano, visto di schiena inclinato verso sinistra, in tiratura presumibilmente settecentesca. Nell'angolo inferiore destro si legge: "Rembrandt. f. 1635".
Il foglio è rifilato oltre la battuta ed è applicato lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-37.

b) Esemplare di II stato su due, in riproduzione fotomeccanica (mm 138x170, inciso).

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 15.

Copie:

A. nello stesso verso, mm 137x169 (inciso), di anonimo, recante in basso a destra: "Rembrandt f. 1635". WB. 69, copia 1 (Art. p. 21-38). (**FIG. 10**)

18. La Resurrezione di Lazzaro (piccolo formato)

Acquaforte, mm 150x114.

(B. 72; BB. 42-B; WB. 72.)

Esemplare di II stato su due, in cui la fronte di Lazzaro è ombreggiata con tratti diagonali e paralleli. Nell'angolo inferiore sinistro si legge: "Rembrandt / f 1642 (2 rovesciato)".

FIG. 9 - Rembrandt, *Cristo scaccia i mercanti dal tempio*, B. 69,
acquaforte, II stato, 1635, (Art. p. 21-37),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 10 - Anonimo, *Cristo scaccia i mercanti dal tempio*, copia da B. 69, acquaforte, (Art. p. 21-38), Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

Il foglio, rifilato alla battuta, è incollato su un supporto cartaceo ed è incorniciato da una triplice linea a penna.
Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-40.

19. La Resurrezione di Lazzaro (grande formato)

Acquaforte e bulino, mm 366x258.

(B. 73; BB. 32-4; WB. 73.)

Esemplare di IX stato su dieci, con una generale rilavorazione della lastra, particolarmente visibile nell'ombreggiatura della lastra tombale e del palo, in tiratura presumibilmente settecentesca. Al centro, sulla destra del Cristo, si legge: "Rt: v. Ryn f.". L'opera è databile al 1632 circa.
Il foglio è smarginato e centinato nella parte superiore, lungo la quale è applicato ad un supporto cartaceo.
Sul recto è visibile il timbro dei Musei Artistici Milanesi.

Collocazione: Art. p. 31-62.

Copie:

A. nello stesso verso, mm 132x96 (inciso), recante sulla pietra tombale il monogramma: "J-G", riferibile a Johann Georg Hertel (Nagler, *Monogrammisten*, III, p. 947, n. 2440). WB. 73, copia 2. (Art. p. 30-78).

B. in controparte, mm 339x232 (foglio smarginato e centinato nella parte superiore), di anonimo. WB. 73, copia 6. (Art. m. 31-61).

20. La stampa da cento fiorini o Cristo guaritore

Acquaforte, bulino e puntasecca, mm 278x388.

(B. 74; BB. 49-1; WB. 74.)

Esemplare di II stato su due, in riproduzione fotomeccanica (mm 225x318, inciso). L'opera è datata al 1649 circa.

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 5.

Copie:

A. in controparte, mm 202x257 (inciso), di Jacques-Philippe Le Bas, recante nel margine inferiore: "Rembrandt f.". WB. 74, copia 3. (Art. p. 21-41).

21. Crocifissione (piccolo formato)

Acquaforte, mm 95x67.

(B. 80; BB. 35-1; WB. 80.)

Esemplare di stato unico, in tiratura tarda o moderna, in cui resta solo debole traccia della firma dell'artista in alto al centro: "Rembrandt f.". L'opera è databile al 1635 circa.
Il foglio conserva i margini, è incollato su un supporto cartaceo e incorniciato da una triplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-45.

22. La deposizione alla luce di una fiaccola

Acquaforte e puntasecca, mm 210x161.

(B. 83; BB. 54-G; WB. 83.)

Esemplare di stato unico, in riproduzione fotomeccanica (mm 210x161, inciso). L'opera è datata 1654.

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 6.

Copie:

A. nello stesso verso, mm 205x158 (inciso), di anonimo, recante nel margine inferiore: "Rembrandt fecit". WB. 83, copia 1. (Art. p. 21-47).

B. in controparte, mm 208x160 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. - Franc. Novelli. inci. 1790." e in alto a destra: "N.° 2". WB. 83, copia 2. (Vol. Z 126, tav. 2).

23. Il trasporto di Cristo nella tomba

Acquaforte e puntasecca, mm 131x108.

(B. 84; BB. 45-3; WB. 84.)

Esemplare di stato unico, in tiratura presumibilmente tardo-seicentesca. In basso verso destra si legge: "Rembrant.". L'opera è databile al 1645 circa.
Il foglio è rifilato oltre l'impronta, è controfondato e applicato lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo.
Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-48.

Copie:

A. in controparte, mm 130x107 (inciso), di Francesco Novelli, recante in basso a sinistra: "FN (iniziali intrecciate entro un cerchio)", in basso al centro: "Francesco Novelli inci" (firma ripetuta sulla destra e cancellata con la sovrapposizione di tratti incisi), nel margine inferiore a sinistra: "Rembrandt inv.", in alto a destra: "N.° 4". WB. 84, copia 2. (Vol. Z 126, tav. 4).

24. La cena in Emmaus (grande formato)

Acquaforte, bulino e puntasecca, mm 211x160.

(B. 87; BB. 54-H; WB. 87.)

a) Esemplare di III stato su tre, con l'aggiunta di tratteggio sulla parte destra della tavola, subito sotto la tovaglia, e in basso sull'ombra dietro l'uomo che scende i gradini. Nell'angolo inferiore sinistro si legge: "Rembrandt f. 1654.".
Il foglio conserva piccolissimi margini ed è applicato lungo il bordo superiore ad un supporto cartaceo.
Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. m. 31-64.

b) Esemplare di III stato su tre, come sopra descritto, in tiratura tarda o moderna (presumibilmente ottocentesca) da lastra più usurata della precedente.

L'acquaforte è impressa su carta sottile vergellata, conserva margini molto ampi ed è applicata lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo.
Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. m. 31-63.

25. Il buon Samaritano (FIG. 11)

Acquaforte e bulino, mm 257x208.

(B. 90; BB. 33-A; WB. 90.)

a) Esemplare di IV stato su quattro, in cui la lastra è ridotta nelle sue dimensioni e sono state aggiunte firma e data, in tiratura tarda. Nel margine inferiore si legge: "Rembrandt. inventor. et. Feecit. (sic) 1633".
Il foglio, rifilato alla battuta, è incollato su un supporto cartaceo e incorniciato da una semplice linea a penna.
Sul recto del foglio è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano, sul supporto cartaceo quello delle Raccolte Trivulziane.

Collocazione: Art. m. 31-66.

b) Esemplare di I stato su quattro in riproduzione fotomeccanica (mm 240x200, inciso).

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 7.

Copie:

A. nello stesso verso, mm 240x198 (inciso), di anonimo. WB. 90, copia 1. (Art. m. 31-65). (FIG. 12)

B. in controparte, mm 240x200 (inciso), di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt - Francesco Novelli 1791 / Venezia". WB. 90, copia 4. (Art. p. 21-34, in cui si legge solo: "Rembrandt" perché la rimanente parte di margine è stata tagliata via; Vol. Z 126, tav. 1, in cui è aggiunto in alto a destra: "N.° 1").

26. Il ritorno del Figliuol Prodigo

Acquaforte, mm 156x137.

(B. 91; BB. 36-D; WB. 91.)

a) Esemplare di stato unico, in tiratura presumibilmente tardo-seicentesca. Sul secondo gradino, sotto il piede del padre, si legge: "Rembrandt f 1636".
Il foglio, smarginato, è applicato ai quattro angoli su un supporto cartaceo ed è incorniciato da una triplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-36.

b) Esemplare di stato unico, in riproduzione fotomeccanica (mm 160x140, inciso).

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 16.

Copie:

A. in controparte, mm 162x140, di anonimo, recante nel margine inferiore: "Rembrandt - N.° 282.". (Art. p. 30-77).

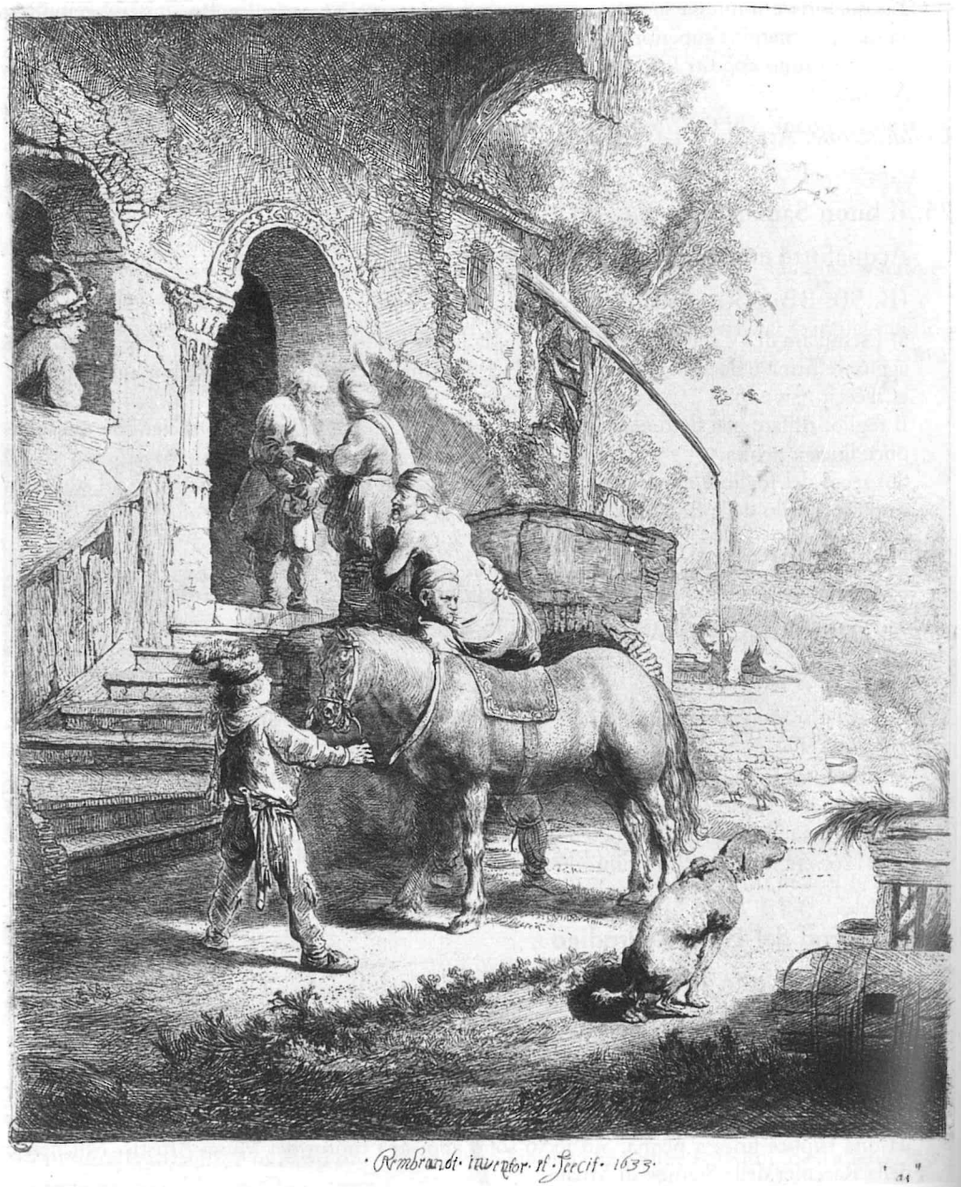


FIG. 11 - Rembrandt, *Il buon Samaritano*, B. 90,
acquaforte e bulino, IV stato, 1633, (Art. m. 31-66),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

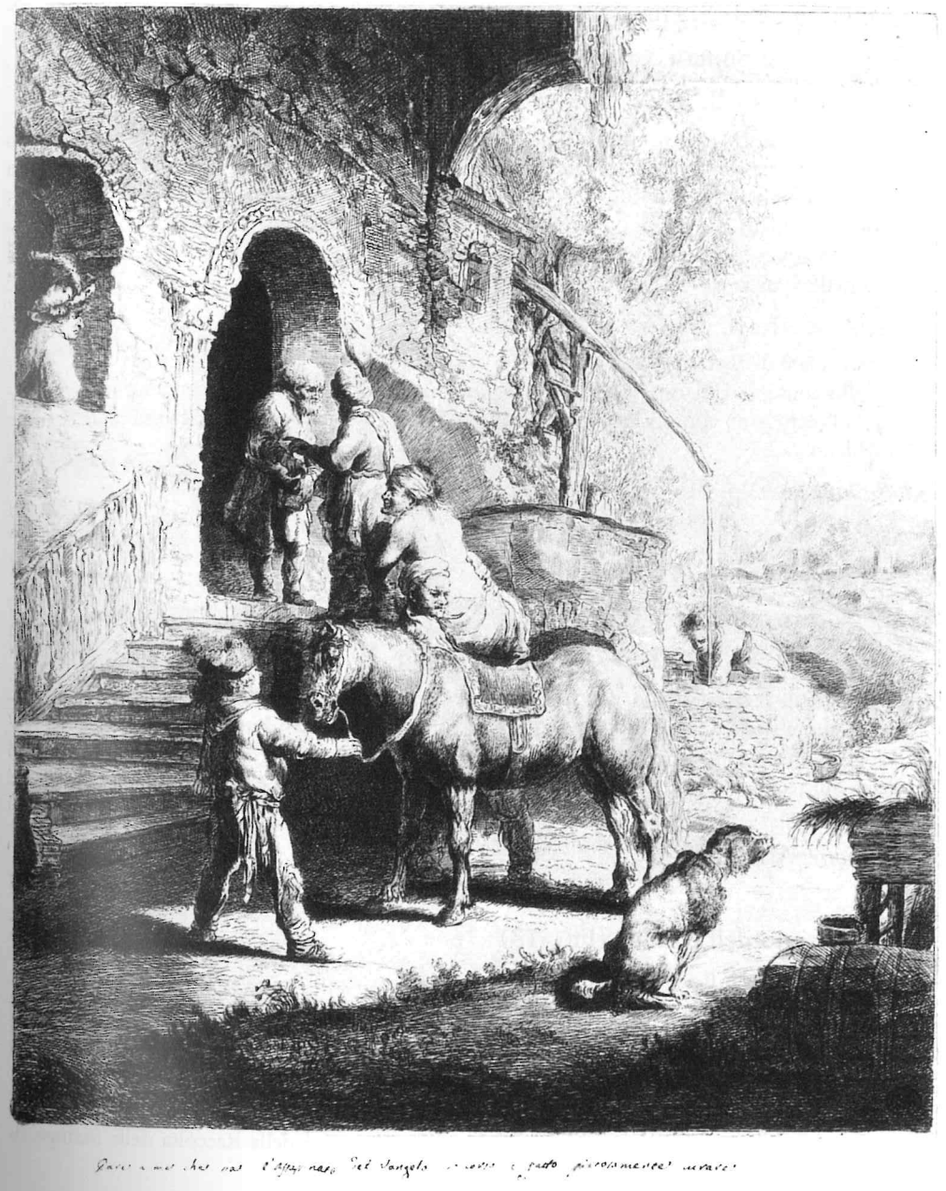


FIG. 12 - Anonimo, *Il buon Samaritano*, copia da B. 90,
acquaforte, (Art. m. 31-65),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

27. Decollazione di S. Giovanni Battista

Acquaforte e puntasecca, mm 129x104.

(B. 92; BB. 40-B; WB. 92.)

a) Esemplare di II stato su due in tiratura tarda, in cui i contorni degli elmi dei soldati dello sfondo a sinistra sono marcatamente reincisi (Blanc 1873, I, p. 116, n. 40). In basso a sinistra si legge: "Rembrandt f. 1640".
Il foglio è rifilato alla battuta, presenta qualche segno di abrasione della carta ed è applicato lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo. Sul recto è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano, sul supporto cartaceo è scritto a matita: "Raccolte Trivulziane".

Collocazione: Art. p. 30-74.

b) Esemplare di II stato su due, in tiratura tarda, come sopra descritto.
Il foglio conserva i margini ed è applicato lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 30-75.

28. La lapidazione di S. Stefano

Acquaforte, mm 96x85.

(B. 97; BB. 35-A; WB. 97.)

Esemplare di II stato su due, con l'aggiunta di un fine tratteggio diagonale sulla testa dell'uomo in alto a sinistra. Nell'angolo inferiore sinistro si legge: "Rembrandt f. 1635".
Il foglio conserva i margini, è controfondato e applicato ai quattro angoli ad un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-49.

29. Il battesimo dell'eunuco (FIG. 13)

Acquaforte e bulino, mm 179x214.

(B. 98; BB. 41-E; WB. 98.)

a) Esemplare di II stato su due, con l'aggiunta a bulino dell'ombreggiatura sulla cascata e sulla sponda destra, in tiratura tarda. Nell'angolo inferiore destro si legge: "Rembrandt / f. 1641".
Il foglio è rifilato oltre l'impronta ed è applicato ai quattro angoli ad un supporto cartaceo.
Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-50.

b) Esemplare di II stato su due, come sopra descritto, in tiratura tarda o moderna (presumibilmente ottocentesca), da lastra più usurata della precedente.
L'acquaforte è stampata su carta leggera vergellata, con margini molto ampi, ed è applicata lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. m. 31-67.

FIG. 13 - Rembrandt, *Il battesimo dell'eunuco,* B. 98,
acquaforte e bulino, II stato, 1641, (Art. m. 31-67),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 14 - Rembrandt, *S. Gerolamo inginocchiato in preghiera*, B. 102,
acquaforte, unico stato, 1635, (Art. p. 21-52),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

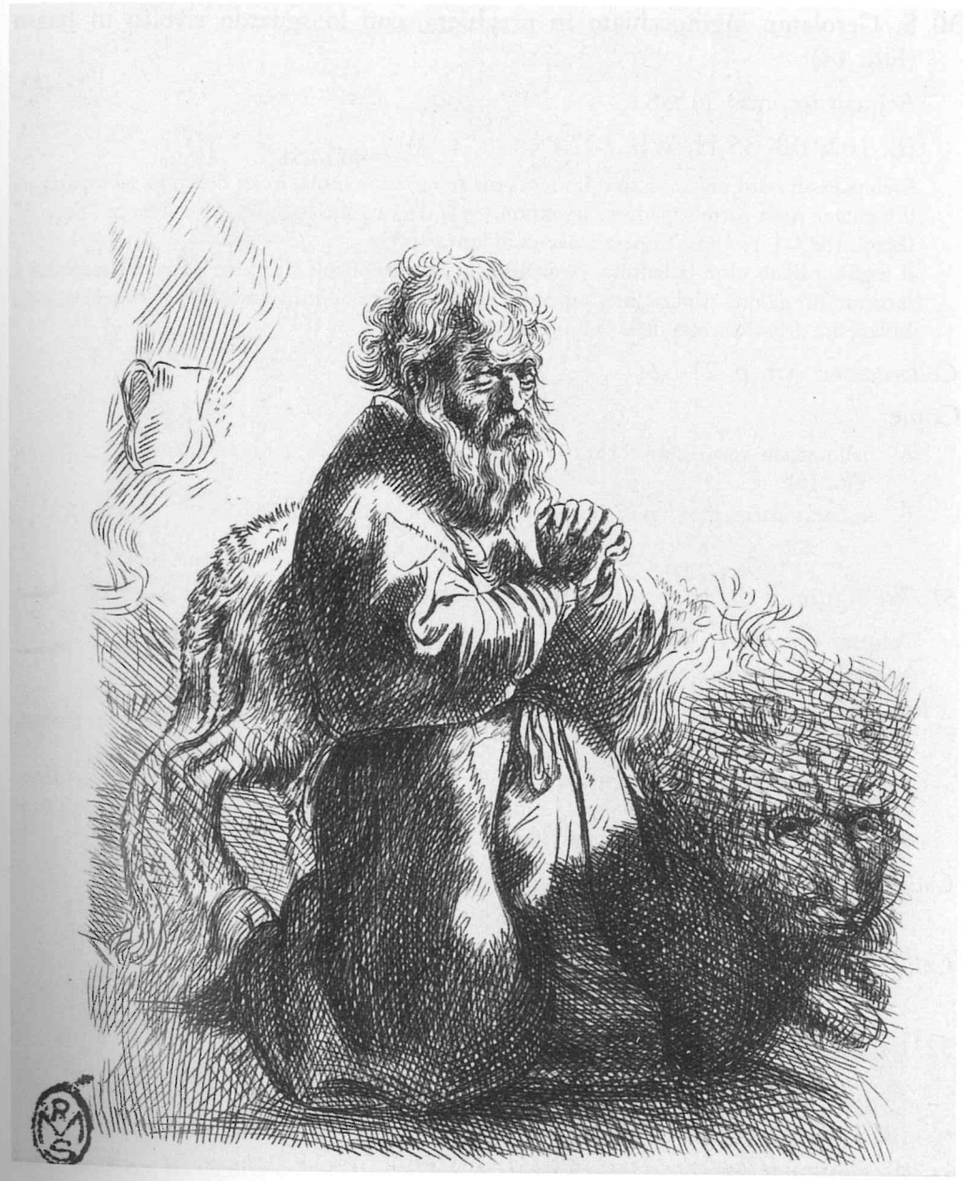


FIG. 15 - Anonimo, *S. Gerolamo inginocchiato in preghiera*, copia da B. 102,
acquaforte, (Art. p. 21-51a),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

30. S. Gerolamo inginocchiato in preghiera, con lo sguardo rivolto in basso (FIG. 14)

Acquaforte, mm 115x81.

(B. 102; BB. 35-H; WB. 102.)

Esemplare di stato unico, in tiratura moderna in cui sono ormai quasi del tutto scomparsi sia il fogliame nella parte superiore, sia il nome e la data in alto a destra dove si legge "Re[...]" (Blanc 1873, I, p. 183). L'opera è datata in lastra 1635.
Il foglio, rifilato oltre la battuta, è incollato ai quattro angoli ad un supporto cartaceo ed è incorniciato da una triplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-52.

Copie:

A. nello stesso verso, mm 118x103 (foglio smarginato), di anonimo. (Art. p. 21-51 a). (FIG. 15)
B. in controparte, mm 95x83 (inciso), di anonimo. (Art. p. 21-51 b).

31. Tre figure di orientali o Giacobbe e Labano (FIG. 16)

Acquaforte, mm 145x114.

(B. 118; BB. 41-F; WB. 118.)

a) Esemplare di II stato su due, con l'aggiunta del fogliame alla destra del portico, in tiratura moderna. In alto a destra, stampato a rovescio, si legge: "Rembrandt f 1641".
Il foglio conserva discreti margini ed è incollato ai due angoli superiori su un supporto cartaceo. Sul recto del foglio è apposto il timbro del Gabinetto delle Stampe di Milano, sul supporto cartaceo si legge: "Legato O. Silvestri".

Collocazione: Art. p. 21-22.

b) Esemplare di II stato su due, in riproduzione fotomeccanica (mm 145x114).

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 17.

32. I suonatori ambulanti (FIG. 17)

Acquaforte, mm 138x115.

(B. 119; BB. 35-8; WB. 119.)

Esemplare di II stato su due, con l'aggiunta di ombreggiatura sul copricapo del mendicante, del ragazzo, della donna e sul petto del bambino, in tiratura tarda. L'opera è databile al 1635 circa.
Il foglio conserva i margini ed è applicato lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo. Sul recto è apposto il timbro di Achille Bertarelli.

Collocazione: Art. p. 34-39.

Copie:

A. in controparte, mm 136x111 (foglio rifilato oltre l'inciso), di anonimo. WB. 119, copia 1. (Teatro p. 32-8).

FIG. 16 - Rembrandt, *Tre figure di orientali*, B. 118,
acquaforte, II stato, 1641, (Art. p. 21-22),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

33. Famiglia di contadini (FIG. 18)

Acquaforte, mm 115x95 (foglio smarginato).

(B. 131; BB. 52-3; WB. 131.)

Esemplare di II stato su due, con tre brevi linee verticali aggiunte nel mezzo del fagotto, in tiratura tarda o moderna. L'opera è databile al 1652 circa.
Il foglio, rifilato oltre l'impronta, è incollato su un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-66.

Copie:

A. nello stesso verso, mm 120x99 (foglio smarginato), di anonimo. (Art. p. 21-65). (FIG. 19)

34. Il giocatore di carte (FIG. 20)

Acquaforte, mm 88x80.

(B. 136; BB. 41-M; WB. 136.)

Esemplare di I stato su due, in cui la lavorazione del fondo non raggiunge il bordo superiore della lastra lasciando irregolari spazi bianchi. A sinistra, a metà altezza, si legge: "Rembrandt f / 1641".
L'esemplare, smarginato, è incollato su un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-63.

35. Il persiano

Acquaforte, mm 108x80 (foglio smarginato).

(B. 152; BB. 32-C; WB. 152.)

Esemplare di stato unico in tiratura tarda, in cui il monogramma e la data in basso al centro sono quasi del tutto scomparsi e si legge solamente: "R[...]". L'opera è datata in lastra 1632.
Il foglio, rifilato oltre l'impronta, è incollato ai quattro angoli su un supporto cartaceo ed è incorniciato da una quadruplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-68.

36. Mendicante con alto cappello, in piedi, appoggiato a un bastone

Acquaforte, mm 156x120.

(B. 162; BB. 31-1; WB. 162.)

Esemplare di stato unico. L'opera è databile al 1630 circa.
L'esemplare, rifilato alla battuta, è incollato su un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-69.

FIG. 17 - Rembrandt, *Suonatori ambulanti,* B. 119,
acquaforte, II stato, 1635 circa, (Art. p. 43-39),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 18 - Rembrandt, *La famiglia del contadino vagabondo,* B. 131,
acquaforte, II stato, 1652 circa, (Art. p. 21-66),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 19 - Anonimo, *La famiglia del contadino vagabondo,* copia da B. 131,
acquaforte, (Art. p. 21-65),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 20 - Rembrandt, *Il giocatore di carte*, B. 136,
acquaforte, I stato, 1641, (Art. p. 21-63),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

37. L'artista che disegna dal modello

Acquaforte, bulino e puntasecca, mm 231x182 (foglio smarginato).

(B. 192; BB. 39-2; WB. 192.)

Esemplare di II stato su due, con l'aggiunta dell'ombreggiatura sul cavalletto e sul drappeggio che pende sul braccio della modella, in tiratura presumibilmente settecentesca. L'opera è databile al 1639 circa.
Il foglio, rifilato oltre l'impronta, è applicato lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo e incorniciato da una triplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano. Filigrana: "P o F A".

Collocazione: Art. m. 31-68.

38. Studi di figura

Acquaforte, bulino e puntasecca, mm 194x128 (foglio smarginato).

(B. 194; BB. 46-1; WB. 194.)

Esemplare di III stato su tre, con il completamento del contorno del perizoma e l'aggiunta di un'ombreggiatura parallela negli spazi bianchi sul collo e sulla spalla dell'uomo seduto. L'opera è databile al 1646 circa.
Il foglio, rifilato oltre la battuta, è incollato su un supporto cartaceo e incorniciato da una sottile linea a penna. In basso a destra è scritto in inchiostro: "Rembrandt". Sul recto del foglio è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano, sul recto del supporto cartaceo il timbro delle Raccolte Trivulziane.

Collocazione: Art. p. 21-70.

39. I bagnanti

Acquaforte, mm 111x137.

(B. 195; BB. 51-B; WB. 195.)

Esemplare di II stato su due, con traccia di una macchia in alto al centro causata dalla corrosione dell'acido e leggeri graffi, in tiratura tarda. In basso a sinistra si legge: "Rembrandt. f 1651". L'esemplare è smarginato e applicato lungo il bordo superiore ad un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-64.

40. Donna nuda con i piedi nell'acqua

Acquaforte, mm 162x80 (foglio smarginato).

(B. 200; BB. 58-D; WB. 200.)

Esemplare di stato unico in tiratura tarda, con un graffio diagonale sotto il margine superiore al centro. In alto a sinistra vicino al bordo (a stento visibile) si legge: "Rembrandt / f. 1658".
Il foglio, rifilato oltre l'impronta, è incollato su un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-71.

41. **Donna negra sdraiata**

Acquaforte, bulino e puntasecca, mm 81x158.

(B. 205; BB. 58-E; WB. 205.)

Esemplare di III stato su tre, con l'aggiunta dell'ombreggiatura delle zone bianche nella parte superiore della lastra. Nell'angolo inferiore sinistro: "Rembrandt / f. 1658".
Il foglio, rifilato alla battuta, è incollato ai quattro angoli ad un supporto cartaceo e incorniciato da una triplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-72.

42. **Faust (Fig. 21)**

Acquaforte, bulino e puntasecca, mm 211x162.

(B. 270; BB. 52-4; WB. 270.)

a) Esemplare di III stato su tre, con l'aggiunta di una zona triangolare di linee quasi orizzontali al centro della pila di libri a destra e il contorno della spalla del Faust rinforzato. L'opera è databile al 1652 circa.
Il foglio, rifilato oltre l'impronta, è incollato su un supporto cartaceo. Nell'angolo inferiore destro, sul mappamondo, è scritto in inchiostro: "Rembrandt". Sul recto del foglio è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano, sul supporto cartaceo quello delle Raccolte Trivulziane.

Collocazione: Art. p. 21-57.

b) Esemplare di III stato su tre, come sopra descritto.
Il foglio, rifilato all'impronta, è applicato ai quattro angoli ad un supporto cartaceo. Nel margine in basso a destra è scritta a penna la firma: "Rembrandt". Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-56.

c) Esemplare di stato successivo al terzo in tiratura moderna ottocentesca, eseguita per le ultime ristampe del *Recueil Basan* pubblicate dal figlio Henry-Louis Basan tra il 1807 e il 1809. Il rame è stato radicalmente reinciso e, in particolare, le sembianze del Faust appaiono decisamente ringiovanite (Blanc 1873, I, p. 218, n. 84; Hinterding 1995, pp. 31-32, figg. 20, 21). Sul recto del foglio è apposto il timbro del Gabinetto delle Stampe di Milano, sul supporto cartaceo si legge: "Legato O. Silvestri".

Collocazione: Art. p. 21-55. **(Fig. 22)**

d) Esemplare di I stato su tre in riproduzione fotomeccanica (mm 210x160, inciso).

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 8.

43. **Ritratto del predicatore Cornelis Claesz Anslo**

Acquaforte e bulino, mm 188x158.

(B. 271; BB. 41-J; WB. 271.)

Esemplare di I stato su due, in riproduzione fotomeccanica (mm 175x155, inciso). L'opera è datata 1641.

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 9.

44. **Ritratto del mercante di stampe Clement de Jonghe**

Acquaforte, bulino e puntasecca, mm 207x161.

(B. 272; BB. 51-C; WB. 272.)

Esemplare di VI stato su sei, con l'aggiunta di un'ulteriore ombreggiatura generale, visibile in particolare sul cappello, in tiratura tarda. Nell'angolo inferiore destro si legge: "Rembrandt f. 1651".
Il foglio, rifilato alla battuta, è incollato su un supporto cartaceo e incorniciato da una triplice linea a penna. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. m. 31-69.

45. **Ritratto del farmacista Abraham Francen (Fig. 23)**

Acquaforte, bulino e puntasecca, mm 158x210.

(B. 273; BB. 57-2; WB. 273.)

a) Esemplare di X stato su dieci, con l'aggiunta dell'ombreggiatura orizzontale alla parte superiore degli alberi, in tiratura tarda. L'opera è databile al 1657 circa.
L'acquaforte, impressa su carta leggera vergellata con margini molto ampi, è applicata lungo il margine inferiore (sic) su un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. m. 31-70.

b) Esemplare di X stato su dieci, come sopra descritto.
Il foglio conserva sufficienti margini ed è applicato lungo il margine superiore ad un supporto cartaceo. Sul recto è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 30-76.

c) Esemplare apparentemente di VI stato su dieci, in riproduzione fotomeccanica (mm 156x207, inciso).

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 10.

46. **Ritratto del pittore Jan Asselyn**

Acquaforte, bulino e puntasecca, mm 190x170.

(B. 277; BB. 47-I; WB. 277.)

Esemplare di III stato su tre in cui ogni traccia del cavalletto è stata cancellata, in tiratura moderna con ritocchi visibili in particolare sulla guancia destra (Blanc 1873, II, p. 3). Nell'angolo inferiore destro: "Rembrandt / f. 16[...]". L'opera è databile al 1647 circa.
Il foglio, rifilato all'impronta su tre lati e oltre l'impronta nel lato inferiore, è incollato ai quattro angoli ad un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-73.

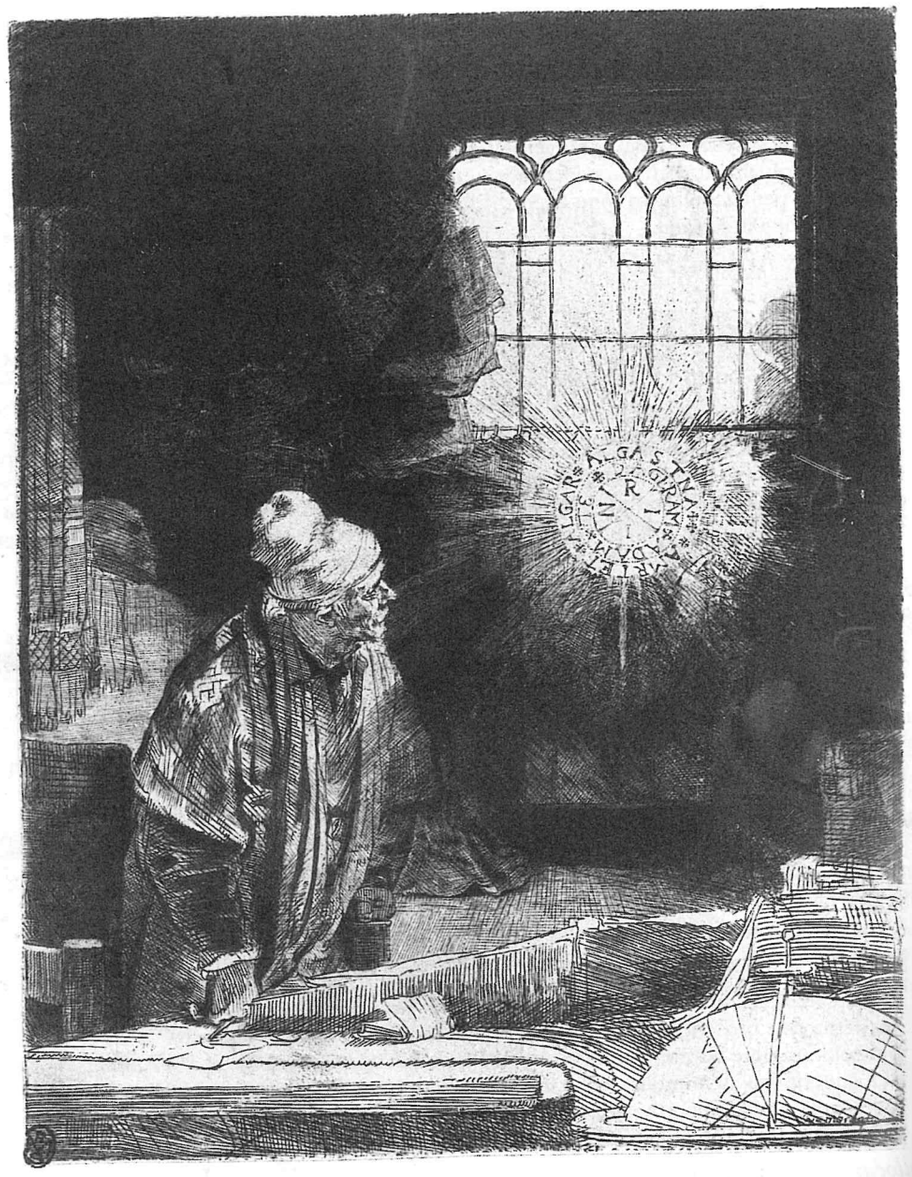
47. **Ritratto del fisico ebreo Ephraim Bonus**

Acquaforte, puntasecca e bulino, mm 241x177.

(B. 278; BB. 47-A; WB. 278.)

Esemplare di II stato su due, in riproduzione fotomeccanica (mm 205x175, inciso).

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 11.



COLLE
ANE
D XIII

Il Dottor Faustus
Coppier 270.

FIG. 21 - Rembrandt, *Faust*, B. 270,
acquaforte, bulino e puntasecca, III stato, 1652 circa, (Art. p. 21-57),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 22 - Rembrandt, *Faust*, B. 270, tiratura moderna ottocentesca,
acquaforte, bulino e puntasecca, 1652 circa, (Art. p. 21-57),
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 23 - Rembrandt, *Ritratto del farmacista Abraham Francen,* B. 273, acquaforte, bulino e puntasecca, X stato, 1657 circa, (Art. m 31-70), Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

48. Ritratto del predicatore protestante Jan Uytenbogaert (FIG. 24)

Acquaforte e bulino, mm 224x187.

(B. 279; BB. 35-D; WB. 279.)

a) Esemplare di VI stato su sei, in cui la parte interna della linea di contorno della tenda di destra continua verso l'alto fino al contorno dell'ovale, intersecando l'arco, in tiratura presumibilmente ottocentesca. In alto, sopra l'inciso, si legge: "Rembrandt f - 1635". Nel margine inferiore: "Quem praemirari plebes, quem castra solebant / Damnare et mores aula coacata suos, / Jactatus multum, nec tantum fractus ab annis, / WTENBOGARDUS sic tuus, Haga, redit.". Fuori dall'inciso, in basso a destra: "H Grotius".
Il foglio conserva i margini ed è applicato lungo il bordo superiore su un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. m. 31-71.

b) Esemplare di VI stato su sei, in cui la parte interna della linea di contorno della tenda di destra continua verso l'alto fino al contorno dell'ovale, intersecando l'arco.
Il foglio, incollato su un supporto cartaceo, è completamente smarginato e rifilato oltre l'inciso, pertanto non sono più visibili la firma dell'artista in alto e la scritta nella parte inferiore. Sul recto del foglio sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. m. 31-72.

c) Esemplare di IV o V stato su sei, in riproduzione fotomeccanica (mm 215x190, inciso). Nel margine in basso a destra non compare: "H Grotius".

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 12.

49. Ritratto del cambiavalute Jan Uytenbogaert

Acquaforte e puntasecca, mm 250x204.

(B. 281; BB.39-D; WB. 281.)

a) Esemplare di II stato su due, in riproduzione fotomeccanica (mm 232x204, inciso). L'opera è datata 1639.

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 13.

b) Esemplare di II stato su due, in riproduzione fotomeccanica (mm 219x184, inciso), recante in alto a destra: "15a". Sul recto del foglio è apposto il timbro di Achille Bertarelli.

Collocazione: Mestieri p. 94-7.

Copie:

A. in controparte, mm 232x202 (inciso), incisa da Jacques-Philippe Le Bas [?], recante nel margine inferiore a destra: "Rembrandt. f / 1639". WB 281, copia 5 [?]. (Art. m. 31-73).

50. Vecchio con un berretto di pelliccia e gli occhi chiusi (FIG. 25)

Acquaforte, mm 112x101.

(B. 290; BB. 35-3; WB. 290.)

Esemplare di stato unico. In alto verso sinistra si legge: "R (rovesciata) / Rembrandt.". L'opera è databile al 1635 circa.

L'esemplare, rifilato alla battuta, è incollato su un supporto cartaceo. Sul recto del foglio è apposto il timbro della Raccolta delle Stampe di Milano, sul supporto cartaceo quello delle Raccolte Trivulziane.

Collocazione: Art. p. 21-81.

51. La grande sposa ebrea

Acquaforte con ritocchi a puntasecca e bulino, mm 219x168.

(B. 340; BB. 35-C; WB. 340.)

Esemplare di III stato su cinque, in riproduzione fotomeccanica (mm 219x168, inciso). L'opera è datata 1635.

Collocazione: Cons. Vol. AA-96, tav. 18.

52. La madre dell'artista seduta, con un copricapo all'orientale

Acquaforte, mm 145x130.

(B. 348; BB. 31-H; WB. 348.)

Esemplare di II stato su tre. In basso a destra si legge: "RHL 1631".
L'esemplare, smarginato, è applicato lungo il bordo superiore ad un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-75.

Copie:

A. in controparte, mm 135x130 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt - Franc. Novelli inc. 1792." e in alto a destra: "N.° 31". WB. 348, copia. (Vol. Z 126, tav. 31).

53. Sei teste di cui quella al centro è di Saskia, moglie dell'artista

Acquaforte, mm 151x125.

(B. 365; BB. 36-B; WB. 365.)

Esemplare di stato unico, in tiratura tarda. In basso verso sinistra: "Rembrandt. f / 1636".
Il foglio conserva piccolissimi margini ed è incollato ai quattro angoli ad un supporto cartaceo. Sul recto sono apposti i timbri dei Musei Artistici Milanesi e della Raccolta delle Stampe di Milano.

Collocazione: Art. p. 21-80.

FIG. 24 - Rembrandt, *Ritratto del predicatore Jan Uytenbogaert,* B. 279, acquaforte e bulino, VI stato, 1635, (Art. m. 31-71), Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

Incisioni escluse dal catalogo di Rembrandt o a lui falsamente attribuite

1. **La madre di Rembrandt in abiti vedovili e guanti neri**

   Acquaforte, mm 150x117.

   (B. 344; BB. Rej. 71, tav. VII; WB. 344.)

   Esemplare di stato unico, in tiratura presumibilmente tardo-seicentesca. In alto a sinistra si legge: "Rembrandt f.". L'opera fa parte di un gruppo di incisioni attribuite ad allievi sconosciuti di Rembrandt.

   Collocazione: Art. p. 21-88.

2. **Ritratto d'uomo visto di profilo (H. Grotius)**

   Acquaforte, mm 86x75 (foglio smarginato).

   Roux 1949, p. 581, n. 308; T-D 1985, p. 140, n. 164.

   Il foglio reca in basso a destra: "Rembrand f" e sotto al centro: "Vandich". Questa incisione è opera di Dominique-Vivant Denon.

   Collocazione: Art. p. 21-83.

3. **Davide con la testa di Golia**

   Acquaforte, mm 90x100.

   L'acquaforte è opera di un incisore anonimo, forse Francesco Novelli. In alcuni esemplari si legge in basso a destra: "Rembrand. f.".

   Collocazione: Art. p. 17-60 (anepigrafa); Art. p. 17-61, Art. p. 17-62 e Art. p. 40-45 (recanti in basso a destra: "Rembrand. f.").

   Due esemplari di questa incisione, recanti in basso a destra: "Rembrand. f.", sono conservati a Venezia, Correr, St. P.D. 5991; Stampe vol. XVIII, n. 113 (questo volume XVIII è rilegato e porta impressa sul dorso la seguente scritta: «REMBRAND / INCISIONI / NOVELLI»).

FIG. 25 - Rembrandt, *Vecchio con un berretto di pelliccia,* B. 290, acquaforte, unico stato, 1635 circa, (Art. p. 21-81), Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

Elenco delle altre copie da incisioni di Rembrandt possedute dalla Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Testa d'uomo. B. 10

A. nello stesso verso, mm 53x44, di anonimo, recante nell'angolo inferiore destro: "28". (Art. p. 29-81). Quest'opera, tuttavia, più che una copia sembra essere un'interpretazione dell'acquaforte di Rembrandt, perché vi sono evidenti differenze rispetto all'originale.

Autoritratto col berretto ornato da una piuma. B. 20

A. in controparte, mm 124x105 (foglio smarginato), di Costantino Cumano. WB. 20, copia 1. (Art. p. 21-79).

Adamo ed Eva. B. 28

A. nello stesso verso, mm 153x114 (inciso), di Pierre François Basan, recante nel margine inferiore: "Rembrandt f. 1638.". WB. 28, copia 1. (Art. p. 21-17).

Abramo caccia Agar e Ismaele. B. 30

A. in controparte, mm 125x96 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. inv - Francesco Novelli. inci." e in alto a destra: "N.° 19". WB. 30, copia 4. (Vol. Z 126, tav. 19).

Abramo accarezza Isacco. B. 33

A. in controparte, mm 115x88 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. in. - Francesco. Novelli. inc." e in alto a destra: "N.° 20". WB. 33, copia 3. (Vol. Z 126, tav. 20).

Giacobbe piange la morte di Giuseppe. B. 38

A. in controparte, mm 102x81 (inciso), di anonimo, recante in basso: "Rembrandt fec". WB. 38, copia 7. (Art. p. 21-24).

La circoncisione di Gesù (piccolo formato). B. 48

A. in controparte, mm 88x64 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. in. - Francesco. Novelli. inci" e in alto a destra: "N.° 8". WB. 48, copia 3. (Vol. Z 126, tav. 8).

La presentazione di Gesù al tempio (piccolo formato). B. 51

A. in controparte, mm 96x76 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. inv - F. Novelli inci" e in alto a destra: "N.° 16". WB. 51, copia. (Vol. Z 126, tav. 16).

La fuga in Egitto (piccolo formato). B. 52

A. in controparte, mm 88x63 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Francesco Novelli inci - Rembrandt inv" e in alto a destra: "N.° 13". WB. 52, copia 3. (Vol. Z 126, tav. 13).

La fuga in Egitto. B. 53

A. in controparte derivata dal I stato, mm 125x107 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt - Francesco Novelli". WB. 53, copia. (Art. p. 17-63, recante in alto a destra: "10"; Vol. Z 126, tav. 14, recante in alto a destra: "N.° 14").

Riposo in Egitto. B. 57.

A. in controparte, mm 90x60 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt - Francesco Novelli / inc" e in alto a destra: "N.° 12". WB. 57, copia 1. (Vol. Z 126, tav. 12).

B. in controparte, mm 88x58 (inciso), di anonimo, recante in basso a sinistra: "Rembrand f". (Art. p. 21-32; Art. p. 21-33).

Gesù nel tempio fra i dottori (piccolo formato). B. 66

A. in controparte, mm 89x66 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. inv - Francesco Novelli. inci." e in alto a destra: "N.° 15". WB. 66, copia. (Vol. Z 126, tav. 15).

Il tributo o Il danaro di Cesare. B. 68

A. in controparte, mm 70x102 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt in. - Francesco. Novelli. inci" e in alto a destra "N.° 9". WB. 68, copia 3. (Vol. Z 126, tav. 9).

B. in controparte, mm 70x100 (inciso), di anonimo, recante nel margine in basso a sinistra: "Rembrand f.". WB 68, copia 4 [?]. (Art. p. 21-35).

La Samaritana. B. 70

A. nello stesso verso, mm 113x151 (inciso), di Johann Georg Hertel, senza arco, recante nel margine inferiore a sinistra: "Rembrandt". WB. 70, copia. (Art. p. 21-39).

Cristo nell'orto dei Getsemani. B. 75

A. in controparte, mm 110x85 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt - Franc. Novelli. in / 1790." e in alto a destra: "N.° 21". Non citata in WB. (Vol. Z 126, tav. 21).

Ecce Homo. B. 77

A. nello stesso verso, mm 257x207 (inciso), di Jacques-Philippe Le Bas. WB.77, copia 1. (Art. p. 21-42).

Gesù in croce fra due ladroni. B. 79

A. nello stesso verso, mm 132x98 (inciso), di anonimo, recante in basso a sinistra: "Rembrandt in". WB. 79, copia 1. (Art. p. 31-62; Art. p. 21-44).

B. nello stesso verso, mm 133x100 (inciso), di anonimo, recante in basso a destra la scritta rovesciata: "Rembrandt fe". (Art. p. 21-43).

C. in controparte, mm 132x99 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. - Francesco. Novelli. inc" e in alto a destra: "N.° 10". WB. 79, copia 2. (Vol. Z 126, tav. 10).

La grande discesa dalla croce. B. 81 (II)

A. in controparte, mm 260x205 (inciso), di Jacques-Philippe Le Bas. WB. 81 / (II), copia 3. (Art. p. 21-46).

La Fortuna contraria. B. 111

A. in controparte, mm 111x163 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt inv - Fr. Novelli inc" e in alto a destra: "N.° 11". WB. 111, copia 1. (Vol. Z 126, tav. 11).

B. in controparte, mm 100x151 (inciso), di anonimo. WB. 111, copia 2. (Art. p. 21-53).

Medea o Gli sponsali di Giasone e Creusa. B. 112

A. in controparte, mm 231x177 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. inv. - Francesco Novelli. inci 1791." e in alto a destra: "N.° 5". WB. 112, copia 2. (Vol. Z 126, tav. 5).

La piccola zingara spagnola. B. 120

A. nello stesso verso, mm 130x114 (inciso), di Pierre François Basan, recante nell'angolo inferiore destro: "n° [..]6 du Cat". WB. 120, unica copia. (Art. p. 21-54).

Il venditore della morte dei sorci. B. 121

A. in controparte, mm 137x125 (inciso), di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt. fe. - Francesco. Novelli. incise" e in alto a destra: "N.° 6". WB. 121, copia 5. (Vol. Z 126, tav. 6).

Vecchia in atto di cuocer frittelle. B. 124

A. in controparte, mm 100x76 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. in. - Francesco Novelli. inci.". WB. 124, copia 2. (Art. p. 21-61, si legge solo "Rembrandt" e la restante parte di margine è stata tagliata via; Vol. Z 126, tav. 17, con l'aggiunta in alto a destra: "N.° 17").

B. in controparte, mm 100x73 (inciso), di anonimo, recante in basso, a rovescio: "1790 - G F". (Art. p. 21-60).

La sinagoga degli ebrei. B. 126

A. nello stesso verso, mm 71x123 (inciso), di anonimo, recante in basso a sinistra a rovescio: "Rembrandt fe". WB. 126, copia 1. (Art. p. 21-62).

B. in controparte, mm 71x128 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. inv. - Francesco. Novelli inci." e in alto a destra: "N.° 18". WB. 126, copia 2. (Vol. Z 126, tav. 18).

Il ciarlatano. B. 129

A. in controparte, mm 87x66, di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt - F Novelli inc." e in alto a destra: "N.° 41". WB. 129, copia 4. (Vol. Z 126, tav. 41).

B. in controparte, mm 66x40 (foglio ritagliato oltre l'inciso), di anonimo, recante nell'angolo inferiore sinistro: "Rembrant fe". (Art. p. 21-59).

Un contadino con alto cappello, in piedi appoggiato a un bastone. B. 133

A. in controparte, mm 85x61, di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt. - Francesco. Novelli. inci" e in alto a destra: "N.° 40". WB. 133, copia 2. (Vol. Z 126, tav. 40).

Cieco che suona il violino, con un cane. B. 138

A. in controparte, mm 70x60, di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt in" e in alto a destra: "N.° 38". WB. 138, copia 2. (Vol. Z 126, tav. 38).
Novelli utilizzò questa sua acquaforte stampandola sul manifesto che, assieme al Cumano e al Sardi, pubblicò il 15 giugno 1791 indirizzandolo "Agli amatori e dilettanti del Disegno e delle Stampe" (Mainardi 1985-86, p. 49, p. 147).

B. in controparte, mm 85x50 (foglio ritagliato oltre l'inciso), di anonimo, recante nell'angolo inferiore sinistro: "Rembrandt fe". (Art. p. 21-58).

Due mendicanti, un uomo e una donna. B. 144

A. in controparte, mm 78x53, di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt. in. - Francesco. Novelli. i" e in alto a destra: "N.° 23". WB. 144, copia 2. (Vol. Z 126, tav. 23).

Il maiale. B. 157

A. in controparte, mm 140x180 (inciso), di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt. inv. - Novelli. inci 1791" e in alto a destra: "N.° 22". WB. 157, copia 2. (Vol. Z 126, tav. 22).

Mendicante seduto che si scalda le mani. B. 173

A. in controparte, mm 90x62, di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt - F Nov. inci" e in alto a destra: "N.° 39". WB. 173, copia 3. (Vol. Z 126, tav. 39).

Mendicanti alla porta di una casa. B. 176

A. in controparte, mm 163x126 (inciso), di Francesco Novelli, recante in basso a sinistra: "Rembrandt. inv." e in basso a destra: "Francesco Novelli. inci.". WB. 176, copia 5. (Art. p. 21-67, priva della parte inferiore con la scritta; Vol. Z 126, tav. 7, con l'aggiunta in alto a destra: "N.° 7").

Il suonatore di flauto o Il diavoletto. B. 188

A. in controparte, mm 115x146 (inciso), di anonimo, recante nel margine inferiore a sinistra: "Rembrand f.". WB. 188, copia 6. (Art. p. 21-84).

Paesaggio con tre capanne. B. 217

A. in controparte, mm 160x197 (inciso), di Costantino Cumano, recante nel margine inferiore: "R[t] inv - Cumano Sc". WB. 217, copia 2. (Art. p. 7-98).

Ritratto dell'orefice Jan Lutma (particolare del mezzo busto). **B. 276**

A. in controparte, mm 92x78, di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt - Francesco. Novelli. inci". WB. 276, copia 4. (Art. p. 17-65; Vol. Z 126, tav. 24).

Ritratto del predicatore Jan Cornelis Sylvius. B. 280

A. in controparte, mm 231x190, di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt. - F. Novelli inc. 1792" e in alto a destra: "N.° 30". WB. 280, copia 1. (Vol. Z 126, tav. 30).

Il piccolo Coppenol. B. 282

A. nello stesso verso, mm 228x175 (inciso), di Johann Georg Hertel, recante nel margine inferiore: "Rembrand, del. - N.° 249. - Joh: Georg Hertel, exc: A.V. / 1.". WB. 282, copia 2. (Art. m. 46-3).

B. in controparte, mm 231x188 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt - Francesco Novelli inc / 1792" e in alto a destra: "N.° 26". WB. 282, copia 3. (Vol. Z 126, tav. 26).

Il gran Coppenol. B. 283

A. nello stesso verso, mm 362x304, di Pierre François Basan. WB. 283, copia 2. (Art. m. 60-63).

Ritratto del dottor Arnold Tholinx. B. 284

A. nello stesso verso, mm 172x146 (inciso), di Pierre François Basan [?]. WB. 284, copia 1 [?]. (Art. p. 38-68).

B. in controparte, mm 158x150 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. - Francesco. Novelli. inci." e in alto a destra: "N.° 27". WB. 284, copia 3. (Vol. Z 126, tav. 27).

Ritratto del borgomastro Jan Six. B. 285

A. in controparte, mm 240X184 (inciso), di Claude-Henri Watelet, recante nel margine inferiore a sinistra: "Rembrant f.". WB. 285, copia 6. (Art. p. 21-74).

B. in controparte, mm 237x188 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt - Francesco Novelli inci. 1791". In alto a destra: "N.° 25". WB. 285, copia 7. (Vol. Z 126, tav. 25).

Busto di vecchio con barba fluente e manica bianca. B. 291

A. nello stesso verso, mm 71x69 (foglio smarginato), di anonimo, recante nll'angolo inferiore destro: "14.". (Art. p. 21-86).

Vecchio con barba fluente. B. 309

A. in controparte, mm 99x82 (inciso), di Costantino Cumano, recante in alto: "R[t] inv - Cumano Sc". WB. 309, copia 3. (Art. p. 7-96).

Ritratto di un fanciullo, di profilo. B. 310

A. in controparte, mm 91x65 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt - Francesco Novelli / inci. 1791. / Figlio di Pietro Anto - Vene." e in alto a destra: "N.° 32". WB. 310, copia 1. (Vol. Z 126, tav. 32).

Busto d'uomo con cappello a larghe falde e collare. B. 311

A. in controparte, mm 86x76, di Francesco Novelli. Non citata in WB. (Art. p. 29-75, mm 73x71, foglio smarginato e tagliato, recante in basso a sinistra: "Rembrandt sc" e in basso a destra: "Francesco Novelli inci."; Art. p. 29-76, recante in basso al centro: "Rembrandt").

Autoritratto con berretto, in atto di ridere. B. 316

A. in controparte, mm 49x41 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt - F. Novelli inc" e in alto a destra: "N.° 34". WB. 316, copia 2. (Vol. Z 126, tav. 34).

Autoritratto con berretto. B. 320

A. in controparte, mm 51x46 (inciso), di Costantino Cumano, recante nel margine inferiore: "R[t] inv. - Cumano Sc". WB. 320, copia 1. (Art. p. 7-100).

Busto di uomo che indossa un alto cappello: il padre dell'artista? B. 321

A. in controparte, mm 105x185 (foglio smarginato), di anonimo. Il busto è ripetuto due volte e a destra compare anche una piccola testa di cane. (Art. p. 38-65).

La piccola sposa ebrea o Saskia sotto l'apetto di S. Caterina. B. 342

A. in controparte, mm 112x92, di Francesco Novelli, recante in basso: "F. No. in - Rembrandt. in" e in alto a destra: "N.° 33". WB. 342, copia 3. (Vol. Z 126, tav. 33).

Donna che legge. B. 345

A. in controparte, mm 118x102 (inciso), di Costantino Cumano, recante nel margine inferiore: "R.t. inv. - Cumano Sc". WB. 345, copia 2. (Art. p. 7-97).

Vecchio che dorme. B. 350

A. in controparte, mm 68x51 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt. - F. Novelli. inci." e in alto a destra: "N.° 35". WB. 350, copia 4. (Vol. Z 126, tav. 35).

La madre dell'artista a mezzo busto, di tre quarti. B. 354

A. in controparte, mm 92x80, di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt. in. - Francesco Novelli. (sotto questo nome si vede chiaramente traccia di abrasione di un'altra firma con data)" e in alto a destra: "N.° 37". WB. 354, copia 4. (Vol. Z 126, tav. 37).

Studio di tre teste di donna, di cui una solo leggermente incisa. B. 367

A. in controparte, mm 132x92, di Costantino Cumano. WB. 367, copia 3. (Art. p. 38-66).
Due esemplari di questa incisione, in uno stato che reca la firma del Cumano, sono conservati a Venezia, Correr (St. Molin nn. 804-805).

Tre teste di donna. B. 368

A. in controparte (solo due teste), mm 74x90, di Costantino Cumano. WB. 368, copia 3. (Art. p. 7-99).

B. in controparte (solo la testa in basso al centro), mm 91x78, di Francesco Novelli, recante in basso: "Rembrandt. - Francesco: Novelli. inc." e in alto a destra: "N.° 36". WB. 368, copia 4. (Vol. Z 126, tav. 36).

Copie di incisioni escluse dal catalogo di Rembrandt o a lui falsamente attribuite

Astrologo o Filosofo dormiente. B. 145
Hollstein 11; BB. Rej. 13, tav. IV.

A. in controparte, mm 136x111 (inciso), di Francesco Novelli, recante nel margine inferiore: "Rembrandt - F. Novelli. in." e in alto a destra: "N.° 28". (Vol. Z 126, tav. 28).

B. in controparte, mm 133x110 (inciso), di anonimo, recante nel margine inferiore a sinistra: "Rembrandt fecit". (Art. p. 21-87).

Questi due fogli sono copia di un'incisione di Ferdinand Bol.

Profilo grottesco: uomo con alto cappello. B. 326
(B. 326; BB. 31-14; WB. 326.)

A. in controparte, di Costantino Cumano, mm 66x43 (foglio ritagliato in forma ovale), mm. 39x22 (arco). BB. 31-14, copia 3. (Art. p. 38-67).
Un esemplare di questa stampa, in uno stato che reca la firma del Cumano, è conservata a Venezia, Correr (St. Molin n. 810). Questo foglio è copia di un'opera facente parte di un gruppo di incisioni conosciute solo in stati tardi ritoccati da allievi di Rembrandt.

Busto d'uomo con cappello a larghe falde (P.P. Rubens)
(non in Bartsch)

A. nello stesso verso, mm 60x55 (foglio smarginato), di anonimo, recante in basso a destra: "Rembrand f". (Art. p. 21-82).
Questo foglio è copia di una stampa di Dominique-Vivant Denon (cfr. Roux 1949, p. 598, n. 395; T-D 1985, p. 140, n. 164).

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

INCISIONE A CONTORNO E L'IDEA DI BELLO. APPUNTI SULL'INCISIONE NEOCLASSICA

Marco Fragonara

Premessa

È opinione oggi abbastanza diffusa, che l'incisione, a partire dalla metà del XVIII secolo e per gran parte del successivo, abbia scarso valore artistico, quasi che fosse priva di fondamenti estetici. Parliamo innanzitutto dell'incisione di riproduzione, o meglio di traduzione, che, sempre secondo quell'opinione, è servita soprattutto, o solamente, per divulgare i soggetti, tratti da dipinti, disegni e sculture di altri artisti. Al di là della bravura dell'incisore e della perfezione tecnica con cui eseguiva l'opera, l'incisione di traduzione avrebbe un pregio unicamente documentaristico, sottolineato dai virtuosismi tecnici e dall'alta professionalità artigianale, ma non del tutto artistica, del suo esecutore. Costui non avrebbe avuto più ragione d'esistere con l'avvento della fotografia, che avrebbe assunto la prima funzione, quella di documentare un dipinto, un disegno o una scultura, e mandato in soffitta il senso dell'artigianalità, ormai divenuta inutile, di fronte al mezzo meccanico. Queste conclusioni derivano da un modo di pensare, che ritiene l'opera incisa far leva soprattutto sulla manualità, legata alla sola capacità inventiva dell'artista. Proprio per questo motivo, dove viene a mancare una delle due caratteristiche, sembra svanire anche la ragione stessa dell'incidere. In tal modo, però, non si comprende il senso più generale della cultura delle immagini e dei mezzi differenti con i quali essa si esprime.

Tra la fine del XV e per tutto il secolo successivo, quando operano incisori-traduttori come Mantegna, Raimondi e il suo gruppo, Ghisi, gli Scultori, Cort e molti altri, l'incisione di traduzione aveva principalmente tre funzioni. Ricercava i valori tonali propri della pittura, attraverso un linguaggio differente. Diffondeva le idee figurative di un pittore. Divulgava la conoscenza delle opere d'arte contenute nelle raccolte private. Ma pittori come Raffaello, Giulio Romano e Tiziano erano consapevoli della stretta unione tra il proprio disegno e l'incisione, anche se questa veniva eseguita da altri. A questo si aggiunga la capacità interpretativa dell'artista-traduttore, che spesso inseriva elementi estranei all'originale, o correggeva alcune incongruenze presenti nel modello. Questo testimonia come l'incisione di

traduzione nel corso del XVI secolo acquisti sempre una maggiore autonomia e consapevolezza di sé, sebbene allora mancasse una chiarezza dei fondamenti estetici, che riguardano il mondo dell'arte e, in particolare, quello dell'incisione.
Ben diversa è l'attuale considerazione dell'incisione di traduzione sviluppatasi nel corso del XVIII e XIX secolo, che sembra non tenere conto dell'ampio dibattito estetico che, dopo il 1750, costituisce quel composito movimento che prende il nome unitario di Neoclassicismo, ma che si differenzia al suo interno a seconda dei decenni successivi. Il Neoclassicismo, che nasce intorno alla metà del secolo, infatti, ha una fisionomia profondamente differente da quello del periodo della Rivoluzione francese, da quello dell'epoca napoleonica e infine da quello che si diffonde durante la Restaurazione.
A quel tempo, veri artisti in campo calcografico erano stati i Volpato, i Bervic, i Morghen, i Longhi e tanti altri, anche se oggi sono ritenuti per lo più solo ottimi artigiani del bulino e virtuosi di fama, perché privi d'invenzione, eccetto che in poche opere, e per questo destinati presto a scomparire e a decretare la crisi dell'incisione stessa. Eppure, costoro avevano la consapevolezza delle ragioni e delle modalità d'utilizzo del mezzo incisorio, oltre che del valore grammaticale e sintattico del segno.
Non si spiegherebbe altrimenti l'acquisto presso l'editore Artaria di Vienna di trenta incisioni, fatto nel 1790 da Vincenzo Vangelisti, primo docente d'incisione nell'appena istituita cattedra di calcografia all'Accademia di Brera, dove accanto ai nomi di incisori seicenteschi, compaiono contemporanei famosi come Strange, Woollett, Bartolozzi e Wille, ai quali in seguito si aggiungono le opere di Bervic, Sharp e l'intero *corpus* di Morghen, che sarebbero stati utilizzati come modelli dagli allievi[1]. Sono gli stessi nomi, che già nel 1772 erano stati suggeriti da Carlo Bianconi[2] all'aspirante collezionista e che saranno in seguito confermati dal Longhi in *Progetto di una scelta raccolta di stampe*[3].
Ma non si spiegherebbero altrimenti, neppure le riflessioni sui punti codati, adottati per le carnagioni nelle mezze tinte chiare che scendono al mento e prendono una certa rotondità nei volti, incisi da Drevet[4], ma anche sul tratteggio, utilizzato da Strange, per dare porosità e morbidezza alle carnagioni, "portando (in esse) il primo segno interrotto fino al lume, ch'egli poi impastava col bulino e colla punta secca, alternando varie lineette intermedie e vari punti oblunghi e rotondi"[5]. Per non dire delle considerazioni sul segno di Edelinck che "ad ogni incontro di benché lieve convessità e concavità, tosto si piega, né più né meno, allargandosi o restringendosi"[6] o, infine, sulla libertà di tratto di Woollett, che "con azzardata grossezza e tortuosità (...) trattò con uguale facilità i solchi dell'acquaforte più serpentini e robusti, i più nitidi e fluidi del bulino, i più fini e delicati della punta a rame nudo, adattando, sagacemente l'uno e l'altro di questi mezzi alla diversa rappresentazione degli oggetti"[7].
È quindi proprio seguendo tutto il dibattito sull'incisione e i fondamenti estetici che l'accompagnano a partire dalla metà del XVIII secolo e nel corso del successivo, che è possibile affermare che a quel tempo "l'arte calcografica è stata, a suo modo, al centro del rinnovamento linguistico delle arti e più in generale della cultura, animando quell'ampliamento e arricchimento dei linguaggi, che ha portato all'avvio del XX secolo, ad un nuovo statuto dell'arte, all'attuale dominio delle immagini"[8]. La scelta di un mezzo espressivo che dà corpo ad un soggetto, infatti, non è mai neutrale, così come non lo sono le modalità di traduzione di un testo da una lingua ad un'altra, tanto più da un linguaggio ad un altro, come nel caso della scultura, della pittura, del disegno, trattate dall'incisione.
E così "nell'approfondimento di questo stesso fare si viene ad acquisire (*si dovrebbe acquisire*)[9] una maggiore coscienza di ciò che si fa, delle ragioni profonde che lo motivano e delle implicazioni materiali, percettive e psicologiche che lo alimentano"[10].
In una parola, delle implicazioni estetiche, alle quali un lavoro di traduzione s'ispira.

I presupposti estetici

Intorno all'idea di Bello si era già ampiamente discusso a partire dalla metà del Seicento. Il Bellori[11], infatti, opponendosi al gusto barocco, proponeva un tipo di classicismo platonico, legato soprattutto al rapporto tra natura e idea, dove quest'ultima diviene l'origine dell'arte stessa. Più di un secolo dopo, Winckelmann[12] stabilirà un nuovo rapporto tra natura e storia, legando il Bello non tanto all'idea, quanto piuttosto alla storia. In questa nuova prospettiva, l'esemplarità degli antichi è motivata dalla loro felice primordialità storica e, per questa ragione, la Grecia antica presenta un'originaria identità tra storia e natura. Ciò che differenzia il classicismo razionalista dal neoclassicismo successivo è dato dal fatto che il primo è antistorico e antinaturalistico, mentre il secondo, proprio per il fatto di legarsi alla storia, ipotizza una nuova civiltà e un nuovo umanesimo, basati su fondamenti estetici[13]. In tal modo il passato diviene la nuova prospettiva per il futuro da attuarsi nel presente, dato che il mondo greco è un modello invariabile, in cui poter ricercare l'ideale estetico della nobile semplicità e della quieta grandezza. Questi stessi concetti, e con le dovute differenze, verranno in seguito ripresi, qualche anno dopo Winckelmann, da Daniel Webb[14], successivamente tradotto in Italia da Lipomano Querini Stampalia[15], da Mengs[16], in seguito tradotto in italiano nel 1780, e infine dal Milizia[17] e seguono in parallelo lo sviluppo del pensiero illuminista di Karl Philip Moritz che nel discorso per il compleanno del re Federico Guglielmo II di Prussia, tenuto all'Accademia delle Belle Arti di Berlino nel 1792, affermerà che "come nel pensiero, lo spirito coltivato ama l'ordine, la luce, la chiarezza, così nell'arte ciò che è ben ordinato, ciò che è facile da osservare e da comprendere senza fatica, deve necessariamente avere la preferenza rispetto a ciò che invece è intricato, avviluppato e ingombrante", mettendo in evidenza un'immagine di antichità come modello che converga con le rivendicazioni della ragione, che

vuole chiaro e lineare il pensiero[18]. Da queste premesse, il Giordani nella sua apologia all'opera del Canova parlerà nel 1810 di piacere intellettuale dell'opera dello scultore e di godimento non tanto dei sensi, quanto piuttosto dell'intelligenza, riprendendo le affermazioni di Winckelmann del 1759, là dove scrive che "la grazia è il piacevole secondo ragione, ma sono necessarie attenzione e diligenza per innalzare la natura al giusto grado di leggerezza nelle varie manifestazioni dei singoli. Agisce nella semplicità e nella quiete dell'anima ed è offuscata dal troppo fuoco e dalle violente passioni"[19]. L'idea di Bellezza, in tal modo, si manifesta nella Storia, che ora deve essere ripensata per riscattare la società dalla decadenza del presente, attraverso opere che sappiano fondere misura e dismisura, come un mare in tempesta, l'immagine è di Winckelmann, sotto la cui superficie si trovano pacatezza e compostezza. Ecco perché imitare l'arte greca, e successivamente anche artisti come Raffaello e Poussin, che hanno saputo a loro volta imitare quell'arte, significa trasformare la contemporaneità e ricollegarsi alla purezza originaria.
In ambito incisorio, questo complesso dibattito si riassume in *Principi di Disegno*[20], scritti da Morghen e pubblicati dai Fratelli Pagliarini di Roma nel 1786, là dove l'artista sottolinea l'importanza del disegno, inteso come il principio più alto e puro di tutte le arti e riprende il concetto, già espresso da altri, che è più "facile seguire le altrui imitazioni, che la natura medesima", affermazione questa, che sottolinea come l'incisione di traduzione abbia il compito di diffondere il gusto neoclassico in modo universale, e non solo l'opera di un artista.
Sono gli anni del neoclassicismo eroico, carico di significati etici, che in Francia si riassume nel *Giuramento degli Orazi* di David, eseguito nel 1784, successivo quindi alle teorizzazioni degli anni Sessanta di Winckelmann e Mengs, ma anche alla tendenza visionaria sviluppatasi negli anni Settanta da Piranesi e dai cosiddetti protoromantici.
Le ricerche del "vero stile", così veniva ancora chiamato il neoclassicismo nel XVIII secolo[21], venivano così indirizzate sempre più verso un nuovo rinascimento del gusto e dell'arte, ma soprattutto di una verità senza tempo che superasse le mode.
In questo contesto, si deve inquadrare l'opera di Canova, intitolata *Teseo e il Minotauro morto*[22], che viene realizzata dallo scultore tra il 1781 e il 1782, con l'intento di mettere in evidenza non tanto la lotta tra i due personaggi, come in un primo tempo l'artista aveva pensato, quanto piuttosto la quiete dopo la vittoria.
La differenza tra l'idea iniziale e la realizzazione è dovuta al fatto che Canova, giunto a Roma in quell'anno e avuta la commissione dall'ambasciatore Zulian di una statua con soggetto a piacere dell'artista, entra in contatto con la cerchia degli intellettuali che fanno capo al pittore Gavin Hamilton, che già nel ventennio precedente aveva proposto dipinti con soggetti omerici, diffusi in tutta l'Europa attraverso molti incisori tra i quali Domenico Cunego. È proprio sui consigli di Hamilton che Canova realizza la statua, così come la vediamo oggi, aderendo per tanto ad una nobile semplicità e ad una calma grandiosità, priva di tentazioni illusionistiche, secondo i nuovi dettami del "vero stile". Di lì a poco tempo, l'opera

verrà tradotta in incisione da Raffaello Morghen (FIG. 1)[23], che nel 1787, accetta la commissione del conte Joseph Graf von Fries di realizzare un bulino dal disegno di Bonaventura Salesa, che verrà fatto stampare, nel secondo stato con le scritte, da Antonio Mannheim a Parigi. Quest'incisione traduce le due figure, nel modo in cui Canova voleva che venissero osservate in scultura, così come poi avverrà in seguito per le altre incisioni, tratte dalle sue sculture, sebbene in questo periodo lo scultore fosse ancora diffidente nei confronti dell'incisione.
La stampa di traduzione, quindi, diverrà nel giro di pochi anni una proiezione dell'attività stessa di scultore, espressa attraverso un altro mezzo. Fatto questo da non trascurare, se si pensa che l'incisione di traduzione fino a poco tempo prima non godeva di un grande interesse, men che meno quelle che riguardavano le incisioni tradotte dalle sculture[24]. Appare quindi una vera novità il fatto che negli anni Ottanta esploda una particolare attenzione per l'incisione che tratta soggetti scultorei, a partire dai primi intagli del 1784 di Francesco Chiarottini e Raffaello Morghen dei bozzetti per il monumento funebre di Clemente XIII di Canova, poi inciso nella versione definitiva da Morghen, su disegno di Stefano Tofanelli nel biennio 1790-92, fino al bulino di Pietro Marco Vitali, che ritrae il monumento funebre di Clemente XIV, eseguito dall'artista di Possagno, commissionato, questa volta dallo stesso Canova, nel 1786. È questa un'opera che si distacca dal gusto tardobarocco delle precedenti incisioni, che ritraevano soprattutto apparati effimeri per le cerimonie. Prima di quest'esempio bisogna risalire, infatti, al monumento di Francesco Algarotti nel Camposanto di Pisa, inciso da Giovanni Volpato nel 1769.

L'incisione di traduzione negli anni Novanta

Il rifiorire dell'incisione di traduzione in quegli anni viene quindi confermata anche dal Lanzi che nel 1789 scrive: "il secolo in cui scrivo è da alcuni chiamato il secolo del rame, perché è stato il men fecondo di grandi geni e di grandi opere pittoresche; ma se io non erro, poté avere lo stesso nome delle incisioni in rame, salite in questi ultimi anni al più grande onore. (...) Così fra la decadenza della pittura, l'arte dell'intaglio in rame si è elevata"[25].
Ma sul finire degli anni Ottanta del XVIII secolo, un nuovo impulso morale porta a riconsiderare l'arte pre-classica e ad allontanarsi dalla rappresentazione mitologica, per soffermarsi sulle azioni virtuose dei grandi uomini del passato, come guerrieri, legislatori e filosofi, dando origine ad una sorta di storia di azioni virtuose ed eroiche, come esempi per l'umanità. In questo contesto, si rileggono Esiodo, Omero, ma anche Eschilo, fatto impensabile solo qualche decennio prima e, tra i moderni, Dante, Tasso e Ariosto, a testimonianza di come anche lo statuto dell'artista in questo periodo muti. L'intellettuale, infatti, ora si fa portavoce di verità eterne e di esempi morali, ricoprendo il ruolo di educatore di un largo pubblico, verso il quale si rivolge senza subire, per quanto possibile, i capricci della committenza.

In questa prospettiva si dovrebbero leggere le riunioni romane in casa di Felice Giani di molti artisti non solo italiani, per discutere gli indirizzi estetici del "vero stile". L'Accademia de' Pensieri, che comunque avrà breve vita, a causa delle sommosse antifrancesi del 1793, che costringe molti artisti a lasciare Roma per altre città, è il luogo di formazione per molti protagonisti dell'ultimo decennio del XVIII secolo del neoclassicismo non solo italiano. Il confronto stilistico e le problematiche artistiche affrontate vedono coinvolti i temi visionari di Füssli, ma anche il primitivismo di Humbert de Superville, oltre che il linearismo di Flaxman e la poetica dello Sturm und Drang di Maller Müller. Nell'abitazione di Felice Giani, dove ha sede l'Accademia, partecipano artisti di diversa tendenza come Giovan Battista dell'Era, Giuseppe Bossi, Vincenzo Camuccini, Luigi Sabatelli e Pietro Benvenuti. In questo clima nascono i *Pensieri diversi*, una raccolta di venti incisioni (FIGG. 2, 3, 4, 5) sottoforma di "pensieri", vale a dire di linee programmatiche, eseguite da Damiano Perniati dai disegni di Luigi Sabatelli, pubblicate a Roma nel 1795, che sottolineano le aperture verso il primitivismo e il linearismo, ma anche la tendenza al sublime e al terribile di ascendenza non solo nordica. In questi fogli, il tema del sublime coincide con la quiete dell'anima, sorella della nobile semplicità e della quieta grandezza, voluta da Winckelmann, e viene trovato non tanto nei soggetti rappresentati, quanto piuttosto nelle emozioni che essi suscitano nello spettatore, anche secondo quanto afferma il Milizia in quello stesso periodo[26].
Sempre in ambiente romano il neoclassicismo vive, tuttavia, un'ulteriore svolta, dovuta alla rilettura della pittura vascolare degli scavi di Ercolano (1738) e di Pompei (1748), che al momento della loro scoperta avevano influito molto marginalmente sul gusto del tempo, ma che ora, verso la fine del secolo, mettono in crisi l'autorità di Raffaello e Poussin come modelli per comprendere l'imitazione dell'arte greca. Ci si accorge, infatti, attraverso la pittura vascolare antica che il ricorso al colore come soluzione mimetica della realtà, non sia poi così indispensabile, dato che la linea di contorno del disegno e il ritmo paratattico della narrazione dei vasi antichi possono sostituire i calcoli prospettici della pittura rinascimentale, senza ledere in alcun modo la descrizione naturalistica, che viene presentata in spazi che tendono a schiacciarsi e a porsi in fasce parallele. La composizione per tanto si semplifica, favorendo la frammentazione del racconto, che può essere capito nel suo complesso leggendo le sequenze del ciclo.
Secondo quest'ottica, vanno osservate le incisioni, appositamente tratte dai disegni di John Flaxman del 1792, ispirati alla *Divina Commedia* di Dante, eseguite a contorno l'anno successivo da Tommaso Piroli[27] (FIGG. 6, 7, 8), che godettero di un'indubbia fortuna. Ancora nella prima metà del XIX secolo, infatti, questi stessi soggetti vengono pubblicati e incisi da altri artisti[28]. A questo si aggiungano nel 1795, sempre ad opera del Piroli, le trentun incisioni, tratte dai disegni di Flaxman, che riguardano le tragedie di Eschilo[29] (FIGG. 9, 10) e nel 1805 le trentasette tavole che si ispirano ai poemi di Esiodo[30] (FIGG. 11, 12). Sono opere queste d'indubbio spirito avanguardistico per l'epoca, sia per i temi trattati che indagano la mitologia del mondo antico pre-fidiaco, ma anche l'universo del medioevo cristiano, sia per le modalità di esecuzione. I disegni e le incisioni a sola linea di contorno, diffondono il nuovo gusto primitivista, basato sulle verità racchiuse negli stati iniziali delle civiltà figurative che sarebbero state in seguito offuscate dalle volontà mimetiche degli sviluppi artistici[31].
Secondo questa visione, l'imitazione dell'antico si è ormai indirizzata verso l'essenza della reale semplicità della Natura, della quale ora si rivelano i significati, per purificare la società ed affermare la dignità umana. Lo stile arcaico di Flaxman e Piroli è da ricondursi, quindi, anche alla riconsiderazione dei bozzetti, che incominciano ad essere ritenuti più immediati delle stesse opere finite, dato che in essi si può leggere il primo tentativo di realizzare una forma ideale, secondo natura, che si vede con l'immaginazione. Si rivaluta per tanto l'aspetto concettuale dell'opera rispetto a quello visivo[32], così come avviene anche nelle opere a pura linea di contorno. Razionalità e sentimento si trovano, per tanto, uniti nelle interpretazioni di Omero, di Plutarco e di Platone, che erano riusciti a descrivere le emozioni di quei personaggi divenuti esempi di virtù, nella forma più genuina e originaria, soprattutto là dove gli autori si soffermano sull'evento della morte, portatrice di pacati sentimenti, in cui il "vero stile" può ora incontrare il sublime.
In questo contesto, s'inquadrano i bassorilievi di Canova, oggi proprietà della Cariplo, ispirati all'Iliade, all'Odissea, al Fedone e all'Eneide, eseguiti tra il 1787 e il 1792, per essere collocati nella villa di Bassano del principe Abbondio Rezzonico, nipote di Carlo, futuro papa Clemente XIII. Sei di questi bassorilievi sono ben presto tradotti in incisioni da Tommaso Piroli (FIGG. 13, 14, 15, 16, 17, 18), su disegni di Vincenzo Camuccini, e dedicati "All'illustrissima Accademia delle scienze e delle Belle lettere di Padova", con lo scopo di rendere pubblici per mezzo dell'incisione i bassorilievi dello scultore, come testimonia l'associazione fondata il 16 agosto 1794 tra Piroli, Vitali e Antonio D'Este, che sembra agire da procuratore dello stesso Canova, che in questo modo, senza comparire, dà il proprio consenso all'intera operazione[33]. Nel 1802 verrà pubblicata una seconda edizione, con l'aggiunta di altre incisioni a contorno, tradotte dalle opere di Canova, eseguite da autori diversi[34]. Da notare che il primo foglio, che traduce *Ulisse, spettatore della danza dei figli di Alcinoo* (FIG. 13), appare in questa seconda edizione in secondo stato (FIG. 19)[35], e non è corrispondente al bassorilievo originale (FIG. 20), come testimonia la sostituzione del personaggio maschile sulla destra, un uomo maturo che nasconde con la propria persona un quarto giovane[36].
La scelta dell'incisione a contorno è determinata dal fatto che essa risulta più adatta a fissare l'idea dell'opera ed è confermata dallo stesso Canova al Cicognara nel 1814[37]. D'altro canto, l'incisione a contorno ben si addice anche a tradurre i bassorilievi, caratterizzati da figure, che fanno leva innanzitutto sulla frontalità e su uno spazio la cui profondità è appena accennata, differenziandosi dalla scultura per l'idea di bozzetto in essi contenuta. Le sei incisioni dell'edizione del 1794, che ritraggono i bassorilievi canoviani, fatta eccezione per *Critone chiude gli occhi a*

Socrate e *Ecuba e le donne troiane offrono il peplo a Pallade*, colgono le suggestioni primitive dei modelli e si soffermano in particolar modo sul tema del compianto. I protagonisti hanno sempre più le fattezze di un eroe tragico, circondato dal coro, tipico della messa in scena teatrale, che esprime sentimenti elementari al di fuori del tempo, soprattutto di fronte all'evento della morte, toccando il cuore dello spettatore, che viene in tal modo istruito moralmente. Bassorilievi e incisioni rifuggono, infine, ogni tentazione di esprimere ombre, falsi piani, e illusioni prospettiche, che contraddirebbero la realtà[38].

Le incisioni di traduzione di questo periodo, dati i loro fondamenti estetici, quindi, appartengono a pieno titolo a quel rinnovamento artistico che nel corso del XVIII secolo ha dato vita alla "tensione fortemente programmatica a ricreare un linguaggio figurativo, liberato di peso di tutte le convenzioni e tradizioni, capace di illustrare la forte carica ideale dei testi greci, (che) portava alla creazione di quello che è stato felicemente studiato e identificato nel 1956 da Robert Rosenblum come l'*international style of 1800*"[39], contraddicendo tutti quei pareri, che vogliono vedere nell'incisione di questo periodo, e più generalmente nel neoclassicismo, la tendenza a un decorativismo, privo di contenuti.

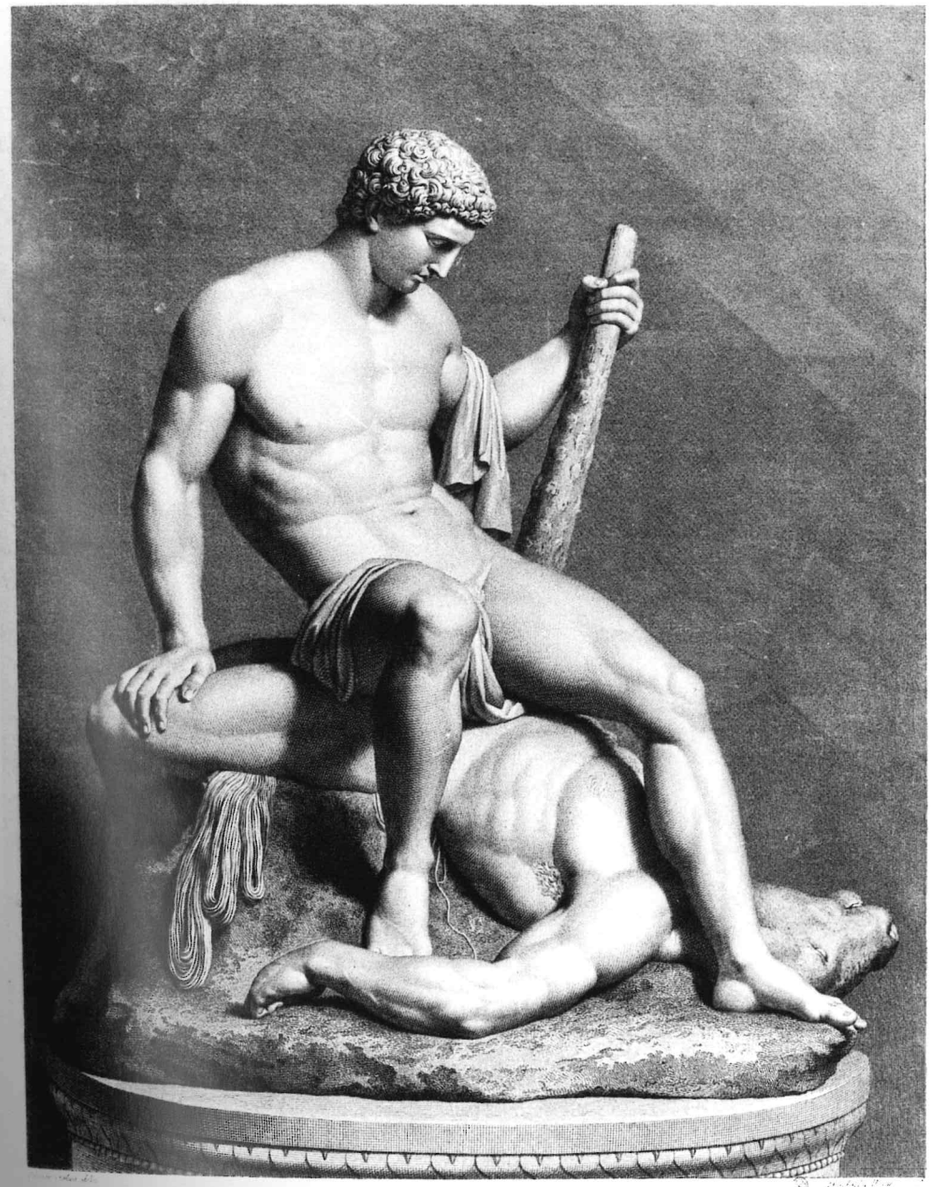


FIG. 1 - Raffaello Morghen, *Teseo e il Minotauro*, bulino, 1787 (Art. g 9-38).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

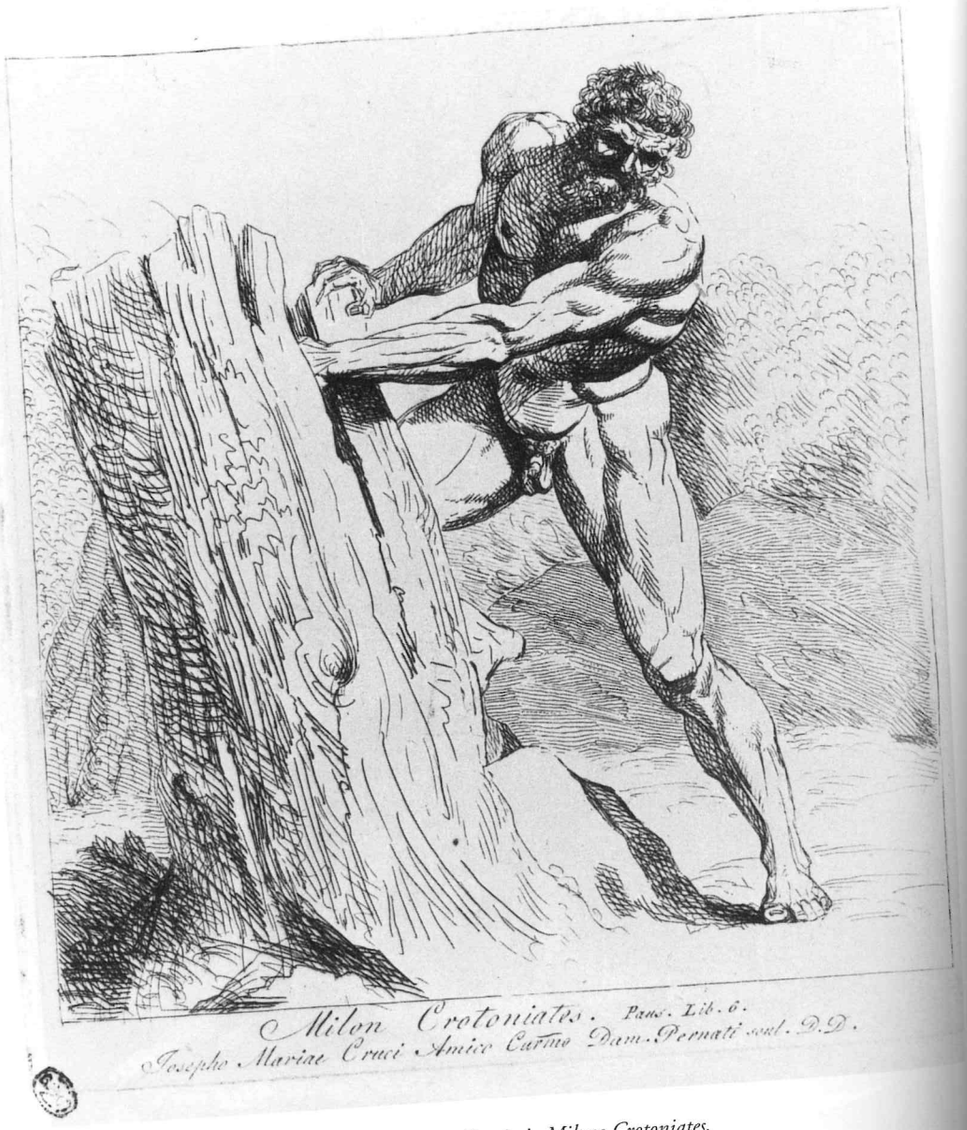


FIG. 2 - Damiano Perniati, *Milone Crotoniates,*
acquaforte, 1793 (Albo G 62).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 3 - Luigi Sabatelli, *Conte Ugolino,*
acquaforte, 1793 (Albo G 62).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

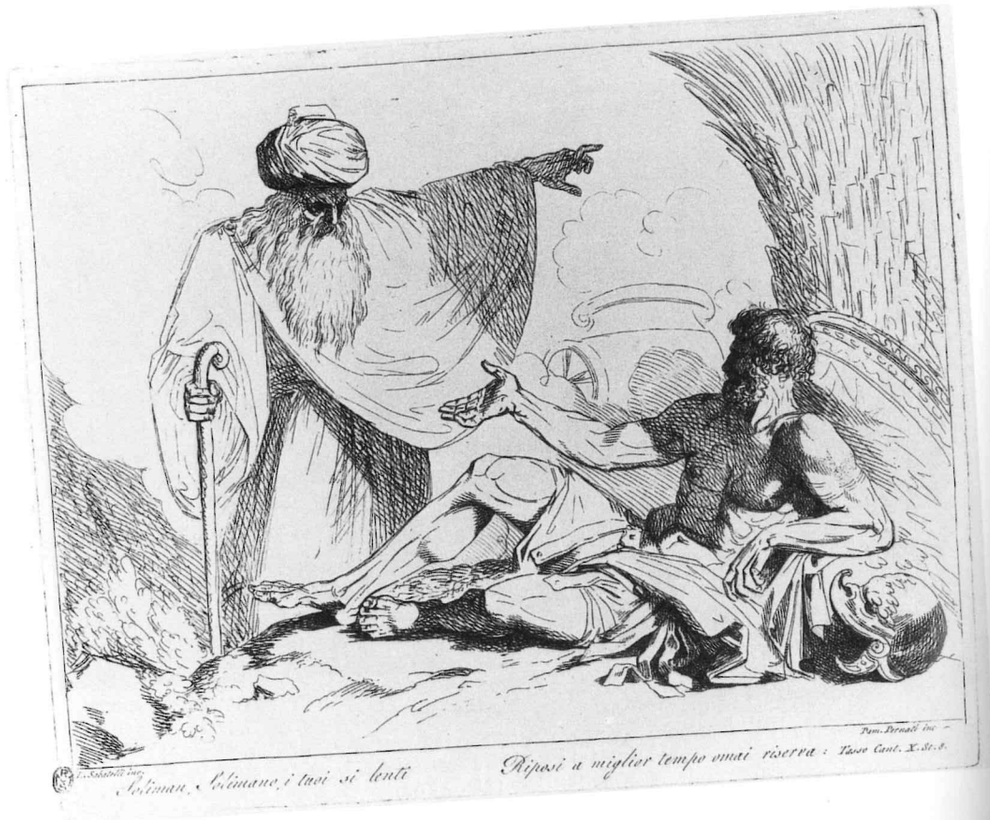


FIG. 4 - Damiano Perniati, *Il Solimano*,
acquaforte, 1795 (Albo G 62).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

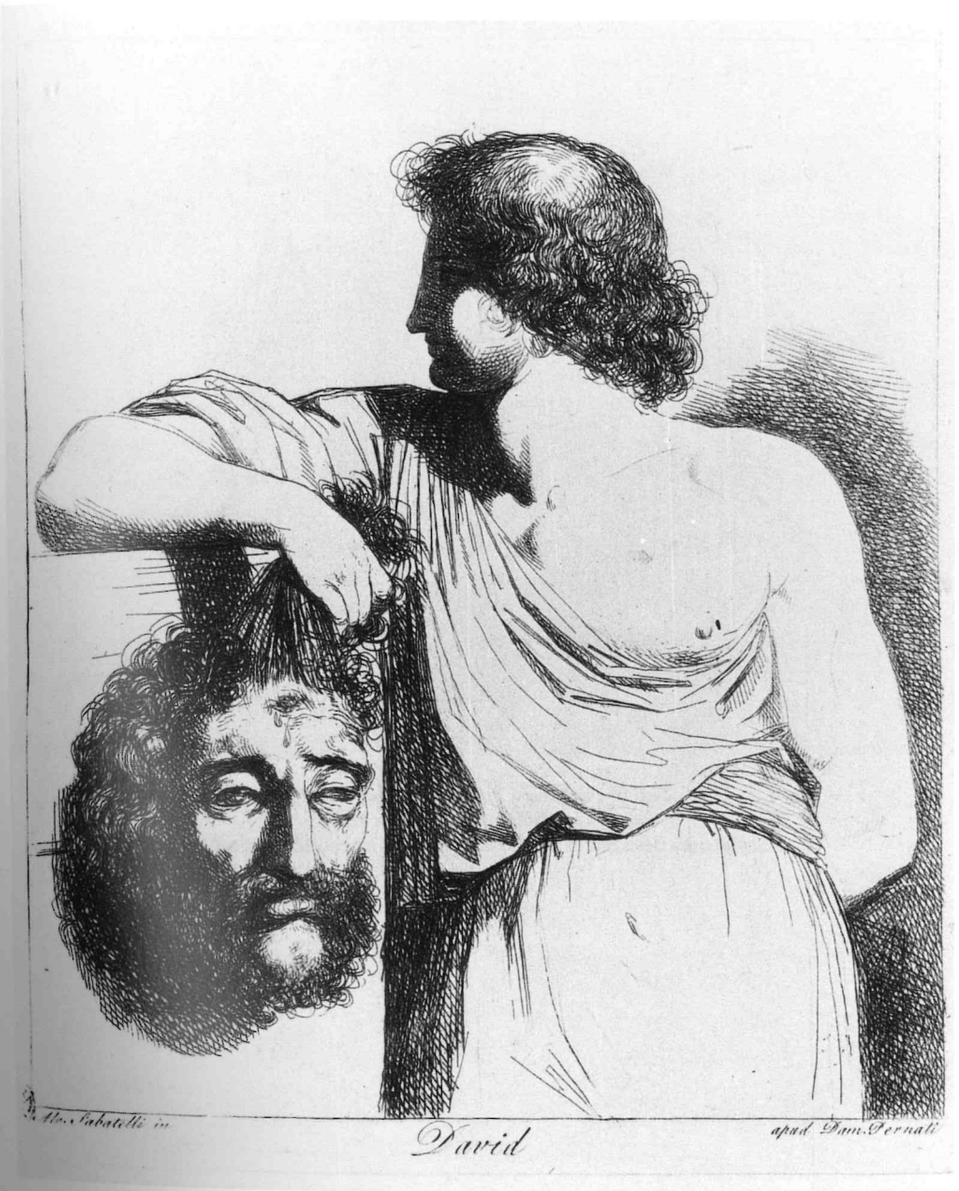


FIG. 5 - Damiano Perniati, *Davide*,
acquaforte, 1795 (Albo G 62).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 6 - Tommaso Piroli, *Virgilio e Beatrice,*
acquaforte e bulino, 1793 (Albo D 156).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

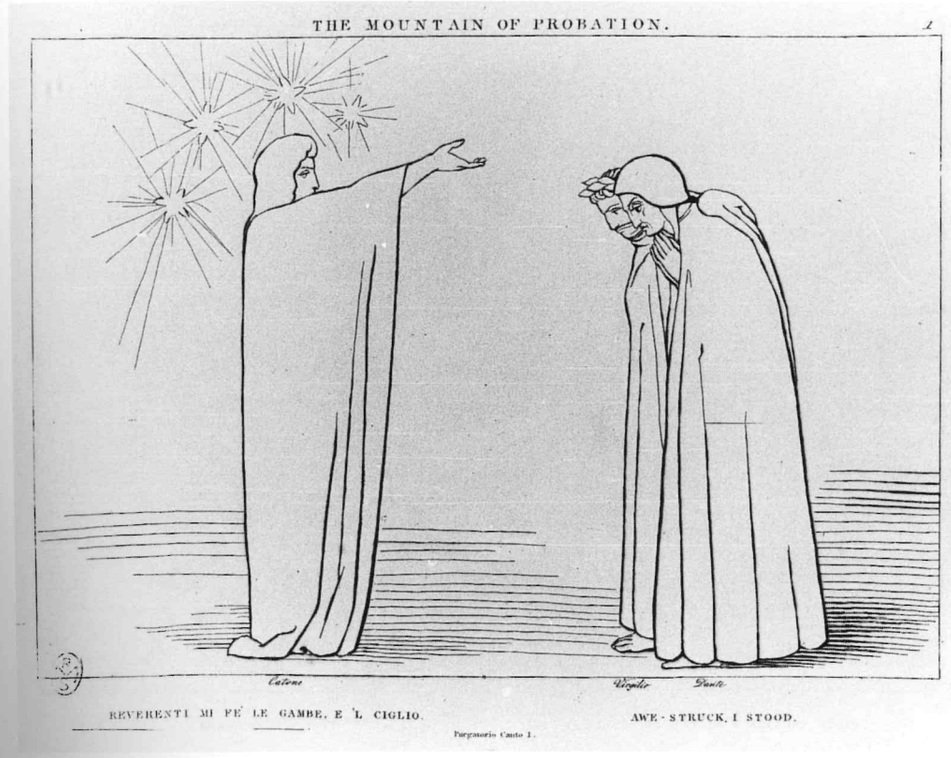


FIG. 7 - Tommaso Piroli, *Catone Dante Virgilio,*
acquaforte e bulino, 1793 (Albo D 156).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

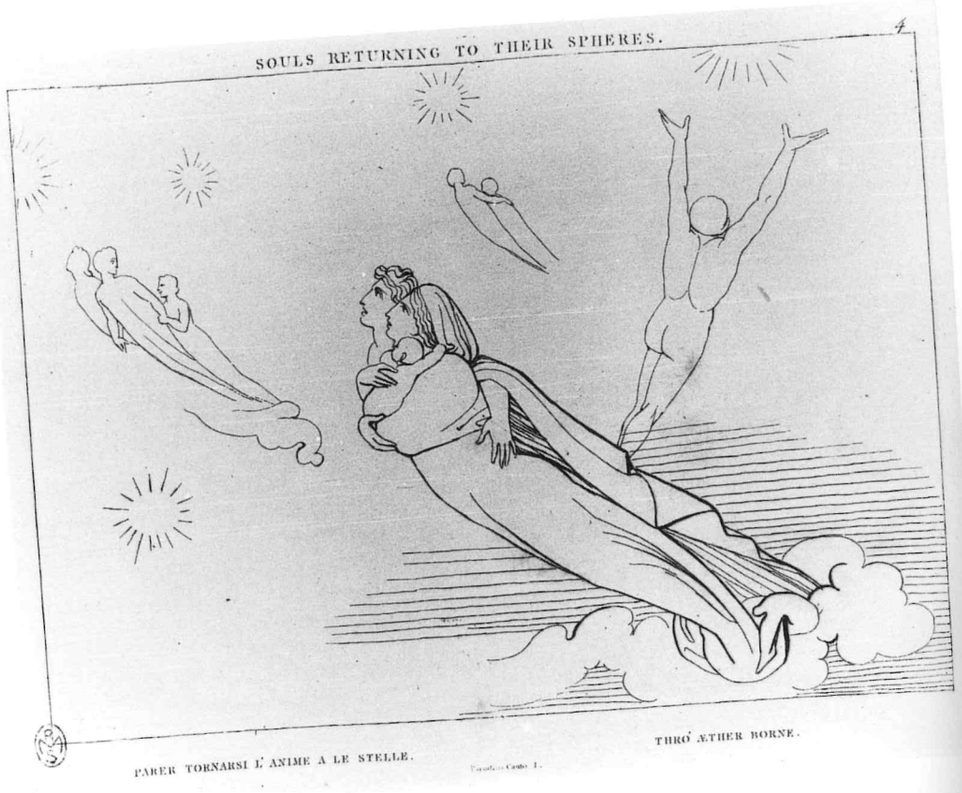


FIG. 8 - Tommaso Piroli, *Paradiso Canto I,*
acquaforte e bulino, 1793. (Albo D 156).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 9 - Tommaso Piroli, da: *Prometeo incatenato,*
acquaforte e bulino, 1795 (Albo F 58).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

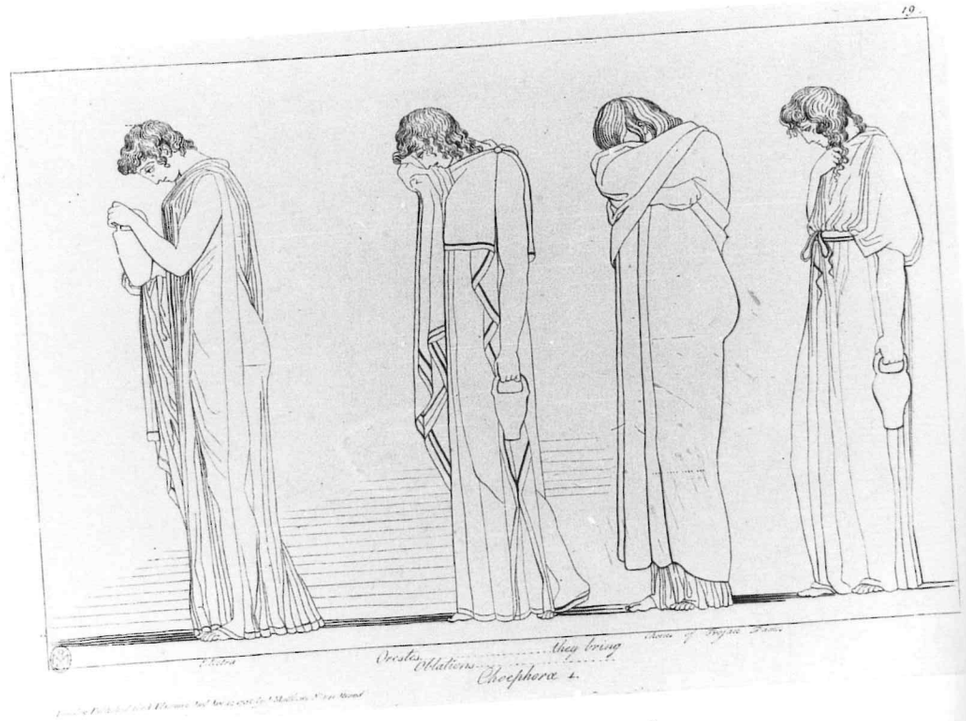


FIG. 10 - Tommaso Piroli, da: *Coefore,*
acquaforte e bulino, 1795. (Albo F 58).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 11 - Tommaso Piroli, *Pandora presentata agli dei,*
acquaforte e bulino, 1805 (Albo F 124).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

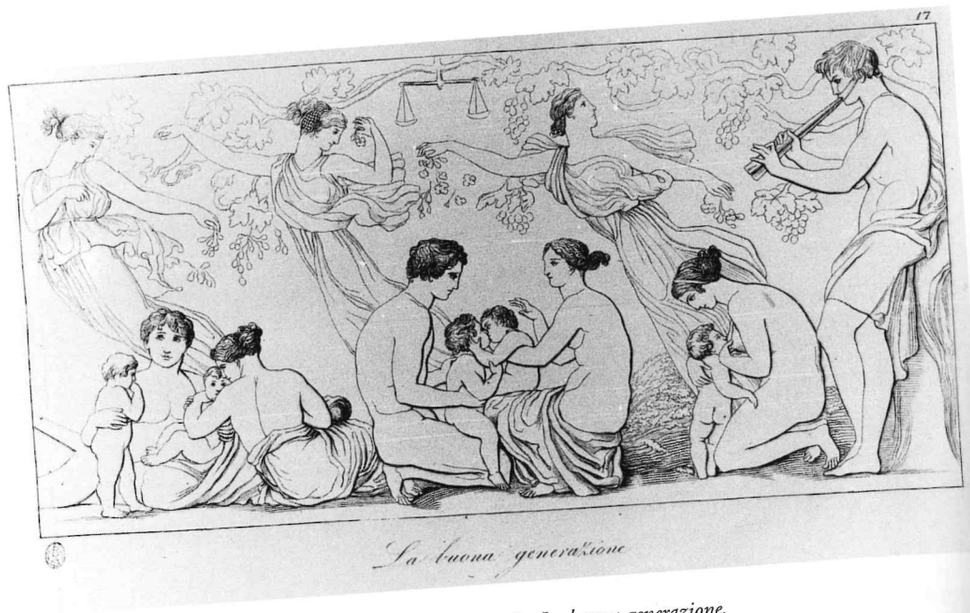


FIG. 12 - Tommaso Piroli, *La buona generazione,*
acquaforte e bulino, 1805 (Albo F 124).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 14 - Tommaso Piroli, *Pirro, dopo trafitto Polite, uccide Priamo,*
acquaforte e bulino, 1794 (Albo H 103).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

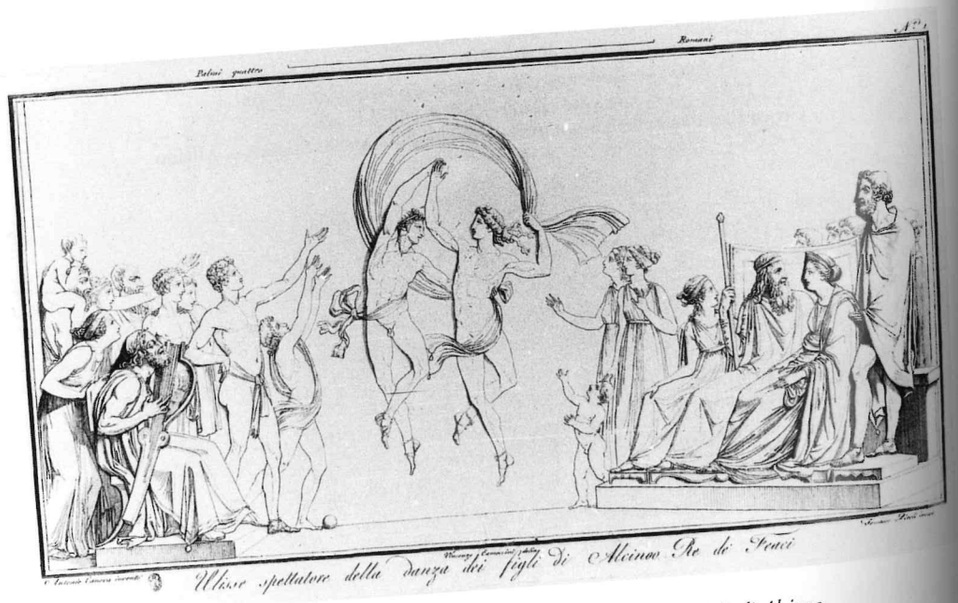


FIG.13 - Tommaso Piroli, *Ulisse spettatore della danza dei figli di Alcinoo,*
acquaforte e bulino, 1794 (Albo H 103).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

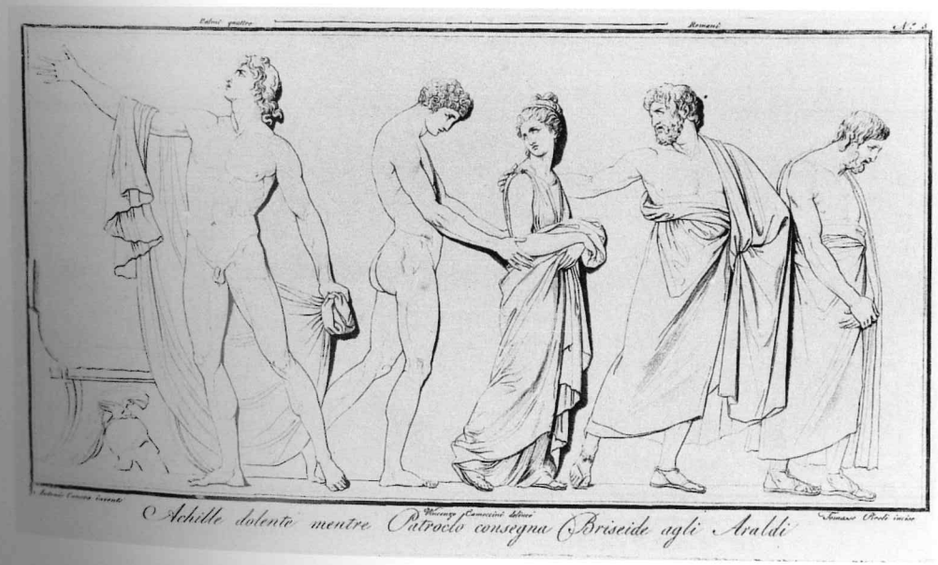


FIG. 15 - Tommaso Piroli, *Achille dolente mentre Patroclo consegna Briseide,*
acquaforte e bulino, 1794 (Albo H 103).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 16 - Tommaso Piroli, *Telemaco, ritorna alla reggia,*
acquaforte e bulino, 1794 (Albo H 103).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 17 - Tommaso Piroli, *Socrate allontana da sé la famiglia,*
acquaforte e bulino, 1794 (Albo H 103).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 18 - Tommaso Piroli, *Socrate beve la cicuta,*
acquaforte e bulino, 1794 (Albo H 103).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

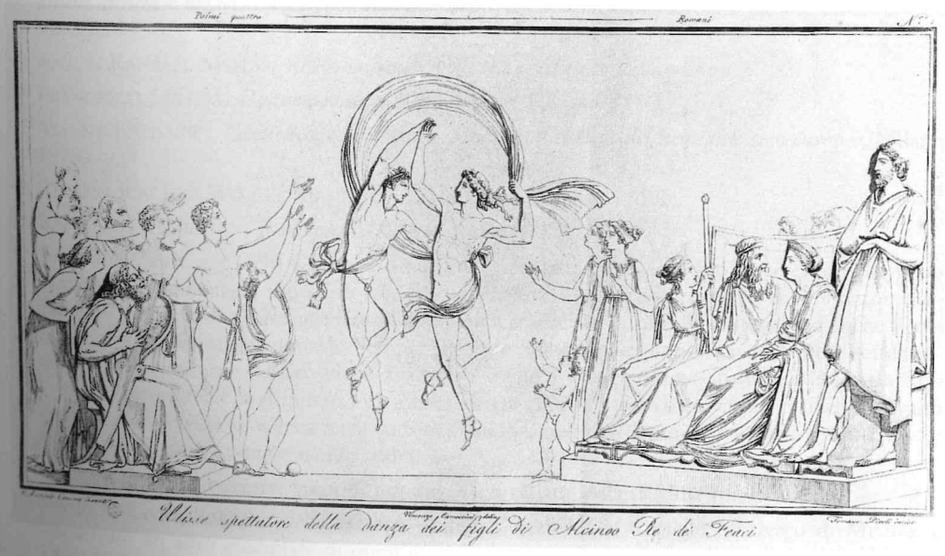
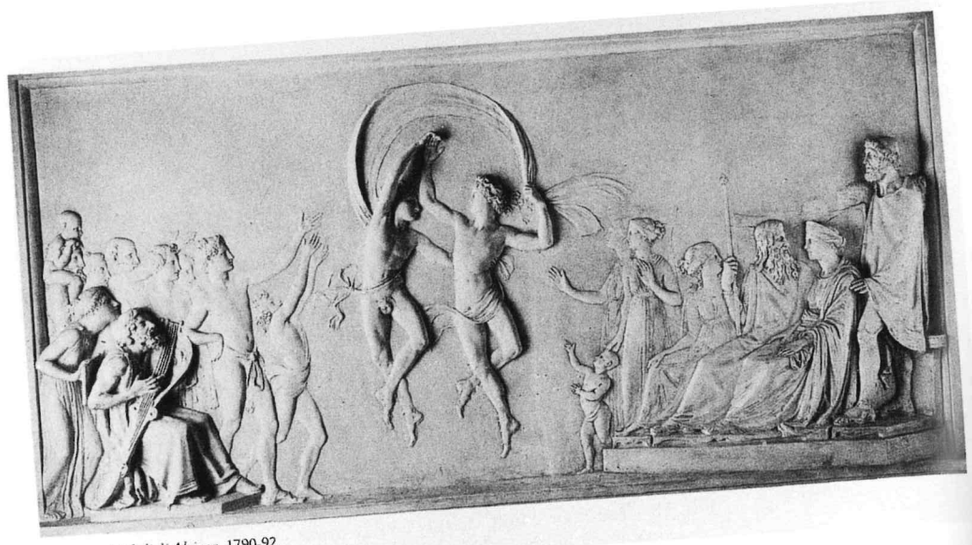


FIG. 19 - Tommaso Piroli, *Ulisse spettatore della danza dei figli di Alcinoo,*
acquaforte e bulino, 1802 (Albo H 129).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



48. *Danza dei figli di Alcinoo*, 1790-92.

FIG. 20 - Antonio Canova, *Ulisse spettatore della danza dei figli di Alcinoo*, bassorilievo, 1787-90.
Fondazione Cariplo, Milano.

NOTE

(1) FRANCESCA VALLI, *I modelli. Materiali per la didattica dell'incisione nella prima metà dell'Ottocento*, in Aa. Vv., *Due secoli di incisione*, Milano, 1996, pag. 6.

(2) G. PERINI, *Un breve trattato inedito per il conoscitore di stampe compilato da Carlo Bianconi*, in G.C. SCIOLLA - V. TERRAROLI (a cura di), *Artisti Lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento* - Studi in onore di Rossana Bossaglia, Pavia, 1996, pag. 235.

(3) GIUSEPPE LONGHI, *La Calcografia propriamente detta ossia l'Arte d'Incidere in Rame col'Acquaforte, col Bulino e colla Punta*, Milano, 1830, pagg. 261-270.

(4) GIUSEPPE LONGHI, *op. cit.*, pagg. 181-182.

(5) GIUSEPPE LONGHI, *op. cit.*, pagg. 197-199.

(6) GIUSEPPE LONGHI, *op. cit.*, pagg. 173-174.

(7) GIUSEPPE LONGHI, *op. cit.*, pag. 249.

(8) LUIGI FERSINI, *Fabbricare stampe,* in Aa.Vv.,*Due secoli di incisione,* Milano, 1996, pag. 3.

(9) Il corsivo tra parentesi è mio.

(10) LUIGI FERSINI, *op. cit.*, pag. 3.

(11) GIOVANNI PIETRO BELLORI, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, 1644.

(12) JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura*, 1755.

(13) JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *op. cit.*: "L'unica via, per noi, per diventare grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi". Nel 1755, Winckelmann inizia con queste parole il primo manifesto neoclassico settecentesco.

(14) DANIEL WEBB, *Inquiry into the Beauties of Painting*, Londra, 1760.

(15) LIPOMANO QUERINI STAMPALIA, *Ricerche sopra le bellezze della pittura e sul merito de' più celebri pittori antichi e moderni del signor Daniele Webb, opera tradotta in italiano da una dama veneta*, Venezia, 1790.

(16) ANTON RAPHAEL MENGS, *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*, 1762.

(17) FRANCESCO MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, 1792.

(18) ASSUNTO ROSARIO, *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano 1973.

(19) JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Grazia nelle opere d'arte*, 1759.

(20) RAFFAELLO MORGHEN, *Principi di Disegno*, Roma 1786.

(21) Sarà Saint-Beuve nel 1850 a coniare il termine "neoclassicismo", nel suo intervento nella polemica classico-romantica, intitolato *Che cos'è un classico?*, là dove afferma che per i moderni, classici sono i greci antichi che non hanno avuto altri classici all'infuori di se stessi, ma anche i latini che si sono sforzati di imitarli. Sempre secondo Saint-Beuve, dopo la nascita delle letterature europee, il termine classico viene attribuito anche a queste ultime. Tutte queste distinzioni vogliono sottolineare la differenza di mentalità tra classici e romantici. Questi ultimi trovano l'origine della civiltà moderna nella società cristiana, mentre i primi nel mondo greco-latino e in coloro che sanno imitare quella realtà.

(22) *Teseo e il Minotauro morto*, marmo, Londra, Victoria and Albert Museum.

(23) Presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano, è conservato un altro esemplare di quest'incisione nel medesimo stato di quella qui pubblicata, (Art. m. 24-54).

(24) Eppure molti sono i libri stampati nel corso del XVIII secolo con soggetti di statue, tratte dai monumenti romani. Tra i molti, si possono ricordare ad inizio secolo P.A. MAFFEI, *Raccolta di*

statue antiche e moderne, Roma 1704 e, verso la fine, *Raccolta d'incisioni rappresentanti statue che appartengono ai monumenti architettonici insigni a Roma*, incise da Pietro Bombelli nel 1779.

(25) L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1789, Firenze 1968, I, pag. 75.

(26) FRANCESCO MILIZIA, *op. cit.*

(27) Presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Albo D 156) è conservata un'edizione del 1807, ma conforme a quella del 1793, contente 110 incisioni: *Compositions by John Flaxman, Sculptor, R.A. From The Divine Poem of Dante Alighieri, containig Hell, Purgatory and Paradise, with quotations from the Italian and translations from the version of the reverend H. Boyd. To eanch palte. London, Published 1 May 1807, by Longman, Hurst, rees and Orme Paternoster Row.*

(28) Presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Albo D 278) è conservata un'edizione de *La Divina Commedia di Dante Alighieri cioé l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso. Composto da Giovanni Flaxman scultore inglese, Milano presso gli editori Pietro e Giuseppe Vallardi con. S. Margherita n. 101.* Probabilmente del 1822 e di ignoto incisore.
Sempre presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, di quest'opera è conservata anche un'altra edizione francese (Albo C 225): *Oeuvre de Flaxman, Recueil de ses compositions, gravées par Réveil avec analyse de la divine comédie du Dante et notice sur Flaxman. Sujet divers. Paris Réveil éditeur de Flaxman; Audot, rue du Paon 8 école de Médecine, 1836.*

(29) *Compositions from the tragedies of Æschylus designed by John Flaxman engraved by Thomas Piroli, the original drawings in the possession of the contess Dowager Spencer, London published for I. Flaxman Jun by J. Mattehews n. 441 strand 12 Jan 1795.* Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Albo F 58). Di quest'opera, presso la Raccolta è conservata anche un'edizione, senza data, incisa da Luigi Nuti e pubblicata a Prato (Albo B 102).

(30) *Le giornate e la Teogonia di Esiodo Ascreo, rappresentate da Giovanni Flaxman, contenente 37 tavole in rame, conforme all'edizione di Londra del 1805, Firenze Presso il libraio in Porta Rossa, 1826.* Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Albo F 124).

(31) CLAUDIO POPPI, *Avanguardia e accademia: nascita di un'osmosi conflittuale*, in Aa. Vv., *Il primo Ottocento italiano. La pittura tra passato e futuro*, Milano 1992.

(32) HUGH HONOUR, *Neoclassicismo*, Torino 1980.

(33) HUGH HONOUR, *Canova e l'incisione*, in Aa.Vv., *Canova e l'incisione*, Bassano del Grappa, 1993.

(34) Presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli è conservato un esemplare di questa seconda edizione (Albo F 129), con solo otto incisioni, le sei del Piroli tratte dai disegni del Camuccini più due, sempre del Piroli, ma tratte dai disegni del Landi.

(35) La lastra di quest'incisione, conservata presso la Calcografia Nazionale di Roma (ING, CL 1332/1) presenta, infatti, la versione definitiva del 1802, pubblicata da Hugh Honour in *Canova e l'incisione*, Bassano del Grappa, 1993, pag. 102.

(36) Anche queste sei incisioni hanno goduto, nel corso del tempo, di una certa fortuna, come testimonia l'edizione senza data, ma certamente ottocentesca, conservata presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Art. p 47-51), disegnata e incisa, in dimensioni assai ridotte rispetto alle precedenti, da Antonio del Pedro, che ha avuto come modello la seconda edizione del Piroli, data la medesima differenza di stato, che intercorre tra la prima incisione e il bassorilievo originario.

(37) V. MALAMANI, *Un'amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al Conte Cicognara*, Città di Castello, 1890, pag. 33.

(38) LEOPOLDO CICOGNARA, *Storia della scultura*, Prato, 1824, vol. VII.

(39) FERDINANDO MAZZOCCA, *I bassorilievi di Antonio Canova*, in "Ca' de Sass", n. 119, 1992, pag. 24.

IL CHIACCHIERONE E IL CREDULONE, DODICI VEDUTE OTTICHE STAMPATE AD AUGSBURG

Alberto Milano

Achille Bertarelli ricercò e collezionò con particolare impegno le vedute ottiche, quelle stampe cioè che erano destinate ad essere viste tramite uno strumento ottico e che furono prodotte in Europa durante il settecento e nei primi anni dell'ottocento. Il suo interesse in questa specifica categoria di fogli a larga diffusione è attestato dalla presenza nella Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" di molte centinaia di esemplari; si tratta infatti della maggiore collezione di questo tipo in Italia e di una delle più importanti in Europa(1). Le ragioni del grande interesse di Bertarelli sono legate al concetto di documento visivo che è alla base della sua ricerca collezionistica(2).
Le vedute ottiche ci forniscono una immagine più o meno realistica sia di luoghi e avvenimenti conosciuti anche attraverso altro tipo di stampe, sia di monumenti e di eventi che non sarebbero noti altrimenti. Inoltre queste stampe erano prodotte per avere una vasta circolazione e non per essere acquistate da pochi privilegiati. Si tratta di stampe che alimentavano un fiorente commercio, che venivano spesso copiate da altre incisioni e che a loro volta servivano di modello per altre immagini ancora. Le vedute ottiche sono quindi un oggetto ideale di studio per chi come Bertarelli vedeva nella stampa una traccia importante della vita del passato e lo sono anche per lo studioso attuale che vuole identificare i meccanismi della produzione e del mercato delle stampe nell'epoca della loro maggior fortuna per ricostruire un capitolo della storia e della diffusione delle idee e delle immagini.
In un albo della Raccolta Bertarelli sono state rilegate all'inizio del XX secolo dodici vedute ottiche che presentano numerosi elementi di particolare interesse(3). Prima di analizzare questi elementi conviene riportare foglio per foglio il testo delle didascalie. Le didascalie originali sono in tedesco e in latino, riportiamo la versione tedesca adattata alla grafia italiana e seguita da una traduzione in italiano. In realtà la versione latina non riproduce fedelmente quella tedesca che dovrebbe essere considerata quella originale, ma fornisce una spiegazione delle medesime scene in modo leggermente differente.

FRONTESPIZIO N. 51. (FIG. 1)

Al centro della scena è posto un grande cartiglio sul quale si legge la dedica. Il cartiglio è contornato dai personaggi della pantomima variamente inseriti in un paesaggio. Il testo della dedica è il seguente:

"Der Schwaetzer und der Leichtglaubige
eine Pantomime
Als ein Zwischenspiel bey einem Trauerspiele von
Der Liebe zum Vaterlande, welches zu hoechsten
Ehren des Geburtstages seiner Hochfuerstlichen
Gnaden,des Hochwuerdigsten, des Heiligen
Roem. Reiches Fuersten und Herrn,
Herrn SIEGMUND CHRISTOPH
Erzbischofes zu Salzburg, Legaten des heil.apostol.
Stuhles zu Rom, Primaten von Deutschland,
aus dem Hochreichsgraeflichen Hause
von SCHRALTENBACH,
in hoechster eigener Gegenwart dieses gnaedigsten
Landesfuersten in der hochfuerstlichen benediktinischen
Universitaet zu Salzburg auf dem
Theater in kleinen Saale von
der vierten Schule ist,
vorgestellet worden unter der Anfuehrung P.Florian
Reichssiegels B. und S.P.S.S.
damals Professors gedachter
Schule 1764, den 27.
Hornung."

"Il chiacchierone e il credulone
Una Pantomima"

Come intermezzo in una tragedia che tratta l'amore per la patria, che è stata presentata per onorare il compleanno di Sua Eminenza Principesca il Reverendissimo Principe e Signore del Sacro Romano Impero il Signor SIEGMUND CHRISTOPH, Arcivescovo di Salisburgo, Legato della Santa Apostolica Sede di Roma, Primato di Germania, della casata dei Conti VON SCHRALTENBACH, alla presenza di questo clemente Principe nella Università Benedettina di Salisburgo nella piccola sala del Teatro della quarta scuola sotto la direzione di P.Florian Reichssiegels B. e S.P.S.S. allora Professore di detta scuola, il 27 Febbraio 1764.

In basso a sinistra la didascalia in tedesco:
Hausvatter lernet hier aus diesem stummen Spiele
Wie den Leichtglaubigen ein Schwaetzer Shaden kan:
Fuer alle ist das Ohr. Allein es gibt sehr viele
Die hoeren einem nur, und andre gar nicht an

Padroni imparate qui da questa commedia muta
Come un chiacchierone può essere di danno per un credulone:
per tutti c'è l'orecchio. Però esistono tanti
che ascoltano soltanto uno e non anche gli altri.

Sotto alle didascalie si legge:
"Mathias Siller pinx.Salisburgi - Negotium Academiae Caes.Francisceae excudit Aug.Vind. - cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Majestatis - Iohann Philipp Haid Sculpsit 51".

N. 52. (FIG. 2)

In basso a sinistra la didascalia in tedesco:
"Hanswurst und Arlequin, weil Pirot sie verklaget,
Sind dienslos. Pantalon nimmt keine Antwort an.
Sie werden ohne Schuld und Recht von ihn geiaget:
Der Klaeger aber trinkt und lachet was er kann".

Hanswurst e Arlecchino, mentre Pierrot li accusa,
sono impotenti. Pantalone non accetta risposta.
Vengono da lui scacciati senza che abbiano nè colpa nè diritto:
mentre l'accusatore beve e ride alle loro spalle.

Sotto alle didascalie:
"Mathias Siller pinx. Salisburgi - Negotium Academiae Caes.Francisceae excudit Aug.Vind. - cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Majestatis - Iohann Philipp Haid Sculpsit 52".

N. 53. (FIG. 3)

In alto a sinistra:
Collection des Prospects Theatrales pour servir aux Cameres Obscures et autres Machines Optiques"; al centro "N. III" e a destra "Tab. 3".

In basso a sinistra la didascalia in tedesco:
"Da Pirot seinen herrn vom Wein nach Hause fuehret,
Sieht dieser ein gesicht, das keine Nase hat:
Er will zur Thuer hinein, wo er die Leiter spueret;
Er pralt zurueck und flucht, u.Pirot faellt sich tot."

Quando Pierrot porta il suo padrone dal vino a casa,
questi vede una faccia che non ha naso:
vuole entrare nella porta dove urta la scala:
scatta indietro e scappa, e Pierrot casca giù.

Sotto alle didascalie:
"Mathias Siller pinx. Salisburgi - Negotium Academiae excudit Viennae et Aug.Vind. - Cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Maiestatis - Philipp Andreas Degmair Sculpsit 53".

N. 54. (FIG. 4)

In alto a sinistra:
"Collection des Prospects Theatrales pour servir aux Cameres Obscures et autres Machines Optiques"; al centro "N. III" e a destra "Tab. 4".

In basso a sinistra la didascalia in tedesco:
"Hanswurst ist Frau im Haus, u.Pirot wird geschliffen;
Beim Eselskopfe heist das Haus des Pantalon:
Kaum hatte Arlequin als Jud dem Mops gepfiffen
Nahm dieser kleine Schelm das geld u.flog davon".

Hanswurst è la padrona di casa e Pierrot viene arrotato:
alla testa d'asino è l'insegna della casa di Pantalone
Arlecchino travestito da medico ebreo ha fischiato
Questo piccolo malandrino prende il denaro e vola via.

Sotto alle didascalie:
"Mathias Siller pinx.Salisburgi - Negotium Academiae excudit Viennae et Aug.Vind. - Cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Maiestatis - Philipp Andreas Degmair Sculpsit 54".

N. 55. (FIG. 5)

In alto a sinistra:
"Collection des Prospects Theatrales pour servir aux Cameres Obscures et autres Machines Optiques"; al centro "N. III" e a destra "Tab. 5".

In basso a sinistra la didascalia in tedesco:
"Es hat izt Pantalon die Wacht mit sich genommen;
Denn er will alsogleich in seinem Hause seyn:
Allein dem Pirot wird das Steigen theuer kommen;
Den ieder Staffel linkt.Es faellt die Stiege ein".

Pantalone ha ora portato la guardia con sè;
perchè vuole entrare subito nella sua casa:

a Pierrot costerà caro salire
perchè ogni gradino cade e la scalinata si rompe.

Sotto alle didascalie:
"Mathias Siller pinx.Salisburgi - Negotium Academiae excudit Viennae et Aug.Vind. - Cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Maiestatis - Philipp Andreas Degmair Sculpsit 55".

N. 56. (FIG. 6)

In alto a sinistra:
"Collection des Prospects Theatrales pour servir aux Cameres Obscures et autres Machines Optiques"; al centro "N. III" e a destra "Tab. 6".

In basso a sinistra la didascalia in tedesco:
"Was fuer ein Kuenstler kann aus einer Stiege machen,
Das sie ein Galgen wird? Das Glieder ohne Blut,
Das ein Zerfall'ner Leib sich ruehrt? Die Augen lachen?
Es ist nur Arlequin, der diese Wunder thut."

Quale artista è capace di costruire
da una scalinata una forca? che membra siano senza sangue,
che un corpo smembrato si muova? che gli occhi ridano?
è solo Arlecchino capace di fare questi miracoli.

Sotto alle didascalie:
"Mathias Siller pinx.Salisburgi - Negotium Academiae excudit Viennae et Aug.Vind. - Cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Maiestatis - Philipp Andreas Degmair Sculpsit 56".

N. 57. (FIG. 7)

In alto a sinistra:
"Collection des Prospects Theatrales pour servir aux Cameres Obscures et autres Machines Optiques" al centro "N. III" e a destra "Tab. 7".

In basso a sinistra la didascalia in tedesco:
"Der Pirot traegt man hier in Sarge zu den Grabe
Hanswurst und Arlequin sehn diese Leiche an.
Ein einziges glaeschen wein samt seinen Zauberstabe
Macht dass der sarg Zerspringt u.Pirot tanzen kan".

Qui si porta Pierrot nella cassa al cimitero
Hanswurst e Arlecchino guardano la salma.
Un unico bicchiere di vino insieme alla sua bacchetta magica
Fanno sì che la bara si spezzi e Pierrot possa ballare.

Sotto alle didascalie:
"Mathias Siller pinx.Salisburgi - Negotium Academiae excudit Viennae et Aug.Vind. - Cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Maiestatis - Philipp Andreas Degmair Sculpsit 57".

N. 58. (FIG. 8)

In alto a destra "Tab. 8"

In basso a sinistra la didascalia:
"Hanswurst und Arlequin von Raubern ueberfallen,
Sind ihres Lebens sat: doch Schuriedons Zauberstab
Mach Fluthen stehn. Da Stein und Flammen Brasselnd knallen,
Faellt der halb lebende Hanswurst vom Baum herab".

Hanswurst e Arlecchino sono rapiti dai briganti,
sono in pericolo di vita: ma la bacchetta magica di Schuriedon
fa aprire le acque e fa scoppiare fiamme e sassi,
Hanswurst mezzo morto cade dall'albero.

Sotto alle didascalie:
"Mathias Siller pinx.Salisburgi - Negotium Academiae excudit Viennae et Aug.Vind. - Cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Maiestatis - Iohann Philipp Haid Sculpsit 58".

N. 59. (FIG. 9)

In alto a sinistra:
"Collection des Prospects Theatrales pour servir aux Cameres Obscures et autres Machines Optiques." Al centro "N. III", a destra "Tab. 9".

In basso a sinistra la didascalia:
"Das Geld des Pantalon bekommt schon wieder Fluegel;
Die Muth der Wache faellt dem Arlequin zu schwer;
Er lauft u.springt u.faehrt sehr hurtig durch den Spiegel,
Und in dem Stuhle lacht Hanswurst als Handelsherr".

I soldi di Pantalone hanno di nuovo le ali;
la attenzione della guardia è troppo per Arlecchino
corre e salta e traversa velocemente lo specchio
e nella sedia Hanswurst ride come un mercante.

Sotto alle didascalie:
"Mathias Siller pinx.Salisburgi - Negotium Academiae excudit Viennae et Aug.Vind. - Cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Maiestatis - Philipp Andreas Degmair Sculpsit 59".

N. 60. (FIG. 10)

In alto a sinistra:
"Collection des Prospects Theatrales pour servir aux Cameres Obscures et autres Machines Optiques." Al centro "N. III", a destra "Tab. 10".

In basso a sinistra la didascalia:
"Nun hat das Spiel sein End. Der frieden ist geschlossen,
Es hat vom Pantalon Hanswurst dei Unterschrift:
Auf Pirot wird allein die Rache ausgegossen;
Denn dieser Schwaetzer hat das Ubel angestift".

Ora il gioco ha fine. La pace è fatta.
Hanswurst ha la firma di Pantalone:
che soltanto su Pierrot verrà riversata la vendetta;
perchè questo chiacchierone ha provocato questo male.

Sotto alle didascalie:
Mathias Siller pinx.Salisburgi - Negotium Academiae excudit Viennae et Aug.Vind: - Cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Maiestatis - Philipp Andreas Degmair Sculpsit 60.

N. 61. (FIG. 11)

In alto a destra "Tab. 11"

In basso a sinistra la didascalia:
"Das lang gesparte Geld fand endlich seinen Zehler;
Anstatt des Geldes ist ein weisser Hund zuhaus;
Aus einem Stule schaut Hanswurst als Rauchfangkehrer,
Und aus dem anderen fliegt Arlequin heraus".

I soldi a lungo risparmiati hanno trovato il loro utilizzatore
Invece del denaro si trova un cane bianco;
da una sedia Hanswurst guarda in veste di spazzacamino,
e dall'altra parte vola fuori Arlecchino.

Sotto alle didascalie:
"Mathias Siller pinx. Salisburgi - Negotium Academiae excudit Viennae et Aug.Vind. - Cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Maiestatis - Ioh.Philipp Haid sculpsit 61".

N. 62. (FIG. 12)

In alto a sinistra
"Collection des Prospects Theatrales pour servir aux Cameres Obscures et autres Machines Optiques." Al centro "N. III", a destra "Tab. 12".

In basso a sinistra la didascalia:
"Ein froher Reihentanz komt auf die Trauertage,
Zuhaus stellt sich die Lust, die Treu im Herzen ein;
Denn wo Kein Schwaerzer ist, der wider andre klage,
wird allzeit herr u.knecht vergnuegt u.friedlich seyn."

Un allegro girotondo segue i giorni tristi,
in casa regna l'allegria e la fedeltà nel cuore
perchè dove non c'è nessun chiacchierone che accusa gli altri
padrone e servitori saranno sempre allegri e vivranno in pace.

Sotto alle didascalie:
"Mathias Siller pinxit Salisburgi - Negotium Academiae excudit Viennae et Aug.Vind. - Cum Gratia et Privilegio Sac.Caes.Maiestatis - Philipp Andreas Degmair Sculpsit 62".

La tecnica di incisione non è la stessa per tutti i fogli della serie, il frontespizio e le tavole 52, 58 e 61 sono infatti incisi a mezzatinta mentre le tavole 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60 sono incise a bulino. La tavola 62 infine è incisa ad acquaforte e bulino.
L'incisore che eseguì le immagini a mezzatinta, Johan Philipp Haid (o Hayd), apparteneva ad una famiglia di artisti noti per la loro abilità in questa non semplice tecnica particolarmente richiesta durante la prima metà del XVIII secolo dagli editori di Augsburg. Johan Philipp era nato nel 1730, era figlio di Johan Lorenz Haid (1702-1750) anch'egli apprezzato per l'alto livello raggiunto nelle incisioni a mezzatinta e come lui eseguì ritratti, immagini decorative e di genere, stampe storiche e religiose; morì nel 1806[4].
A Philipp Andreas Degmair (c. 1711-1781), che fu attivo specialmente presso l'editore Martin Engelbrecht di Augsburg si devono invece le altre incisioni della serie[5]. È da notare che l'ultima tavola della serie, la 62, si differenzia notevolmente dalle precedenti anche nella resa dei personaggi. La differenza è dovuta alla tecnica utilizzata l'acquaforte che forse, ma è solo un'ipotesi, aveva permesso di terminare il lavoro più velocemente in vista di una scadenza stabilita.
La casa editrice della Académie Impériale era stata fondata nel 1755 dall'incisore Johann Daniel Herz von Herzberg il giovane (1720-1793) ad Augsburg ed era stata posta sotto la protezione dell'Imperatore Francesco I[6]. La Académie produsse stampe di diverso genere tra cui più di 500 vedute ottiche edite specialmente negli anni attorno al 1775-1785. I soggetti includono oltre alle vedute di monumenti, palazzi e strade di città europee anche più esotici panorami di località asiatiche e americane. E poi episodi biblici e storici, spesso organizzati in serie come quella delle dieci piaghe d'Egitto, catastrofi naturali come alluvioni e terremoti (FIG. 13), eventi bellici (FIGG. 14 e 15)[7]. In molte delle vedute ottiche edite dalla Académie, a differenza delle vedute prodotte da altri stampatori sono indicati i

nomi del disegnatore e dell'incisore. In genere sul margine superiore delle vedute ottiche della Académie si trova a sinistra la indicazione "Collection des Prospects" mentre il titolo scritto a rovescio è posto al centro.
Confrontando i fogli della normale produzione di vedute ottiche della Académie con quelli della serie della pantomima teatrale si nota il rilievo dato al fatto che le immagini erano adatte ad essere viste attraverso macchine ottiche, la scritta completa venne in seguito accorciata semplicemente in "Collection des Prospects" anche per dare più spazio al titolo. Nelle vedute ottiche la esplicita dichiarazione della loro destinazione non è comune, anche se il titolo scritto a rovescio per essere letto correttamente tramite uno specchio ne tradisce facilmente la natura. Ritroviamo qualche accenno in genere nelle vedute più antiche o nella didascalia di alcuni dei fogli editi dagli stampatori della rue S. Jacques di Parigi: "cette estampe est faite pour etre vue dans l'optique" (FIG. 16).
Anche la indicazione di Vienna come sede della Académie accanto ad Augsburg è assolutamente inconsueta e conferma una datazione precoce rispetto alle altre vedute ottiche. Come pure inconsueta è la presenza di un foglio di dedica o frontespizio come se si trattasse di una delle molte serie di vedute prospettiche e architettoniche e non di una serie di vedute ottiche.
È poi decisamente raro e forse unico l'utilizzo per le vedute ottiche della tecnica della mezzatinta che abbiamo visto nei quattro fogli incisi da Haid. Tutte le vedute ottiche che si conoscono sono incise a bulino e ad acquaforte oppure nell'ottocento in litografia. La tecnica della mezzatinta era in generale molto meno diffusa e in particolare poco adatta nella esecuzione di un prodotto molto economico come la veduta ottica. Dal punto di vista della resa tonale la mezzatinta offre in verità la possibilità molto suggestiva di forti contrasti di ombre e luci per gli effetti giorno-notte. L'effetto della trasparenza del foglio posto controluce venne sfruttato a pieno solo alla fine del settecento e all'inizio del secolo successivo in fogli più costosi e sofisticati rispetto alle vedute ottiche e comunque stampati utilizzando prima la tecnica della mezzatinta poi quella dell'acquatinta e infine la litografia. Durante il XVIII secolo i problemi di trasparenze e luci per gli effetti giorno-notte vennero risolti con controfondature, forature, coloriture particolari, tutte tecniche artigianali ma molto efficaci e di costo bassissimo.
In conclusione se da un lato la serie di dodici vedute teatrali rientra in una ben nota produzione di vedute ottiche stampate ad Augsburg tra il 1760 e il 1785, dall'altro la serie è sicuramente da considerare speciale in base agli elementi tecnici visti.
Ma anche in base al soggetto e al tipo di immagine questa serie risulta singolare. Sul modello della Commedia dell'Arte italiana sui palcoscenici di Salisburgo a partire dalla metà del XVIII secolo vennero introdotte rappresentazioni comiche mute[8]. Una di queste la pantomima "Il chiacchierone e il credulone" venne rappresentata nel teatro della Università Benedettina nel 1764. Come in ogni rappresentazione di questo genere il filo conduttore è esile e inframezzato da intermezzi comici, da travestimenti e da giochi scenici sorprendenti. Ai quattro personaggi

principali: Pantalone con i suoi tre servitori Arlecchino, Hanswurst e Pierrot, si aggiungono di volta in volta maghi, guardie e briganti.
Pierrot fa iniziare tutti gli equivoci calunniando e denunciando al padrone i suoi compagni innocenti. Arlecchino e Hanswurst vogliono prendersi una rivincita in vario modo. Chi ne fa le spese sembra essere il denaro di Pantalone che è sempre sul punto di scomparire. Alla fine torna la pace e i protagonisti ballano allegri tutti insieme, ma prima il pubblico ha potuto ammirare scale che crollano e servitori che ruzzolano giù, infanti che volano, Pierrot impiccato e fatto letteralmente a pezzi, Pierrot che risorge e salta fuori dalla cassa da morto, Arlecchino che salta attraverso uno specchio, Hanswurst appeso dai briganti, l'intervento di un mago che fa innalzare le acque e scoppiare le rocce, guardie e inseguimenti, botole e effetti teatrali, capriole e apparizioni improvvise. Il divertimento ed il successo dovettero essere notevoli se si pensò di utilizzare alcuni episodi della pantomima per una serie di stampe.
Le scene di "Il chiacchierone e il credulone" vennero disegnate da Mathias Siller (1710-1790) attivo come decoratore teatrale sulla scena di Salisburgo attorno alla metà del XVIII secolo[9]. Siller figura come disegnatore nella nostra serie di vedute ottiche e questo può far pensare che lui stesso abbia trasposto nel formato delle incisioni i suoi disegni originali per tre ambienti creati per il teatro: la strada davanti alla casa di Pantalone, la sala e il bosco. Oppure più semplicemente gli incisori si rifecero ai bozzetti originali di Siller apportando le dovute variazioni per adattarli alla diversa funzione e inserendovi i vari personaggi. Come già aveva avuto modo di notare Helmut Asper[10] sicuramente le figure di Pantalone e degli altri protagonisti della pantomima furono aggiunte dagli incisori e non facevano parte dei disegni di Siller[11].
Le figure sono per lo più copie di altre incisioni di personaggi della Commedia dell'Arte stampate ad Augsburg. Non c'era infatti bisogno di viaggiare ed assistere personalmente ad una rappresentazione in teatro, esisteva un repertorio amplissimo di incisioni a cui potersi rifare per ogni situazione.
In queste vedute ottiche edite dalla Académie non abbiamo a che fare con la raffigurazione di attori reali ripresi mentre recitano la loro parte, ma con tipi convenzionali atteggiati secondo la tradizione figurativa di ciascun personaggio[12]. Pantalone è a braccia larghe e con i piedi puntati come rappresentato sin dal XVI secolo. Arlecchino ha il passo danzante ed elastico, Pierrot sfoggia il costume a lunghe maniche ed il gran cappello, Hanswurst è vestito da contadino con cappello a punta e ampio collare. Hanswurst era un po' l'equivalente dello zanni o servitore a nord delle Alpi, tra Austria e Baviera; Duchartre lo fa discendere da Pulcinella inserendolo tra Punch e Polichinelle ma conferma che il personaggio doveva molto a Arlecchino e a Brighella[13].
Pierrot vien fatto invece risalire a Pedrolino, personaggio nato nel XVI secolo, un servitore pure lui ma con una nota di grazia e timidezza che verrà poi resa celebre in Francia nel XVIII secolo dai quadri di Watteau[14].

Tutti questi personaggi popolano spesso le stampe edite ad Augsburg durante la prima metà del XVIII secolo. Ad esempio li ritroviamo nella serie incisa da Johan Balthasar Probst (1673-1748) su disegni di Johan Jakob Schuebler (1689-1741) pubblicata ad Augsburg nel 1729 con il titolo "Il rapimento di Isabella figlia di Pantalone" (FIG. 17)[15]. Anche nelle stampe di questa serie si coglie l'origine teatrale delle scene ma vi è molto più accentuato il ruolo dei personaggi. Mentre nella serie delle vedute ottiche la prospettiva della scena è molto evidente perchè risulta fondamentale nella resa attraverso uno strumento ottico.
Il gioco prospettico è ben presente nel diorama teatrale inciso da Jeremias Wachsmuth (c. 1711-1771) edito da Martin Engelbrecht attorno al 1735-40 in cui i personaggi della Commedia dell'Arte Pantalone, Arlecchino, Pierrot, il Dottore ecc. sono raffigurati nell'atrio di un palazzo con in lontananza una scalinata[16]. Nel caso dei diorami teatrali, una produzione esclusiva di Martin Engelbrecht che ne stampò alcune centinaia in varie grandezze, la profondità è data dalla successione dei piani, in genere in numero di sei più un proscenio.
I personaggi della Commedia dell'Arte affollano spesso i fogli di figure da ritagliare, un altro dei generi per cui gli stampatori di Augsburg furono famosi (FIGG. 18, 19, 20). Dai fogli di Probst erede di Ieremias Wolff uno dei primi e più importanti stampatori di Augsburg, fino a quelli della metà del secolo che includevano figure di vari formati che venivano ritagliate ed applicate a scatole, cornici e mobili come decorazione, non mancano gli Arlecchini, gli Hanswurst, i Pierrot ecc.
Se però ritorniamo alle vedute ottiche risulta ridottissimo il numero di vedute in cui sono presenti i personaggi della Commedia dell'Arte. Si conoscono alcune vedute ottiche parigine che mostrano scene di mercato e di piazza con la comparsa di attori ambulanti, si conosce qualche veduta con feste carnevalesche e in maschera, si conoscono alcune vedute di palcoscenici teatrali e di scene teatrali. Si conoscono anche scene di spettacoli teatrali nate per una più limitata circolazione e adattate per essere viste tramite una scatola ottica, ma la nostra serie di dodici vedute rimane abbastanza isolata perchè dedicata ad un'unica rappresentazione.
È chiaro che per poter sperare in una ampia circolazione le vedute ottiche tendevano a privilegiare avvenimenti di forte impatto e di notevole effetto e che quindi un singolo spettacolo teatrale non era il soggetto migliore.

Desidero ringraziare sentitamente per la preziosa amichevole collaborazione il Dr. Joachim von Prittwitz di Monaco di Baviera, studioso e collezionista di vedute ottiche, che mi ha segnalato e messo a disposizione alcune pubblicazioni relative alla storia del teatro del XVIII secolo.

FIG. 1 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 1, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

FIG. 2 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 2, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

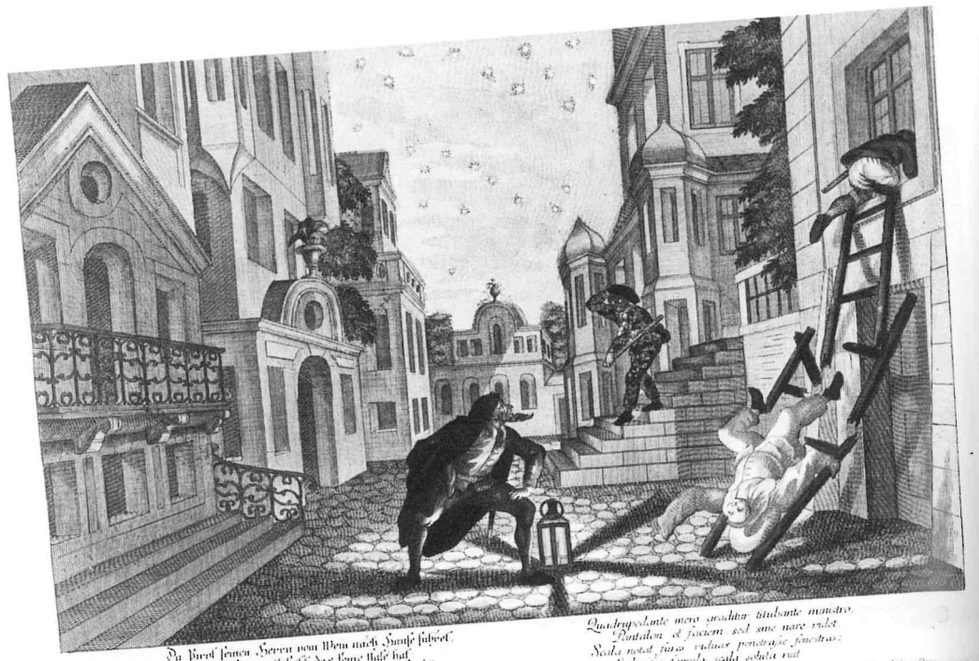


FIG. 3 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 3, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

FIG. 4 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 4, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

Fig. 5 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 5, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

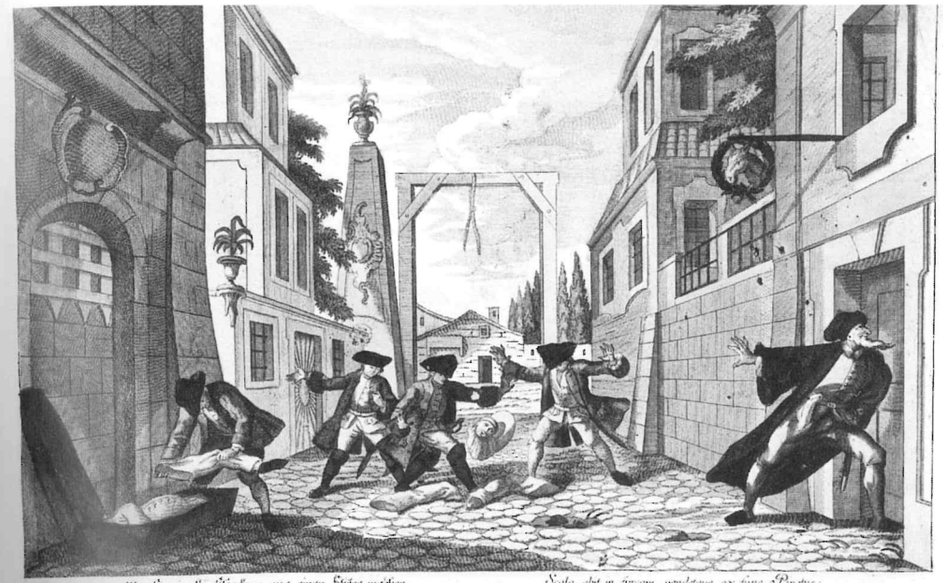
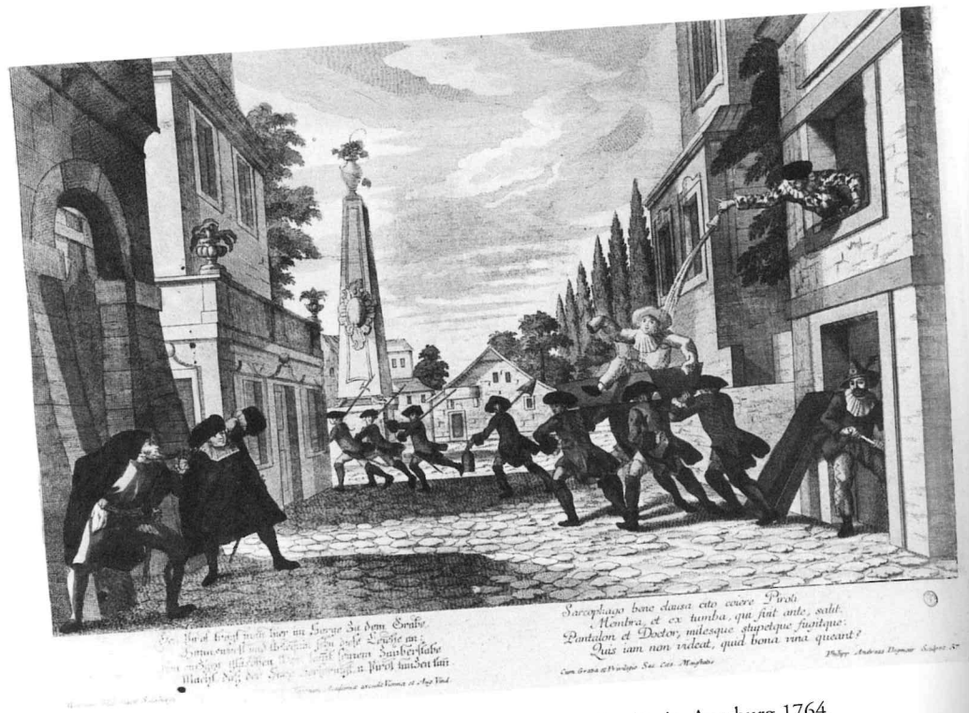


Fig. 6 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 6, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.



Sarcophago hanc dama cito cooret Pirodo
Membra, et ex tumba, qui fuit ante, salit.
Pantalon et Doctor, milesque stupetque fugitque:
Quis iam non videat, quid bona vina queant?

FIG. 7 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 7, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

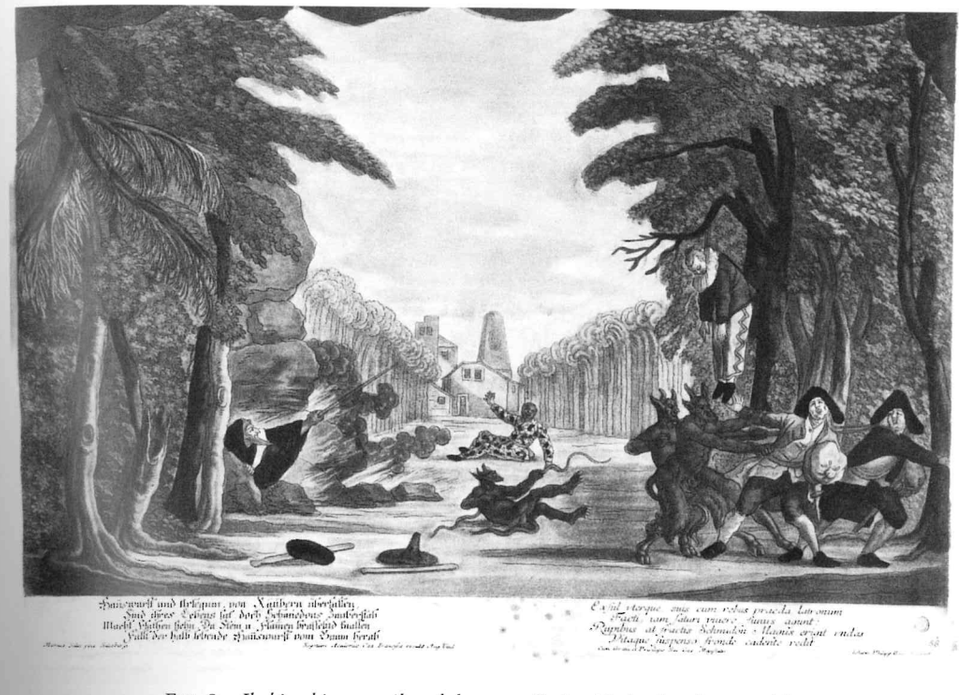


FIG. 8 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 8, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

FIG. 9 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 9, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

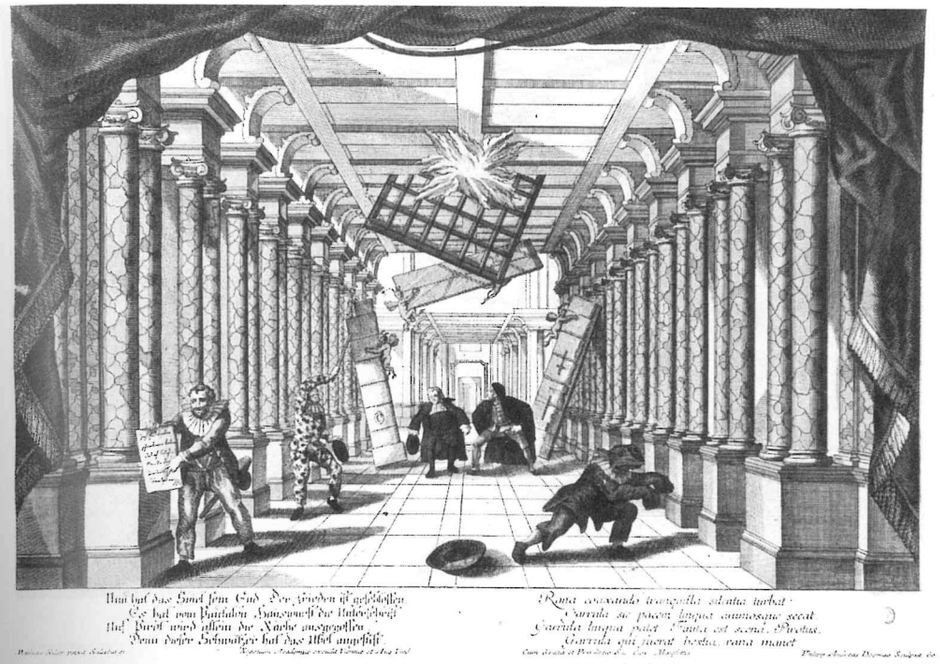


FIG. 10 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 10, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

FIG. 10 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 10, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

FIG. 11 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 11, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

FIG. 12 - *Il chiacchierone e il credulone,* tav. 12, Académie, Augsburg 1764.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

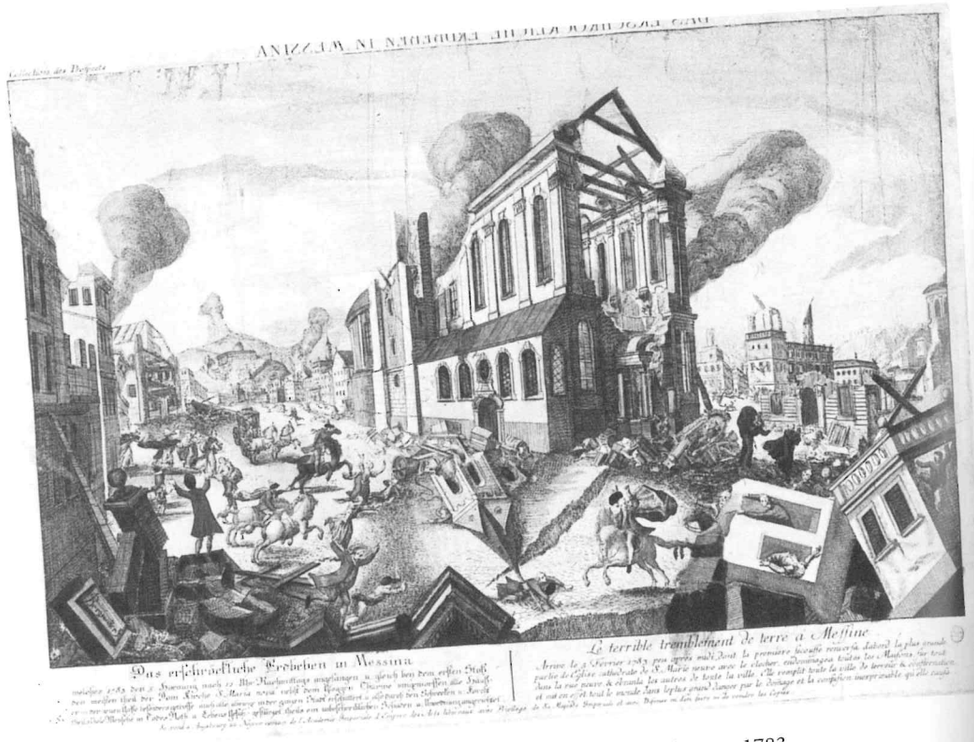


FIG. 13 - *Il terremoto di Messina,* Académie, Augsburg c. 1783.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

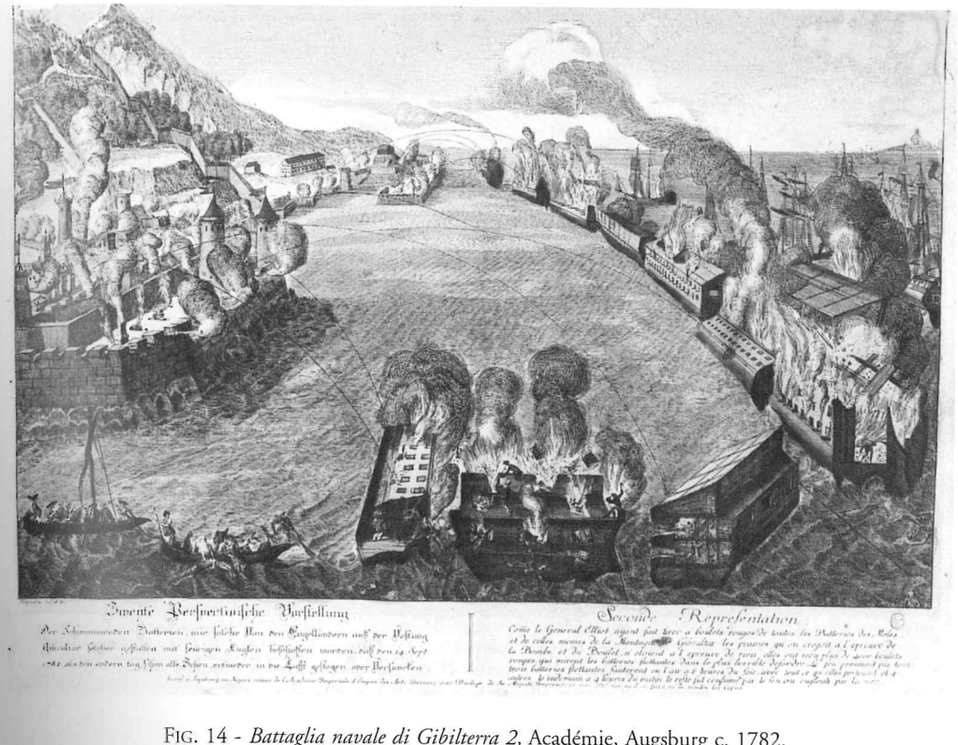


FIG. 14 - *Battaglia navale di Gibilterra 2,* Académie, Augsburg c. 1782.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano

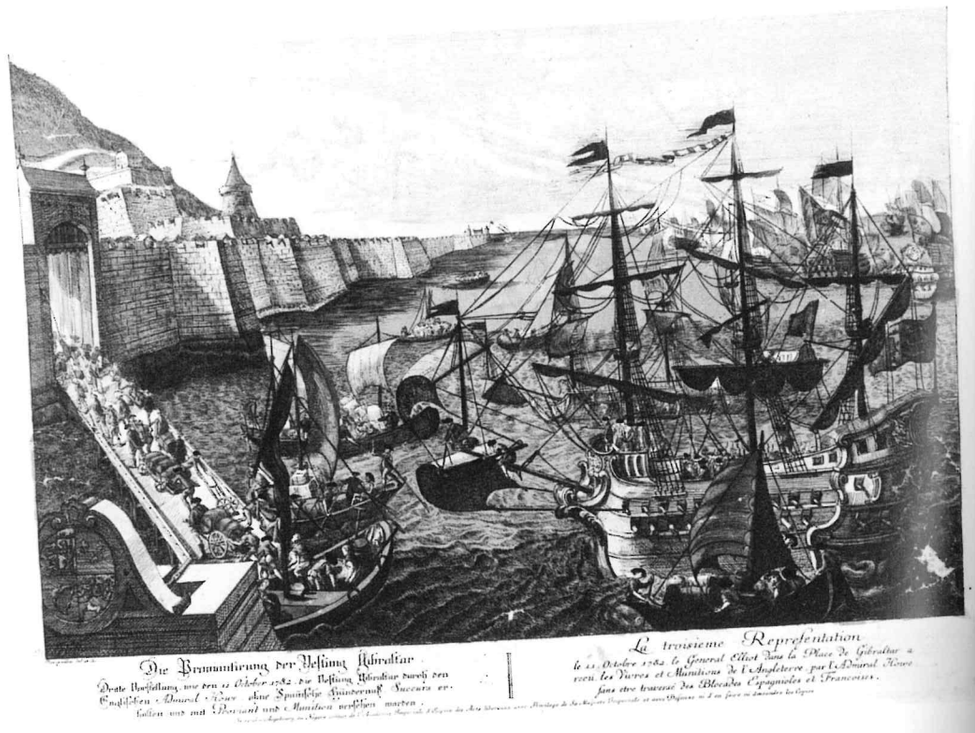


FIG. 15 - *Battaglia navale di Gibilterra 3*, Académie, Augsburg c. 1782.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

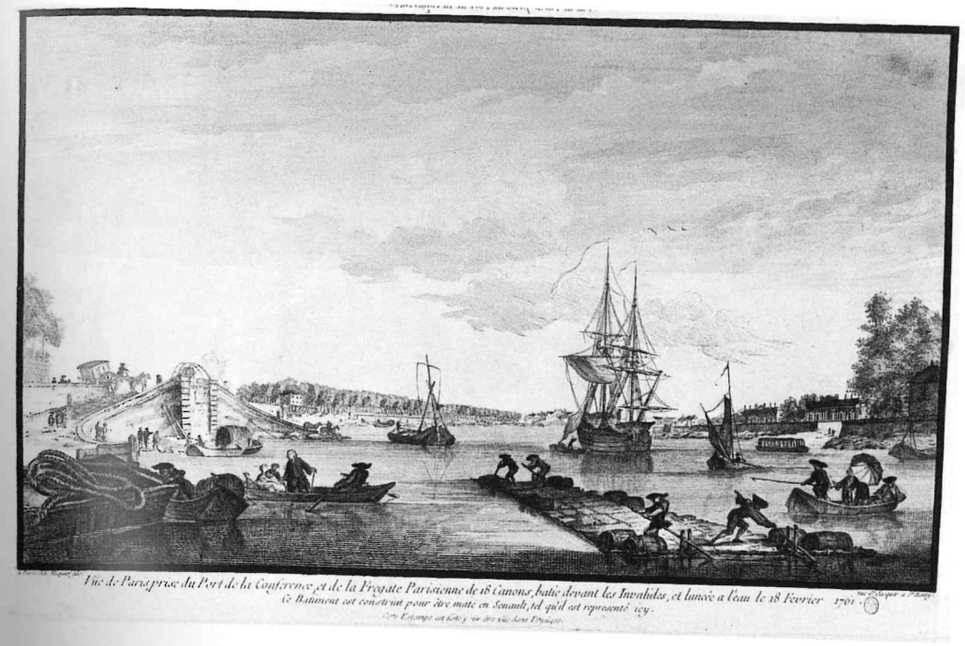


FIG. 16 - *Il varo della Fregata Parisienne*, Huquier fils, Paris c. 1761.
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano.

FIG. 17 - *Il rapimento di Isabella figlia di Pantalone,* tav. 12, eredi di Jer.Wolff, Augsburg 1729. Collezione Privata, Milano.

FIG. 18 - *Personaggi della Commedia dell'Arte,* eredi di Jer. Wolff, Augsburg c. 1730. Collezione Privata, Milano.

FIG. 19 - *Foglio con figure da ritagliare,* Augsburg prima metà XVIII secolo.
Collezione Privata, Milano.

FIG. 20 - *Foglio con figure da ritagliare,* Augsburg prima metà XVIII secolo.
Collezione Privata, Milano.

NOTE

(1) Le vedute ottiche sono conservate in molti dei fondi della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli: Teatro, Stampe Popolari, Piante e vedute, ecc.; ma per la maggior parte sono state raggruppate nelle seguenti cartelle: Albo H 14; Albo H 23; Albo H 28; Albo H 34; Albo H 37; Albo H 49/1, 2, 3.

(2) Nella lettera introduttiva datata 31 Dicembre 1904 in: Spiegazione e Stato numerico delle raccolte del Dr. Achille Bertarelli al 1° Gennaio 1905, Milano Tipografia Allegretti, 1905, Achille Bertarelli scriveva: "... Forse alcuno apprezzerà solo la pazienza del raccoglitore, non avvedendosi che nessun libro potrebbe rappresentare le vicende storiche della vita italiana, con evidenza pari a quella che sgorga dal materiale descritto in queste pagine e ciò perchè il documento iconografico vince in forza ogni più elaborata descrizione ..."

(3) La segnatura presso la Raccolta Bertarelli è Albo G 63. Le dimensioni di ogni incisione sono c. 300x420 mm alla battuta del rame. Le incisioni sono tutte colorate a mano. Una serie completa è conservata anche presso il Theatermuseum di Monaco di Baviera ed una serie mancante delle tav. 1 e 2 è conservata al Theatermuseum di Colonia; vedi: Helmut Asper, Hanswurst, Emsdetten 1980, p. 407 dove sono riprodotte le dodici tavole.

(4) Per le notizie sulla famiglia Haid vedi: WOLFGANG SEITZ, *The engraving trade in seventeenth- and Eighteenth - century Augsburg: a checklist,* in: Print Quarterly, vol. III n. 2, June 1986, London p. 120; e Carol Wax, The Mezzotint, history end tecnique, London 1990 p. 90.

(5) SEITZ 1986, op. cit. p. 118.

(6) Sulla produzione di vedute ottiche della Académie vedi: WOLFGANG SEITZ, Augsburg capitale della grafica in Germania, come centro di produzione delle vedute ottiche, in: *Il Mondo Nuovo, le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, a cura di CARLO ALBERTO ZOTTI MINICI, Milano 1988 p. 73; e WOLGANG SEITZ, *Die Guckkastenblaetter*, in: GEORG FUESSLIN, WERNER NEKES,WOLFGANG SEITZ, HEINZ W. STECKELINGS, BIRGIT VERWIEBE, *Der Guckkasten, Einblick-Durchblick-Ausblick,* Stuttgart 1995, pp. 24-35.

(7) La bibliografia sulle vedute ottiche si è di molto ampliata negli ultimi anni di pari passo con gli studi sulla origine dello spettacolo ottico e dell'immagine in movimento, vedi ad esempio, con più completa bibliografia: ALBERTO MILANO, il viaggio della visione. Dalle scatole ottiche al Panorama, in: *La magia dell'immagine,* a cura di PAOLO BERTETTO, DONATA PESENTI CAMPAGNONI, Milano 1996, pp. 101-113; Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique, a cura di Alberto Milano, Milano 1990. Vedute ottiche edite dalla Académie sono riprodotte in: *Vedere-viaggiare, un rotolo di vues d'optique del XVIII secolo*, a cura di IOLANDA OLIVIERI e ANGELA VICINI MASTRANGELI, Roma 1994 (vedute di città e le piaghe d'Egitto); *La città italiana nelle stampe popolari del Settecento,* a cura di PAOLA MARINI, Milano 1998, (terremoto di Reggio); *Vedute del "Mondo Nuovo" vues d'optique settecentesche nella collezione del Museo Nazionale del Cinema di Torino,* a cura di DONATA PESENTI CAMPAGNONI, Torino 2000, (vedute di città, terremoti, scene dell'antico testamento).

(8) Vedi: ARTUR KUTSCHER, *Das Salzburger Barocktheater,* Wien, Leipzig, Muenchen 1924 p. 61; ARTUR KUTSCHER, *Vorn salzburger Barocktheater zu den salburger Festspielen,* Duesseldorf 1939, p. 87.

(9) BENEDIKT PILLWEIN, *Biographische Schilderungen oder Lexikon salzbuergischer Kuenstler,* Salzburg 1821, p. 219, citato in Kutscher 1939, op. cit. p. 87.

(10) ASPER 1980, op. cit. p. 256.

(11) In KUTSCHER 1924, op. cit. sono riprodotti 12 disegni acquarellati databili alla metà del XVIII secolo che rappresentano decorazioni teatrali e che forse erano destinati ad essere utilizzati in scatole ottiche. In questi disegni mancano completamente le figure degli attori mentre i decori sono molto simili a quelli della sala e della strada della pantomima di Salisburgo.

(12) Per alcuni esempi della vasta iconografia sui personaggi della Commedia dell'Arte vedi: A. NICOLL, *Il mondo di Arlecchino,* Milano 1980; AMBROGIO ARTONI, *Il teatro degli zanni,* Ancona-Milano 1996.

(13) PIERRE LOUIS DUCHARTRE, *La Comedie Italienne,* Paris 1924, p. 224.

(14) Duchartre 1924, op. cit. p. 265.

(15) La serie completa è riprodotta in: CESARE MOLINARI, *La Commedia dell'Arte,* Milano 1985 pp. 226-232.

(16) Vedi: *La camera dei sortilegi, autoritratto di una società nei diorami teatrali del '700,* a cura di Simonetta Vitali Angrisani e Alberto Milano, Milano 1987 n. 27. Si tratta della serie n. 22 (fogli da n. 137 a 142) del formato più grande e dal titolo: *La Commedia dell'Arte.*

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

RACCOLTE FOTOGRAFICHE
(Raccolta A. Bertarelli e Archivio Fotografico)

FOTOGRAFIA E TRASFORMAZIONI URBANE NELL'OTTOCENTO. IL CASO DI PIAZZA DEL DUOMO A MILANO

Cecilia Malovini

La estrema frammentarietà del patrimonio fotografico milanese, spesso neppure sommariamente inventariato e ancora in larga parte da esplorare con sistematicità e vagliare criticamente[1], rende difficile la ricostruzione dell'evolversi della fotografia a Milano nell'Ottocento, e della fotografia d'architettura in particolare[2].
Dopo le prime segnalazioni di carattere generale, un fondamentale impulso alla ricostruzione del panorama milanese, e più in generale lombardo, è stato dato dalle ricerche di Marina Miraglia e Roberto Cassanelli sui fondi braidensi che hanno condotto alla riscoperta di Luigi Sacchi, la cui opera, pur non essendo calata in modo specifico nella realtà monumentale milanese, è comunque fondamentale per la visione restituita del monumento e per la diffusione in ambito lombardo della calotipia[3]. Ricerche, queste, che hanno condotto in seguito al riordino e alla valorizzazione di un significativo nucleo di quel "ricetto fotografico", nato a Brera nel 1899 per volere di Corrado Ricci, Camillo Boito, Giuseppe Fumagalli e Gaetano Moretti e portato recentemente all'attenzione degli studiosi in un'esposizione volta a delineare il contesto culturale in cui la collezione è nata e le molteplici connessioni tra gli istituti braidensi[4]. È di Silvia Paoli, invece, la prima ricostruzione della cultura fotografica a Milano dalle origini all'epoca della gelatina-bromuro d'argento, eseguita attingendo preferibilmente ai fondi della Raccolta Bertarelli[5], mentre sempre Roberto Cassanelli e Silvia Paoli hanno avviato una riscoperta della cultura fotografica di Monza e della Brianza, ponendo le basi per uno studio sistematico dei fotografi operanti nel nostro territorio[6].
Più nello specifico, sul versante della fotografia d'architettura, se numerose sono le opere di carattere generale che prendono in esame la produzione internazionale e italiana nel suo complesso - dal fondamentale testo di Richard Pare agli studi di Italo Zannier, al recente volume di Monica Maffioli che affronta il rapporto tra fotografia d'architettura e cultura architettonica nell'Ottocento nel nostro paese[7] - rimangono ancora da indagare le interrelazioni tra il nuovo *medium* e le trasformazioni urbanistiche alla luce di una lettura critica della fotografia d'architettura dalla quale scaturiscano nuove chiavi interpretative.
In mancanza di studi incentrati sui singoli autori, che ne ricostruiscano per lo

meno a grandi linee la produzione, eccezion fatta per il solo Sacchi, il presente contributo ha enucleato uno degli episodi architettonici milanesi più significativi dell'epoca del collodio: la trasformazione mengoniana di piazza del Duomo. Lo studio prende in esame un gruppo di immagini conservate presso la Raccolta di stampe Achille Bertarelli - Civico Archivio Fotografico di Milano, importante punto di riferimento per lo studio della fotografia milanese, e di esse viene analizzato il taglio compositivo che meglio evidenzia i diversi modi dei fotografi di rapportarsi al soggetto della ripresa.

Quando, alla fine del 1838, Daguerre annuncia al pubblico l'invenzione della dagherrotipia, la fotografia appare subito come la tecnica più idonea per riprendere e documentare l'architettura, essendo in grado di assicurare quella "precisione" e "verosimiglianza" indispensabili per la resa del manufatto architettonico[8]. La possibilità di fissare le immagini sulla lastra «in modo particolare» così da lasciarvi «un'impronta perfetta, nella quale ravvivasi copiata ogni minima parte con esattezza e finezza incredibili» - come asserisce Giovanni Minotto presentando sulla «Gazzetta privilegiata di Venezia» la «meravigliosa scoperta»[9] - fa sì che la fotografia fin dall'inizio sia considerata, per «l'indispensabile autenticità ed esattezza delle riproduzioni, che ne fanno un metodo prezioso, prevalente a qualunque altro metodo grafico», «la collaboratrice di ogni scienza fondata sull'osservazione»[10], preferibile al disegno e al rilievo architettonico.

A Milano, in particolare, la notizia dell'invenzione della dagherrotipia giunge, nel 1839, in un periodo di grande vivacità intellettuale e di sviluppo tecnico-scientifico. Accolta con entusiasmo sulle pagine delle riviste di ogni genere, dà origine ad una serie di sperimentazioni che hanno per oggetto due edifici emblematici: il Duomo, simbolo per eccellenza della città, e l'Arco della Pace, espressione dell'affermazione sociale e politica borghese[11]. La storia della fotografia d'architettura a Milano inizia proprio da qui e mostra da subito quelli che saranno i due utilizzi principali in questo campo: da un lato il rilievo monumentale, nella sua duplice valenza di documentazione storico-artistica e di recupero di un patrimonio, spesso in condizione di forte degrado, dall'altro l'attenzione per le architetture contemporanee. La fedeltà e l'esattezza nelle riproduzioni e nella resa dei particolari suscitano il plauso di critici, architetti e restauratori che individuano, fin dagli albori, un terzo impiego di non minore importanza: l'uso della fotografia come modello, in sostituzione della consuetudinaria pratica del rilievo[12]. E il dibattito sviluppatosi all'interno delle accademie, indice di una presa di coscienza della rivoluzione apportata dalla nuova tecnica nel campo della visione, mostra fin dall'inizio un diverso modo di considerare il valore espressivo intrinseco del mezzo. Alla posizione scettica di Pietro Selvatico che, motivato dall'istanza purista di rinnovare l'arte eliminando ogni residuo manierista e accademico, utilizza la fotografia solo in quanto «rappresentazione di un fatto», in grado di «darci le esatte apparenze della forma ma non isprigionare dall'intelletto l'idea»[13], si contrappone il critico milanese Giuseppe Mongeri che, in un lungo articolo apparso sulle pagine

FIG. 1 - Anonimo, *La vecchia piazza del Duomo con il coperto dei Figini e l'isolato del Rebecchino*, albumina, mm 268x260, 1860 ca. (inv. n. F.M. D22).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

della rivista «Il Crepuscolo», mostra di cogliere la doppia valenza dell'immagine fotografica, documento capace di restituire fedelmente le sembianze della realtà, ma anche segno incontestabile di un nuovo linguaggio dotato di una propria asticità, in grado quindi di dialogare a pieno titolo con le altre arti[14].

Se filoni privilegiati della fotografia d'architettura sono la documentazione di monumenti per fissare in immagini da tramandare ai posteri la memoria di un passato che potrebbe scomparire o deteriorarsi, e la creazione di un bagaglio di immagini che possa generare una sorta di "atlante del linguaggio architettonico", nell'Italia unitaria essa diventa anche uno strumento per testimoniare i progressi dell'industria, dei mezzi di comunicazione e di trasporto, le capacità ingegneristiche e architettoniche nella realizzazione di nuove tipologie edilizie e le radicali trasformazioni urbanistiche, indice dell'ottimismo e dell'entusiasmo con cui la giovane nazione guarda al suo futuro.

In questo contesto, a Milano i soggetti privilegiati dai fotografi sono la prima Stazione Centrale, ultimata dal Bouchot nel 1864 sul luogo dell'attuale piazza delle Repubblica, della quale Pompeo Pozzi ci lascia una bella immagine che ne esalta la monumentalità[15], e la sistemazione di piazza del Duomo, con i lavori per la costruzione della Galleria Vittorio Emanuele, che godrà anche in seguito di una notevole fortuna iconografica. Di questi lavori la Bertarelli conserva una cospicua raccolta di fotografie, in buona parte opera dello studio Deroche & Heyland[16].

Il raggiungimento dell'indipendenza politica, infatti, determina una svolta anche nella storia architettonica della città. Dopo il 1859 si avvia un rapidissimo sviluppo che si rifletterà in architettura nella trasformazione del vecchio nucleo urbano nell'eclettico centro di una città moderna[17].

Con l'*Avviso* comunale del 3 aprile 1860, firmato dal sindaco Beretta e dall'assessore ai lavori pubblici Cagnoni, la pubblica amministrazione avvia le iniziative per la modernizzazione della Milano post-unitaria. Intento prioritario è la trasformazione del centro e dell'area compresa tra piazza del Duomo e l'attuale piazza della Scala[18]. Nel 1863 l'incarico per la nuova piazza è affidato a Giuseppe Mengoni, che riesce a cogliere appieno e concretizzare i principi ispiratori dello schema progettuale alla base dei concorsi del 1860, 1861 e 1863: la creazione di una piazza rettangolare cinta da portici, da collegare poi con piazza della Scala; l'apertura di un'arteria tra la cattedrale e il castello, scandita da uno snodo intermedio; il collegamento dei quartieri nord e sud con le arterie passanti per il centro, ma non per piazza del Duomo. Determinante per il successo del progetto è la soluzione di unire le due piazze con una grandiosa galleria vetrata che, per dimensioni, tecnologie costruttive e destinazione d'uso si configura come una delle soluzioni più all'avanguardia nel panorama architettonico europeo[19].

L'arco cronologico della trasformazione urbanistica mengoniana corrisponde grosso modo all'*âge d'or* della fotografia. L'avvento della tecnica del collodio, prima umido poi secco, in grado di ridurre notevolmente i tempi di posa, di garantire una notevole affidabilità nella resa dei particolari e la possibilità di tirare un numero illimi-

FIG. 2 - Luigi Sacchi, *Veduta di piazza del Duomo con il coperto dei Figini e il Rebecchino,* albumina da negativo su lastra al collodio umido, mm 535x660, 1857-1858. Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte, Raccolta Marino Parenti, Torino. (Da *Luigi Sacchi. Un artista...*, 1998, p. 138).

tato di copie da un unico negativo, permette al nuovo mezzo di porsi come vera alternativa nel campo della riproduzione dell'immagine, prima della definitiva affermazione della gelatina-bromuro d'argento[20]. L'entusiasmo mostrato dal grande calotipista romano Giacomo Caneva per gli «eccellenti risultati» ottenuti con il collodio, al quale si devono «la mollezza dei contorni e l'istantaneità nella posa», «la facilità della manipolazione e la prestezza dei risultati»[21], testimonia quanto la nuova tecnica risponda all'interesse della committenza, catturato fin dagli albori in modo particolare da due fattori: la nitidezza referenziale del dagherrotipo, vincolato tuttavia dal limite dell'esemplare unico, e la riproducibilità seriale propria del calotipo, contraddistinto però da una certa granulosità dell'immagine, i cui valori aerei e pittorici non sono del tutto apprezzati. Il collodio, dunque, sembra rispondere esattamente alle esigenze dell'epoca: grazie alla trasparenza della lastra di vetro del negativo è in grado di restituire quell'alta definizione dei particolari che nel decennio precedente era stata una caratteristica incontrastata della dagherrotipia, ma nel contempo, basandosi come la calotipia sul processo negativo-positivo, permette la riproduzione seriale della propria matrice[22]. La fotografia compie così un salto qualitativo notevole sia nel campo del ritratto (dove tuttavia il dagherrotipo verrà usato ancora per parecchio tempo, per la sua elevata nitidezza e l'affinità con la miniatura), sia nell'ambito delle riprese d'architettura e delle riproduzioni di opere d'arte dove è finalmente soddisfatta l'esigenza del massimo dettaglio. A consolidare il successo della fotografia nell'età del collodio contribuiscono anche altre innovazioni riguardanti sia i materiali fotosensibili - dal processo di stampa all'albumina, destinato a sostituire le carte salate, alla ricerca di emulsioni in grado di ottenere una registrazione sempre più armonica del colore nel bianco e nero - sia gli strumenti ottici, con un miglioramento della qualità degli obiettivi e la progettazione di assemblaggi di lenti che rispondano meglio alle necessità dei vari tipi di ripresa[23]. Questo fermento innovativo senza sosta imprime un notevole impulso al professionismo, determinando la fioritura degli *atelier* fotografici[24]. Paradigmatico è il caso degli Alinari che fanno della catalogazione del patrimonio artistico italiano un cardine della loro produzione e contribuiscono con la loro impostazione asettica e 'pulita' ad imprimere nella mente del grande pubblico immagini di una perfezione quasi irreale dei monumenti di tante città italiane, non ultima Milano[25].

All'avvio dei lavori gran parte degli atelier milanesi ha sede in prossimità della piazza del Duomo. Dalle *Guide di Milano* dell'epoca e dai timbri dei fotografi, gli indirizzi più frequenti sono quelli di corso Vittorio Emanuele, seguito dal Portico dei Figini, dalla Galleria De Cristoforis e da via dell'Unione, dove troviamo gli studi di Giulio Rossi, Giovanni Battista Ganzini, Icilio Calzolari, Deroche & Heyland[26].

Le prime vedute della piazza, precedenti l'avvio della nuova sistemazione, sono improntate ancora alla visione perfettamente centrale del monumento che aveva caratterizzato la tradizione incisoria: la piazza angusta, delimitata ai lati dal quattrocentesco coperto dei Figini e dal medioevale isolato del Rebecchino, fa sì che il Duomo, ripreso frontalmente, chiuda come un fondale scenografico lo spazio

FIG. 3 - Luigi Sacchi, *Veduta di piazza del Duomo dall'alto,*
stampa su carta salata da negativo su lastra al collodio umido, mm 540x665, 1857 ca.
Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte, Raccolta Marino Parenti, Torino.
(Da *Luigi Sacchi. Un artista...*, 1998, p. 137).

urbano, quasi sottolineando in modo indiscutibile e assoluto il proprio prestigio storico-artistico. È il caso, ad esempio, di due riprese, una di autore ignoto[27] (FIG. 1), e una di Luigi Sacchi[28] (FIG. 2). Se nelle stampe, però, il punto di vista quasi sempre è all'altezza dello spettatore, nelle riprese fotografiche esso si eleva, per restituire una visione del monumento meno deformante. L'attitudine della fotografia a porsi come «autoregistrazione» del reale, d'altra parte, fa sì che anche i tratti dell'epoca siano costellati di indicazioni per il fotografo professionista necessarie a mantenere l'immagine entro i canoni tradizionali delle verosimiglianza[29]. Il rapporto esistente fino alla sistemazione del Mengoni tra la grande scala dell'edificio e la trama minuta dell'edilizia circostante è ben visibile in una veduta dall'alto della cattedrale, sempre di Luigi Sacchi[30] (FIG. 3), realizzata probabilmente dalla torre dei Giureconsulti intorno al 1857, in cui la mole imponente dell'edificio ripreso da un'altezza che colloca la linea dell'orizzonte in posizione perfettamente mediana, emerge e domina sul fitto reticolo di abitazioni addossate, evidenziando la ristrettezza angusta della piazza, in rapporto alle dimensioni del monumento.
Sempre anteriore al 1858, data di demolizione del campanile del Duomo, è un'altra veduta dall'alto, questa volta absidale, della cattedrale, la cui mole imponente incombe sui tetti degli edifici circostanti ed è scandita dall'intersecarsi dei piani prospettici determinati dagli archi rampanti e dalle guglie; ne deriva un gioco geometrico mosso dagli effetti chiaroscurali della luce e delle ombre, che colpiscono alternativamente le nervature marmoree e il partito decorativo della massa muraria[31] (FIG. 4).
Una contestualizzazione maggiore del Duomo all'interno della spazio urbano è presente, invece, in un'albumina dei fotografi Deroche e Heyland, anteriore al 1867, data dell'inizio dei lavori di demolizione del coperto dei Figini visibile in fondo sulla sinistra. La ripresa effettuata dal fondo della piazza, la presenza di due omnibus a cavalli, l'inquadratura in primo piano sulla destra delle vetrine con le relative insegne dei negozi che si aprono sull'isolato del Rebecchino evidenziano una lettura del monumento calata nel tessuto urbano, che esalta il significato della piazza in quanto tale[32] (FIG. 5).
Due insolite inquadrature sono proposte da Icilio Calzolari che, lasciandosi questa volta alle spalle la cattedrale, immortala quegli edifici future "vittime" delle demolizioni richieste dal piano Mengoni. La prima (FIG. 6) ci offre un'efficace veduta d'insieme a 180°: la deformazione delle linee prospettiche ai lati e l'effetto di curvatura testimoniano il probabile uso di un grandangolo[33]. Osservando attentamente l'immagine si notano, poi, delle ridipinture che interessano il cielo, alcune parti dei caseggiati prospicienti la piazza e le figure dei passanti; il fotografo, nel tentativo di "abbellire" l'immagine, utilizza alcuni stilemi della pittura per trasmettere quella vibrazione di "vita vissuta" che la tecnica del collodio ancora non permette[34]. Pur con la notevole riduzione dei tempi di posa, non è possibile fissare l'"attimo" dello spostamento rapido di una persona, come pure rendere la "palpitante realtà" di un cielo nuvoloso, a causa dell'eccessiva attinicità di quella luce,

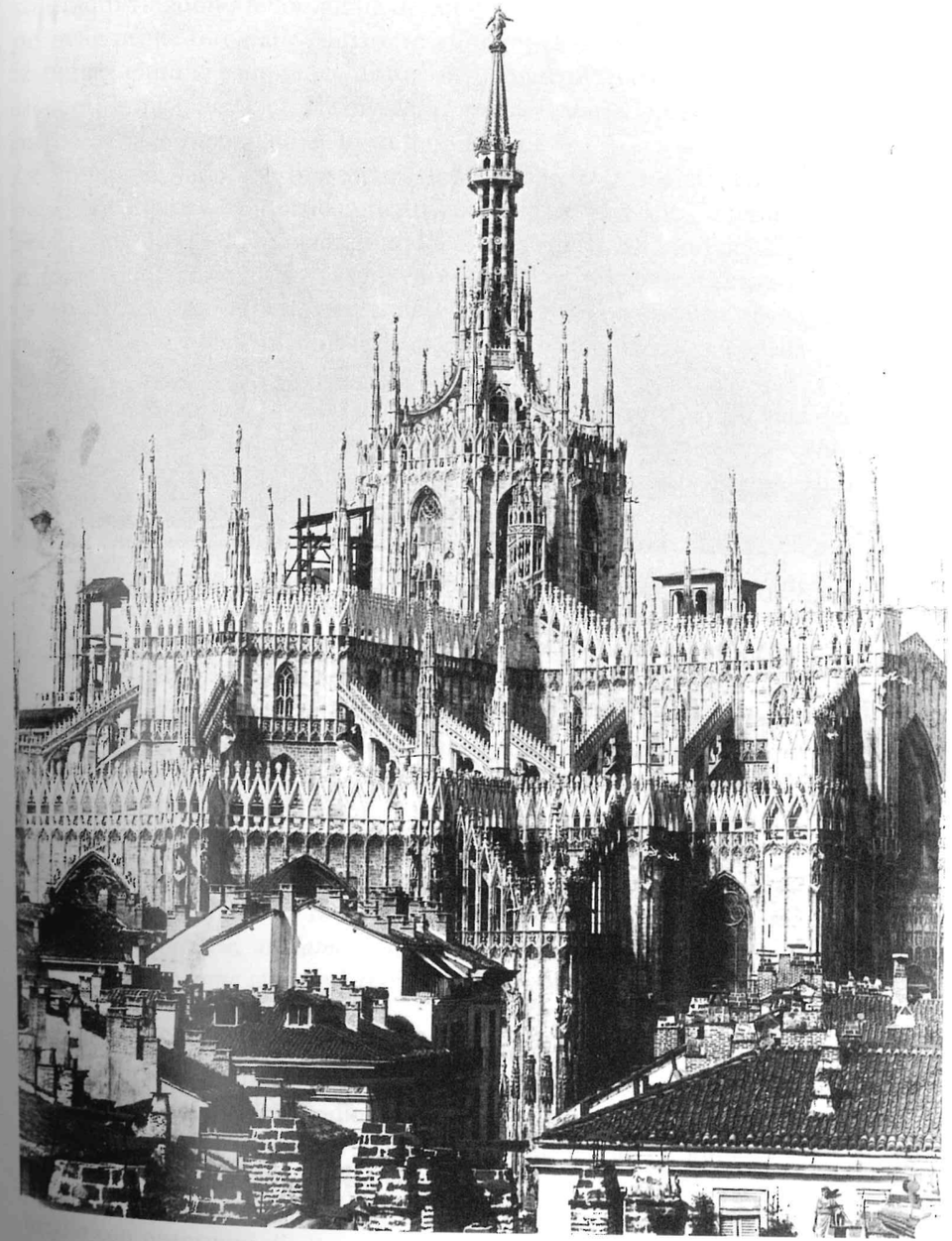


FIG. 4 - Anonimo, *Veduta absidale del Duomo dall'alto degli edifici di corso Vittorio Emanuele*, albumina, mm 365x270, ante 1858 (inv. n. F.M. E98).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 5 - Deroche & Heyland, *La vecchia piazza del Duomo con l'isolato del Rebecchino*, albumina, mm 135x245, 1865 ca (inv. n. F.M. E79).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

e quindi del grande sbalzo di esposizione rispetto alla posa necessaria per definire in modo corretto l'esposizione dell'edificio o del terreno. Interventi, questi, che contraddistinguono le fotografie di autori minori, ma non sono presenti nemmeno nelle prime fotografie Alinari, in cui ogni elemento è perfettamente a fuoco e la ripresa elimina sempre le "disturbanti" presenze di soggetti in movimento. La seconda immagine (FIG. 7), invece, riprende il solo Coperto dei Figini; ben visibile sulla destra l'insegna dello studio Ganzini[35].

Le fotografie successive mostrano la piazza, spesso in scorcio, con le impalcature per la costruzione dei portici settentrionali, iniziati nel 1867 e terminati nel 1874. Fra queste, una bella inquadratura del Duomo (FIG. 8), visto dall'alto dei ponteggi, opera di Francesco Heyland e risalente probabilmente ai primi anni Settanta, in cui ancora una volta il duomo domina incontrastato su una piazza quasi deserta, animata solo dalle pochissime presenze umane che l'occhio della macchina è riuscito a fissare[36].

Singolare e importante documento per le vicende costruttive di piazza del Duomo sono le immagini dell'abbattimento della contrada del Rebecchino, avvenuto nel 1875, scattate ancora una volta da Icilio Calzolari[37]. La demolizione di un intero isolato è un evento per quei tempi di proporzioni colossali.

> *«È uno spettacolo molto interessante quello delle demolizioni dell'isola del Rebecchino, e durante tutto il giorno e la sera fino ad ora tarda la piazza del Duomo è affollata di curiosi. Di notte specialmente, quello spettacolo ha qualche cosa di fantastico. In cima alle rovine si vedono correre moltissime fiaccole, il cui rosso chiarore fa un contrasto bizzarro con la bianca luce delle fiammelle di gas di cui la Giunta municipale ha aumentato il numero. Ad ogni minuto precipita una certa quantità di macerie, e durante tutta la notte gli abitanti delle case circostanti odono il rumore della caduta, cupo e sinistro come il rumore d'ogni rovina. In mezzo alle muriccie, abbiamo veduto qualche studioso cercare se qualche lume se ne può trarre per l'archeologia cittadina»*[38].

Nella fotografia di Calzolari (FIG. 9) la ripresa dall'alto inquadra un'ampia area interessata dalle demolizioni, attorno alla quale si accalca una folla di spettatori. Tipiche dell'epoca del collodio sono, quelle "macchiette" disseminate qua e là nella piazza, comuni anche ad altre fotografie di questo periodo: si tratta di "fantasmi" di persone in lento movimento che i tempi di esposizione, non sufficientemente lunghi, non riescono a fissare, ma che lasciati come ombre, o definiti meglio con operazioni di ritocco, contribuiscono a fornire una connotazione più dinamica alla scena.

Presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza di Brera è conservata un'altra

FIG. 6 - ICILIO CALZOLARI, *«Antica Piazza del Duomo di Milano»*, albumina, mm 180x252, 1865 (inv. n. F.M. E11).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 7 - Icilio Calzolari, *Il coperto dei Figini*, albumina, mm 98x131, 1863-1864 (inv. n. F.M. B51).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 8 - Francesco Heyland, *La piazza del Duomo ripresa da palazzo Giureconsulti.* A destra l'isolato del Rebecchino, a sinistra l'arco d'ingresso della Galleria in costruzione, albumina, mm 198x251, 1871-1872 ca. (inv. n. F.M. D26).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 9 - Icilio Calzolari, *«Atterramento dell'Isolato del Rebecchino in Piazza del Duomo di Milano»*, albumina, mm 216x320, 1875 (inv. n. F.M. E9/A).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 10 - Edizioni Brogi, *Veduta animata di piazza del Duomo con i tram a cavalli*, albumina, mm 200x250, 1880 ca. (inv. n. F.M. D21).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

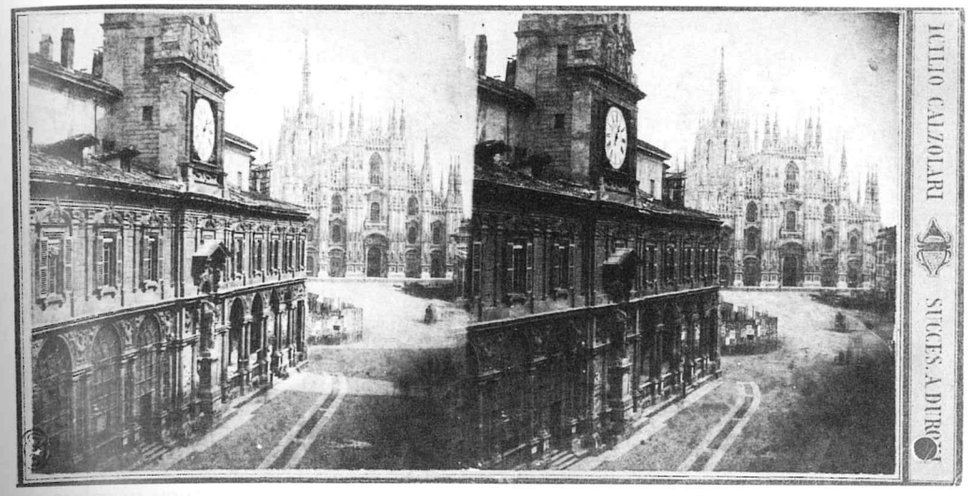


FIG. 11 - Icilio Calzolari, *Veduta del Duomo con palazzo Giureconsulti in primo piano*, albumina, stereoscopia, 1867ca. (inv. n. F.M. A481).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

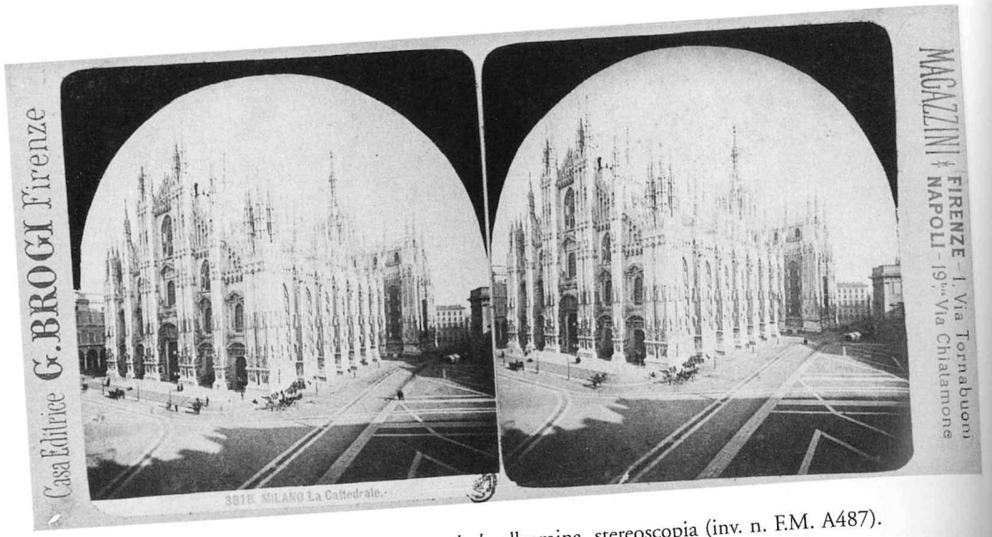


FIG. 12 - Giacomo Brogi, *La cattedrale*, albumina, stereoscopia (inv. n. F.M. A487).
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

immagine, di autore non identificato, ripresa, questa volta, dalla piazzetta di Palazzo Reale, nella quale sono visibili al centro gli ultimi residui delle demolizioni e, sullo sfondo, i portici settentrionali già ultimati, con l'arco della galleria in costruzione[39].
Dopo la sistemazione mengoniana, la piazza e la Galleria entrano nel repertorio iconografico dei grandi atelier nazionali Alinari e Brogi, che esaltano ora la monumentalità della Cattedrale, dell'arco d'ingresso alla Galleria e dei portici settentrionali con inquadrature spesso in scorcio - significativa a questo proposito è anche una veduta dell'interno dei portici settentrionali di Icilio Calzolari, giocata interamente sulla fuga prospettica del colonnato[40] -, ora la scena animata di vita cittadina, cui i portici e la cattedrale fanno da sfondo. Significativa, a questo proposito, è un'albumina dello stabilimento Brogi in cui il valore dello spazio urbano contornato dagli edifici è definito maggiormente dalla presenza dei passanti, degli omnibus e di qualche carrozza[41] (FIG. 10).
Un accenno merita, infine, un cospicuo gruppo di fotografie stereoscopiche, tecnica molto in voga nella seconda metà dell'Ottocento, per le sue particolari caratteristiche di verosimiglianza, ed utilizzata per le immagini di maggior commercio[42].
Caratterizzate dall'uso di obiettivi a focale più corta, quasi grandangolare, le riprese stereoscopiche ottengono un maggiore effetto di profondità e quindi una prospettiva più accentuata. Così in una bella immagine di Icilio Calzolari, che riprende la via Mercanti da pochi anni collegata direttamente con la piazza del Duomo, dopo l'abbattimento del passaggio di Santa Margherita (FIG. 11), il senso di profondità prospettica è sottolineato dallo scorcio del Palazzo dei Giureconsulti, in primo piano sulla sinistra, che ne esalta la resa stereoscopica, insieme con le linee di fuga convergenti verso il Duomo sullo sfondo[43]. L'isolata massa monumentale della cattedrale domina incontrastata, invece, in un'altra stereoscopia dello stabilimento Brogi (FIG. 12), dove la tridimensionalità è definita dalla scelta di riprendere il Duomo di scorcio, abbandonando in questo modo la preminenza della facciata e centrando invece l'immagine sul contrafforte di destra della facciata stessa, per sfruttare il senso di profondità suggerito dal lato meridionale[44].

Il presente contributo è tratto dalla mia tesi di specializzazione in Storia dell'Arte, dal titolo Aspetti della fotografia d'architettura dell'Ottocento a Milano, *discussa presso l'Università Cattolica di Milano, nell'anno accademico 2000-2001, della quale è stato relatore il prof. Roberto Cassanelli, che ringrazio vivamente insieme con la dottoressa Silvia Paoli. Il mio ringraziamento va inoltre al personale della Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" di Milano che mi ha agevolata nell'accedere al materiale d'archivio.*

NOTE

(1) Paradigmatica in questa direzione per la metodologia e il rigore storico-critico è l'indagine capillare di Marina Miraglia sulla produzione fotografica a Torino (M. MIRAGLIA, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Torino 1990; e, dello stesso autore, *Il '900 in fotografia e il caso torinese*, Torino 2001).

(2) Per uno sguardo d'insieme sugli episodi milanesi si vedano: P. BECCHETTI, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma 1978; *Fotografia italiana dell'Ottocento*, a cura di M. MIRAGLIA, D. PALAZZOLI, I. ZANNIER, catalogo della mostra, Milano-Firenze, 1979; M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte italiana*, terza parte, II, t. II, Torino 1981, pp. 421-543; M. BELTRAMINI, *Origini della fotografia a Milano*, in *Segni di luce. Alle origini della fotografia in Italia*, a cura di I. ZANNIER, Ravenna 1991, pp. 171-179. Sugli studi avviatisi nell'ultimo decennio in altre città italiane si vedano: *Fotografia e fotografi a Bologna 1839-1900*, a cura di G. BENASSATI e A. TROMELLINI, Bologna 1992; *Fotografi e società a Bologna 1880-1980*, a cura di A. EMILIANI e I. ZANNIER, Torino 1993; P. BECCHETTI, «Catalogo», in *L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di S. Romano, Napoli 1994.

(3) Un panorama complessivo dello sviluppo della fotografia a Milano nell'Ottocento è offerto da R. CASSANELLI, «1839-1898. Spunti per una storia della fotografia delle origini a Milano», *Cinisello Balsamo. I volti, le storie 1890-1996*, a cura di R. CASSANELLI, G. GUERCI, («Quaderni d'Archivio, 4»), Cinisello Balsamo 1997, pp. 7-26, al quale si rimanda anche per la ricca bibliografia. Sulla figura e l'opera di Luigi Sacchi fondamentali sono i cataloghi *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano 1805-1861*, a cura di M. MIRAGLIA, (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica - Calcografia, 18 settembre - 27 ottobre 1996), Milano 1996 e *Luigi Sacchi. Un artista dell'Ottocento nell'Europa dei fotografi. Le fotografie della Raccolta Parenti nella Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte*, a cura di R. CASSANELLI, (Provincia di Torino - Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte, maggio 1998), Torino 1998. Ulteriori precisazioni sull'opera di Luigi Sacchi sono presenti in R. CASSANELLI, *Conservazione e restauro dei monumenti in Lombardia, 1850-1859*, in *Milano pareva deserta… 1848-1859. L'invenzione della Patria*, a cura di R. CASSANELLI, S. REBORA, F. VALLI, «Quaderni de "Il Risorgimento", 13», Milano 1999, pp. 291-307 e R. CASSANELLI, *Fotografia, storiografia artistica, restauro. Qualche indizio di percorsi incrociati a Milano intorno al 1850*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M.G. BALZARINI e R. CASSANELLI, Milano 2000, pp. 227-235, corredato da un'aggiornato apparato bibliografico e al quale si rimanda anche per un'analisi del rapporto tra fotografia e critica d'arte.

(4) *Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, a cura di M. MIRAGLIA e M. CERIANA, catalogo della mostra, (Milano, Pinacoteca di Brera - Sala della Passione, 17 febbraio-25 aprile 2000), Milano 2000.

(5) Di Silvia Paoli si vedano i seguenti contributi: S. PAOLI, *Le origini della fotografia a Milano. Dagherrotipi e stampe da calotipo*, «AFT», V, 10, dicembre 1989, pp. 65-75; *La fotografia a Milano: il periodo del collodio*, «AFT», VI, 11, giugno 1990, pp. 65-75; *La fotografia a Milano. Il periodo della gelatina-bromuro d'argento*, «AFT», VI, 12, dicembre 1990, pp. 43-52; *Aspetti della fotografia a Milano nell'Ottocento*, «Rassegna di studi e notizie», XVI, 1991-1992, pp. 221-254; *Le origini della fotografia a Milano: vedute e ritratti dell'epopea risorgimentale*, in *Milano pareva deserta…*, 1999, pp. 173-192. Dello stesso autore si vedano inoltre: *Il Circolo Fotografico Lombardo: associazionismo e cultura fotografica alla fine dell'Ottocento*, in *Brera. 1899…*, 2000, pp. 68-75; *Amatori e dilettanti. Sperimentalismo e innovazione nella cultura fotografica milanese tra Ottocento e Novecento*, in R. CASSANELLI, *Monza "Belle Époque". La città nello sguardo fotografico di Pietro Tremolada (1855-1913)*, Monza 2000, pp. 13-19.

(6) R. CASSANELLI, *Il parco e la Villa Reale di Monza*, Monza 1999; R. CASSANELLI, *Monza "Belle Époque". La città nello sguardo fotografico di Pietro Tremolada (1855-1913)*, Monza 2000; *La Brianza dipinta da Migliara a Morlotti*, a cura di R. BOSSAGLIA, R. CASSANELLI, A. MONTRASIO, catalogo della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale, 9 giugno-23 luglio 2000), Monza 2000. Importante per l'impostazione metodologica è inoltre il recente studio di GIOVANNA GINEX, *Origine della fotografia in Lombardia: percorsi di ricerca, fonti e metodologia (1839-1911)*, in *La Lombardia*, a c. di D. BIGAZZI e M. MERIGGI, Torino 2001, pp. 899-942.

(7) R. PARE, *Photographie et architecture: 1839-1939*, Montreal 1984; C. ROBINSON, J. HERSCHMAN, *Architecture transformed. A History of the photography of Buildings from 1839 to the Present*, New York-Cambridge (Mass.) 1987; R. SACHSSE, *Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts in der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang*, Berlin 1988; *Photographier l'architecture 1851-1920. Collection du Musée des Monuments français*, a cura di A. DE MONDENARD, Paris 1994; *Fotografia e immagine dell'architettura*, a cura di G. BASILICO, G. MORPURGO, I. ZANNIER, Bologna 1980; I. ZANNIER, *Architettura e fotografia*, Bari 1991; M. MAFFIOLI, *Il Belvedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino 1996.

(8) Il foglio a stampa con l'annuncio alla stampa della dagherrotipia, conservato presso la George Eastman House, è pubblicato in *Paris et le Daguerréotype*, catalogo della mostra, Parigi 1989, e ripreso parzialmente in M. MAFFIOLI, 1996, p. 19.

(9) G. MINOTTO, *L'importanza della scoperta di Daguerre*, «Gazzetta privilegiata di Venezia», n. 56, venerdì 8 marzo 1839, pp. 221-222, edita anche in I. ZANNIER, P. COSTANTINI, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia, 1839/1949*, Milano 1985, pp. 50-53.

(10) M. TORTELLI, *La fotografia e le sue applicazioni*, «Nuova Antologia», LXII, 1896, pp. 342-373.

(11) Delle prime esperienze dagherrotipiche milanesi, purtroppo, non ci è rimasto nessun esemplare, mentre un prezioso resoconto ci è offerto dai numerosi articoli apparsi sulle riviste dell'epoca. In particolare, per quanto riguarda gli esperimenti di Alessandro Duroni notizie dettagliate sono riportate su «La Fama», n. 137, 15 novembre 1839, p. 137 (edito in ZANNIER, COSTANTINI, 1985, p. 74) e da Alfonso Frisiani sulle pagine della «Gazzetta privilegiata di Milano» del 13 dicembre 1839. Per un resoconto dettagliato delle fonti riguardanti l'avvento della dagherrotipia a Milano si veda: C. MALOVINI, *Aspetti della fotografia d'architettura a Milano*, tesi di diploma, Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, a.a. 2000-2001, rel. prof. R. Cassanelli, pp. 1-21.

(12) Il coinvolgimento dell'Accademia nella diffusione della fotografia delle origini a Milano è stato affrontato in più sedi da Roberto Cassanelli. A questo proposito si vedano i seguenti contributi dell'autore: *La fotografia nell'Accademia di Brera. Le prime acquisizioni, 1850-1860*, in *Alle origini…*, 1997, pp. 7-26; *Da modello a documento. Ruoli e funzioni della fotografia nell'Accademia di Brera nel XIX secolo*, in *Brera. 1899…*, 2000, pp. 49-57; *Nuovi strumenti*, in *La città di Brera. Due secoli di progetto scenico. Prospettive d'invenzione 1802-1861*, a cura di F. VALLI, G. AGOSTI, R. CASSANELLI, G. POZZI (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera - Sala Napoleonica, 18 dicembre 1997 - 28 febbraio 1998), Milano 1997, pp. 143-144.

(13) P. SELVATICO, *L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi fatta in giorno 8 agosto 1852*, Venezia 1852, pp. 7-31 (edito in ZANNIER, COSTANTINI, 1985, pp. 183-186). Sull'argomento si veda P. COSTANTINI, *Pietro Selvatico: fotografia e cultura artistica alla metà dell'Ottocento*, «Fotologia», 4, dicembre 1985, pp. 54-67.

(14) G. MONGERI, *Della fotografia e di alcune recenti pubblicazioni calotipiche del pittore Luigi Sacchi*, «Il Crepuscolo. Rivista settimanale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Commercio», III, n. 17 (25 aprile 1852), pp. 265-268; n. 18 (2 maggio 1852), pp. 283-286. Il contributo è stato riproposto integralmente e commentato da L. PINI, *Giuseppe Mongeri, interprete della cultura della prima attività di Luigi Sacchi*, in *Luigi Sacchi. Un artista…*, 1998, pp. 57-71.

(15) Stampa all'albumina da lastra al collodio (mm 260x380), 1865 ca. (Milano, Archivio Storico Civico - Biblioteca Trivulziana).

(16) Albo G 107. Per un'analisi di questo nucleo di immagini si rimanda a MALOVINI, 2001-2002, pp. 101-124. Chi scrive si riserva di approfondire l'argomento in uno studio di prossima pubblicazione.

(17) Per le vicende storico-politiche, economiche e architettoniche dell'Italia post-unitaria si rimanda al volume *Milano nell'unità nazionale, 1860-1898*, a cura di G. RUMI, A.C. BURATTI, A. COVA, Milano 1991.

(18) L'esigenza di ridefinire l'assetto architettonico-spaziale della principale piazza della città è uno dei problemi urbanistici più sentiti sin dalla seconda metà del Quattrocento, per la cui risoluzione si avvicendano numerose proposte mai realizzate. Nell'Ottocento si delineano due tendenze, espressioni di due differenti significati attribuiti alla piazza. Se in un caso essa è intesa come luogo urbano con una sua specifica identità storica, civile e religiosa, seppur modificata dalle stratificazioni dei secoli che si sono succeduti, dei quali si vogliono conservare le tracce; nell'altro la si vuole esaltare come uno "spazio monumentale", celebrativo, correggendo drasticamente l'antico tracciato, non più consono alle esigenze della città. In entrambi i casi si prevede l'abbattimento dei due grandi isolati esistenti, il Coperto dei Figini e l'Isolato del Rebecchino, l'uno di origine quattrocentesca, l'altro medievale. Il progetto del Mengoni dà corpo alla seconda tendenza. Per le vicende storico-artistiche di piazza del Duomo nel corso dei secoli si vedano C. CATTANEO, *Sulla piazza del Duomo di Milano*, «Il Politecnico», II (1939); A. ANNONI, L. BELTRAMI, *Per la Piazza del Duomo di Milano*, Milano 1927; P. MEZZANOTTE, C. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948; P. MEZZANOTTE, *L'edilizia milanese dalla caduta del Regno italico alla I guerra mondiale. Parte Terza, Cap. II: Scorcio dell'Ottocento e del nuovo secolo*, in *Storia di Milano (1859-1900), XV. Nell'Unità italiana*, Milano 1962, pp. 398-408; *Piazza Duomo e dintorni*, atti del convegno (Università Cattolica, 30-31 marzo 1984), «Arte Lombarda», 72, 1985/1; V. VERCELLONI, *La trasformazione urbana*, in *Milano nell'Unità Nazionale 1860-1898*, Milano 1991; *La Galleria Vittorio Emanuele e l'architetto Mengoni*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Affari ai Giureconsulti, 30 novembre - 21 dicembre 1997), Imola 1997.

(19) Il disegno del Mengoni verrà realizzato solo in parte, in quanto non sarà costruita la Loggia reale, contrapposta alla Galleria sulla testata della cosiddetta "manica lunga" del Palazzo Reale, in asse con il portale d'ingresso alla Galleria e di dimensioni analoghe, per la preoccupazione che essa potesse, con la sua imponenza, porsi in contrasto con il volume e le peculiarità stilistiche di Palazzo Reale, e il Palazzo dell'Indipendenza (destinato a museo del Risorgimento), pensato come monumentale fondale della piazza nel lato occidentale, di fronte al Duomo. Per le vicende costruttive, oltre agli studi sopra citati si rimanda a L. GIOENI, *L'affaire Mengoni: la piazza Duomo e la Galleria Vittorio Emanuele di Milano: i concorsi, la realizzazione, i restauri*, Milano 1995, con relativa bibliografia.

(20) Il metodo di Scott Archer consiste nella preparazione di una soluzione alcolica di ioduro di potassio e di ioduro d'argento, mescolata al collodio e successivamente sensibilizzata con il nitrato d'argento; lo sviluppo avviene in acido pirogallico e il fissaggio con iposolfito di sodio. Cfr. F. SCOTT ARCHER, *The Use of Collodion in Photography*, «The Chemist», n.s. II, 1851, pp. 257 e sg.; ID., *Manual of the Collodion Photographic Process*, London 1851; F. SCOTT ARCHER, *The Collodion Process on Glass*, London 1854; V.G. SELLA, *Il plico del fotografo, trattato teorico-pratico di fotografia*, Torino 1863, pp. 330-410. Il collodio, una soluzione viscosa di nitrocellulosa in alcool ed etere, già usato in campo medico, viene sfruttato da Archer per le sue doti di collante in grado di far aderire con facilità gli agenti chimici alla lastra di vetro. Quest'ultima era già stata individuata alcuni anni prima come supporto migliore rispetto alla carta da Claude-Félix-Abel Niepce de Saint-Victor, nipote di Joseph-Nicéphore Niepce, che aveva utilizzato come sostanza adesiva l'albume d'uovo sensibilizzato con aceto-nitrato d'argento. La scarsa sensibilità del procedimento, tuttavia, non lo rese mai competitivo rispetto al collodio, nonostante fosse in grado di restituire con straordinaria finezza descrittiva i più minuti dettagli.

(21) G. CANEVA, *Della fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*, Roma 1855 (ristampa Alinari, Firenze 1985), p. 35.

(22) Cfr. MIRAGLIA, 1990, pp. 37-56; MIRAGLIA, 1981, pp. 457-459.

(23) Se nel campo del ritratto si continua ad usare l'obiettivo, per quest'epoca ancora luminosissimo (1:3,1), progettato nel 1840 da Joseph Max Petzval per i dagherrotipisti, e costruito dal viennese Peter Friederich von Voigtländer, per quanto riguarda la veduta compaiono sul mercato l'*Aplanatico* di Ugo e Adolf Steinheil di Monaco e il *Rapido rettilineo* del londinese John Henry Dallmeyer, obiettivi in grado di correggere in larga misura l'aberrazione sferica e l'astigmatismo. Sull'argomento si veda B. NEWHALL, *Storia della fotografia*, Torino 1984.

(24) Cfr. MIRAGLIA, 1990, pp 37-56 e MAFFIOLI, 1996, pp 35-55.

(25) Sull'opera e sulla produzione degli Alinari fondamentale rimane il catalogo *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, a cura di W. SETTIMELLI e F. ZEVI, Firenze 1977. Si veda inoltre I. ZANNIER, *1854: gli Alinari correggono la parallasse*, «Fotologia», 10, 1979, pp. 32-33.

(26) Per notizie dettagliate sull'opera degli studi fotografici milanesi si rimanda a BECCHETTI, 1978, *ad voces* e PAOLI, *La Brianza...*, 2000, *ad voces*.

(27) Raccolta di Stampe Achille Bertarelli, stampa all'albumina (inv. n. F.M. D22, mm 268x260).

(28) Stampa all'albumina (mm 535x660) da negativo su lastra al collodio umido, databile al 1857-58, appartenente al fondo fotografico della Raccolta Marino Parenti della Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte di Torino, pubblicata da Roberto Cassanelli in *Luigi Sacchi. Un artista dell'Ottocento...*, 1998, scheda n. 52. Nella collezione Dietmart Siegert è conservata una replica su carta al sale da negativo di carta cerato, di misure leggermente differenti (mm 575x715), esposta nel 1994 con attribuzione a Jakob August Lorent e datazione anticipata al 1853-1855.

(29) Avendo come modello il cubo prospettico rinascimentale, si sconsiglia, così, fortemente l'uso del teleobiettivo e soprattutto del grandangolo, perché l'occhio meccanico della camera oscura non può eliminare le deformazioni prospettiche laterali proprie di quest'ottica; correzione, invece, più facile al pittore che, raggirando le regole della prospettiva lineare può «aggiustare ad occhio» la composizione, utilizzando eventualmente altri punti di fuga. Si codificano così gradualmente anche altre regole per la ripresa dei monumenti, come pure della pittura e della scultura: il soggetto deve essere ripreso frontalmente e collocato in corrispondenza dell'asse mediano, nel caso dell'architettura si cerca di dare il maggior rilievo possibile all'edificio, scontornando i cieli per delinearne meglio il profilo; la distanza dal monumento deve corrispondere all'incirca al doppio dell'altezza dello stesso e, quando la ristrettezza delle vie o delle piazze non lo consente, si consiglia di effettuare la ripresa da un punto sopraelevato, prestando attenzione, però, a non incorrere nell'errore opposto di deformazione verso il basso. Sull'argomento si veda M. MIRAGLIA, *La costruzione iconografica del monumento architettonico*, «Rassegna», 20, 4, 1984, pp. 83-87.

(30) Stampa su carta salata da negativo su lastra al collodio umido (mm 540x665), della collezione Marino Parenti (cfr. CASSANELLI, 1998, scheda n. 51). Una copia all'albumina, priva però del timbro del fotografo, è conservata presso la Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (inv. n. F.M. F4, mm 257x368).

(31) Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, albumina anonima (inv. n. F.M. E98, mm 365x270).

(32) L'albumina (Raccolta di Stampe Achille Bertarelli, inv. n. F.M. E79, mm 135x245), molto consumata, reca nell'angolo in basso a destra il timbro in inchiostro blu dei fotografi Hippolyte Deroche e Francesco Heyland che si erano da poco uniti in società (1865), con sede a Milano in Corso Vittorio Emanuele 16.

(33) Presso la Raccolta Bertarelli sono conservate diverse copie di questa ripresa. In particolare, due stampe all'albumina (inv. n. F.M. E10, mm 180x252 e inv. n. F.M. E11, mm 170x266) sono montate su supporti secondari (rispettivamente mm 290x375 e mm 267x352) recanti sotto la fotografia, al centro, un timbro a secco ovale con la scritta «Icilio Calzolari/ Fotografo/ Milano» e, più in basso, la scritta a mano in inchiostro nero «Antica Piazza del Duomo di Milano». Una

stampa all'albumina analoga, ma di dimensioni maggiori (mm 360x550) è stata pubblicata, in occasione della mostra *La Galleria Vittorio Emanuele e l'architetto Mengoni*, con attribuzione ad un operatore dello studio di Guigoni e Bossi, subentrati nell'atelier di Calzolari nel 1888, e datazione agli anni 1860-1861 (G. GINEX, S. PAOLI, *La Galleria Vittorio Emanuele nelle fotografie dell'epoca (1860-1890)*, in *La Galleria Vittorio Emanuele...*, 1997, pp. 35-36 e 75). In assenza di elementi che ascrivano con certezza la fotografia allo studio Guigoni e Bossi, e considerando la forte discrepanza di anni tra l'epoca in cui è stata scattata la foto e il momento in cui i due fotografi subentrano a Calzolari non sembrano esserci motivi per non attribuire a quest'ultimo l'immagine. La datazione agli anni 1860-61 è supportata dall'assenza, sul muro del Coperto dei Figini, dell'insegna dello studio di Giovan Battista Ganzini, aperto nel 1863 e trasferito l'anno successivo al n. 4 di via dell'Unione. La fotografia, però, potrebbe essere stata scattata dopo il 1864 e immediatamente prima dell'inizio dei lavori di abbattimento del Coperto. Si tratterebbe, in questo caso, di una delle prime immagini dello studio di Icilio Calzolari, subentrato a Duroni, pare forse attorno al 1865 (cfr. BECCHETTI, 1978, p. 77 e PAOLI, *La Brianza...*, 2000, p. 106). Su Alessandro Duroni si veda il contributo di Silvia Paoli in questo stesso volume.

(34) Sarà solo con l'avvento della tecnica della gelatina-bromuro d'argento, studiata già nel 1855 da Alphonse Poitevin, perfezionata da Richard Leach Maddox nel 1871, ma diffusasi solo a partire dal 1879 grazie al Monchkoven, che sarà possibile fissare immagini in tempi brevissimi, per riprendere soggetti in movimento.

(35) Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, stampa all'albumina (inv. n. F.M. B51, mm 98x132), applicata su supporto secondario, costituito da cartoncino stampato in inchiostro rosso con le scritte «Vedute Diverse/ R. Stabilimento fotografico Duroni/ Milano, 13 Corso Vitt.° Emanuele» e monogramma formato dalle lettere I C, sul fronte; «R. Stabilimento fotografico/ Duroni/ di Icilio Calzolari/ Corso Vittorio Emanuele/ Milano» e monogramma formato dalle lettere I C, sul retro. La targa dello stabilimento Ganzini permette di datare l'immagine agli anni 1863-1864. Nella Raccolta Bertarelli esiste anche un'altra albumina (inv. n. F.M. C224, mm 130x250), sempre da lastra al collodio, con inquadratura analoga ma in cui non è visibile l'insegna di Ganzini; anche in questo caso la datazione potrebbe essere di poco anteriore o posteriore a quella dell'albumina esaminata.

(36) Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, stampa all'albumina (inv. n. F.M. D26, mm 196x251), montata su supporto secondario recante, sotto la fotografia, il timbro a secco con scritta «F. Heyland/ Milano». La presenza del timbro con il nome del solo Heyland fa supporre che si tratti di una ripresa eseguita all'inizio degli anni Settanta, dopo la scissione della società. Già nel 1873, infatti, all'Esposizione Universale di Vienna viene premiato per «vetrificazioni fotografiche su smalto» il solo Heyland, che aveva aperto uno stabilimento in via Fieno 3, e che risulta attivo fino al 1880 (cfr. PAOLI, in *Brera. 1899...*, 2000, scheda n. 82, p. 180).

(37) Presso la Raccolta Bertarelli sono conservate diverse copie anche di questa ripresa. In particolare, due stampe all'albumina (inv. n. F.M. E9/A, mm 218x320 e inv. n. F.M. E9/B, mm 216x315) sono montate su supporti secondari (rispettivamente mm 263x320 e mm 288x363) recanti sotto la fotografia, al centro, un timbro a secco ovale con la scritta «Icilio Calzolari/ Fotografo/ Milano» e, più in basso, la scritta a mano in inchiostro nero «Atterramento dell'Isolato del Rebecchino in Piazza del Duomo di Milano/ Eseguito dall'Impresa Pellini Giorgio dal 1° al 12 Ottobre 1875/ Quest'isolato era costituito da N 15 proprietà ed occupava una superficie di Mq. 1650». La Bertarelli nell'Albo 8 conserva della stessa ripresa un'albumina (inv. n. Albo 8/4, mm 185x260, supporto secondario mm 195x277) con l'ingrandimento dell'area interessata dalle demolizioni.

(38) Da «Lombardia», 3-6 ottobre 1875 (cit. in R. CARRIERI, *Milano 1865-1915*, Milano 1945, p. 42).

(39) Cfr. PAOLI, in *Brera. 1899...*, 2000, scheda n. 86.

(40) Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, stampa all'albumina (inv. n. F.M. F24, mm 300x207), recante sul supporto secondario, al centro sotto la fotografia, il timbro a secco ovale con scritta «Icilio Calzolari/ Fotografo/ Milano».

(41) Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, stampa all'albumina (inv. n. F.M. D21, mm 200x250).

(42) La fotografia stereoscopica, o stereografia è un'applicazione della fotografia nel campo dell'ottica con lo scopo di realizzare un effetto illusorio di tridimensionalità dell'oggetto fotografato, mediante la ripresa di due immagini separate, corrispondenti a due diversi punti di vista. Per ricevere una sensazione di profondità è indispensabile osservare lo stereogramma attraverso uno specifico strumento ottico, lo stereoscopio, che permettendo la visione binoculare dello stereogramma, realizza la fusione ottica e la percezione di un'unica immagine. La prima applicazione nella fotografia risale al 1844, ma è dal 1851, a seguito della presentazione di un apparecchio all'Esposizione Universale di Londra che la stereoscopia ottiene un grande successo, favorito dalla tecnica dell'albumina e poi del collodio, che oltre a consentire riprese fotografiche maggiormente istantanee e nitide utilizzando il supporto di vetro, agevolavano la lettura in trasparenza, più luminosa e suggestiva. (Cfr. I. ZANNIER, *L'occhio della fotografia*, Roma 1998, pp. 92-96). Sulla fotografia stereoscopica si vedano inoltre *Il mondo in strereoscopia. Henri Le Lieure fotografo e collezionista*, a cura di G. BORGHINI, Napoli 1996, e il volume monografico di *AFT*, n. 30 (dicembre 1999).

(43) Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, stampa all'albumina (inv. n. F.M. A481). Il recto del supporto secondario reca, sul lato sinistro, la scritta in caratteri neri a stampa «Stabil. Fotogr. Milano C. Vitt. Emm. N.° 13», sul lato destro, la scritta «Icilio Calzolari Succes. a Duroni» con monogramma formato dalle lettere IC al centro.

(44) Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, stampa all'albumina (inv. n. F.M. A487). Il recto del supporto secondario reca, sul lato sinistro, la scritta in caratteri neri a stampa «Casa Editrice G. Brogi Firenze», sul lato destro, la scritta «Magazzini/ Firenze - 1, Via Tornabuoni/ Napoli - 19bis, Via Chiatamone».

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

L'*ATELIER* DI ALESSANDRO DURONI E UN PREZIOSO ACQUISTO DEL CIVICO ARCHIVIO FOTOGRAFICO

Silvia Paoli

Nel 2000 l'Archivio Fotografico acquisiva, su segnalazione di Matteo Ceriana e Giovanna Ginex, quattro pregevoli ritratti eseguiti dallo Studio Duroni. Le opere, preziose e rare carte salate interamente dipinte ad acquarello, databili tra il 1860 e il 1870, ritraggono Antonio Fogazzaro (1842-1911), Enrichetta Dalmayda, Giulia Dalmayda e il barone Gaetano Onesti Fioravante, marito di Giulia[1]. L'iscrizione "Duroni/Milano", presente con timbro a inchiostro in caratteri a stampa neri sul *recto* di tutte le immagini, rimanda all'attività di uno dei più rinomati *atelier* fotografici milanesi, quello di Alessandro Duroni (1807-1870). La raffinata eleganza che le contraddistingue, anche nella montatura, testimonia l'alta qualità raggiunta nell'Ottocento a Milano dalla fotografia di ritratto, in particolare dal Duroni, ottico, chimico, e primo sperimentatore milanese della tecnica dagherrotipica. In un secondo tempo, come mostrano le carte salate acquisite, egli si orienta verso il procedimento dell'inglese William Henry Fox Talbot, la calotipia, brevettato nel 1841, procedimento che diede avvio alla fotografia moderna. Il periodo in cui le carte salate furono eseguite coincide con gli anni di più intensa attività per l'*atelier* del Duroni, anni in cui la tecnica fotografica ha ormai superato le imperfezioni e le aporie delle origini grazie all'affermazione del procedimento al collodio. La scelta, da parte del Duroni, di stampare su carta al cloruro d'argento fu sicuramente dettata da considerazioni legate alla natura del procedimento: l'assenza di un legante, esistente invece nella stampa all'albumina, consentiva una maggiore recettività della carta al colore e quindi una migliore resa tonale.

L'atelier *Duroni*

Nel 1837 Alessandro Duroni[2] fonda a Milano, in Galleria De Cristoforis al 24-27, un negozio con deposito di strumenti e apparecchi di fisica, ottica e chimica. Personaggio versatile e poliedrico, per ragioni professionali si reca costantemente all'estero per aggiornarsi sulle novità scientifiche ed importare strumenti da

tutt'Europa[3]. È durante uno di questi viaggi che a Parigi viene a conoscenza degli esperimenti di Daguerre. Entusiasta, porta con sé a Milano l'apparecchio e l'attrezzatura per eseguire dagherrotipi, oltre ad alcune prove dagherrotipiche. Tra queste compariva un dagherrotipo riproducente il Louvre e la caserma attigua, portato a conoscenza del pubblico con un'esposizione a pagamento nel chiostro di Santa Maria dei Servi l'11 novembre 1839. Si devono a lui i primi dagherrotipi eseguiti a Milano, lodati dai giornali dell'epoca che plaudono alla perfezione del nuovo mezzo: una ripresa del Duomo, assurto da secoli a emblema della città, una dell'Arco della Pace, concluso nel 1838, e una di Palazzo Raimondi. Il Duomo sarà poi ulteriormente ripreso dal Duroni in una veduta della parte superiore con le guglie[4]. Interessato alle novità scientifiche, al clima di sperimentazione che porta a migliorare continuamente la tecnica fotografica, nel 1842 collabora con Alessandro Majocchi, professore di fisica all'Università di Milano, e riprende con successo le varie fasi dell'eclisse di sole dell'8 luglio[5]. Si pone sin dagli inizi come valido *trait d'union* verso le esperienze francesi d'oltralpe e nel 1845 cura la traduzione e l'edizione del *Trattato* di Marc Antoine Gaudin, pubblicato a Milano nello stesso anno[6]. Il trattato considerava l'applicazione della dagherrotipia ai ritratti, possibile dopo i perfezionamenti tecnici che consentivano di ridurre i tempi di posa, individuando anche i primi elementi di un'estetica del ritratto. Duroni allarga quindi la propria attività e il suo negozio dal 1848 è anche uno "stabilimento di dagherrotipia, con apposito locale per eseguire ritratti[...]"[7]. Continua è in lui la tensione sperimentale: crea apparecchi per la dagherrotipia, che poi mette in vendita con l'attrezzatura necessaria, e tenta, senza successo, di ottenere dai dagherrotipi matrici per le stampe, così come avevano fatto altri sperimentatori delle origini, tra cui lo sfortunato Nicéphore Nièpce. Si conoscono del Duroni alcuni pregevoli ritratti in dagherrotipia, stereoscopici e colorati a mano[8]. La posa, piuttosto lunga, consentiva al fotografo di studiare i tratti essenziali di un carattere, al di là del mero aspetto fisico, e di conferire intensità al ritratto. In ciò si manifestava l'abilità del fotografo, come mostrano ampiamente i ritratti del Duroni.

Il periodo in cui si afferma la tecnica del collodio vede una notevole estensione della sua attività, e lo studio diventa uno degli *atelier* di ritratto più qualificati in ambito milanese e nazionale. Vi sostano infatti le personalità più in vista dell'aristocrazia e della borghesia. La sede è in corso Francesco, nome assegnato alla Corsia dei Servi dal 1851, al numero civico 590; dal 1860 al 1865, dopo l'annessione al Piemonte e l'Unità di Italia, il corso viene dedicato a Vittorio Emanuele II, e il numero civico del negozio diventa il 593. È il periodo in cui si stabiliscono sul corso i più rinomati studi fotografici dell'Ottocento e il Duroni si fregia del titolo di "Fotografo di S. M. il re d'Italia". Duroni è sicuramente animato da ideali patriottici poiché dal suo *atelier* escono i ritratti di Giuseppe Garibaldi, che lo ringrazia in diverse lettere[9], di Nino Bixio, Carlo Cattaneo, Camillo Benso Conte di Cavour, Vittorio Emanuele II, diffusi in vari formati, ma

soprattutto in centinaia del tipo *carte de visite*, il più piccolo allora esistente e il meno costoso. Molti ritratti di Mazzini, Garibaldi, D'Azeglio e Cavour che recano la firma "Duroni" portano anche il timbro "Soccorso per Roma e Venezia": circolavano infatti negli ambienti repubblicani dell'epoca[10]. Uno dei figli di Alessandro, inoltre, Antonio, partecipò come garibaldino alle campagne belliche tra il 1859 e il 1866[11].

Nel 1866 *l'atelier* si trova ai numeri 11 e 13. Negli stessi anni apre a Parigi un altro *atelier* in rue Vivienne al 12, segno di espansione e agiatezza economica. Gli anni Sessanta sembrano essere gli anni d'oro della sua attività: ottiene numerosi riconoscimenti, tra cui una medaglia d'argento ai "Comizi Agrari" del 1860 e una medaglia per un ritratto di Vittorio Emanuele II a figura intera nel 1861 all'"Esposizione Italiana, agraria, industriale e artistica" di Firenze, prima Esposizione a celebrare l'avvenuta Unità nazionale, in cui il Duroni è l'unico lombardo presente. Il 7 agosto 1861, inoltre, riceve la medaglia d'oro per "perfezionamenti fotografici" dal Reale Istituto Lombardo di Scienze Lettere ed Arti, nell'ambito dei premi per l'Industria agricola e manifatturiera[12].

Dal 1864 al 1866 il Duroni è tra i proprietari del Tecnomasio Italiano, la "Fabbrica di strumenti di precisione per gli Ingegneri, la Telegrafia, la Fisica, la Chimica, la Fotografia" fondata da Ignazio Porro, Luigi Longoni e Carlo Dell'Acqua a Milano nel 1863. Duroni sostituiva nella ragione sociale uno dei fondatori, il maggiore Ignazio Porro, improvvisamente deceduto nel 1864[13].

Il 31 marzo 1866 Icilio Calzolari (1832-1906) diviene proprietario dello Stabilimento del Duroni, che da quel momento porta la denominazione di "Regio Stabilimento Fotografico Duroni di Icilio Calzolari"[14]. Il 1866 è anche l'anno in cui Alessandro Duroni, il 19 luglio, cede la propria quota di partecipazione all'ingegner Luigi Longoni nella proprietà del Tecnomasio[15]. Sembra quindi essere per il Duroni un anno di crisi, in cui decide di cessare le proprie attività. Morirà di lì a poco, nel 1870, all'età di sessantatre anni[16]. L'esercizio di oggetti d'ottica in corso Vittorio Emanuele al 13 rimane comunque di proprietà dei Fratelli Duroni, Pietro e Antonio, figli di Alessandro. Il 24 marzo 1868 muore Pietro e il fratello Antonio il 27 marzo diventa unico proprietario della ditta per volere testamentario del fratello[17]. Dal 1869 al 1879 compare sulla Guida di Milano edita dall'editore Bernardoni il solo nome di Antonio Duroni. Dal 1880 il nome della ditta si trasforma in "Duroni e Comp." Nel 1881 il negozio passa in Galleria Vittorio Emanuele 7-9[18], dove è ancora nominato fino al 1910[19]. Dopo la gestione di Antonio Duroni, cessata con la sua morte prima del 1891, la proprietà passa alla figlia, Pierina Duroni Carcano. Successivamente la ditta passa a Luigi Rigat, marito della nipote di Pierina, e rimane in seguito alla famiglia Rigat. Un documento del 19 maggio 1930 ci informa che la "Ditta Duroni & C" ha meritato la medaglia d'oro dal Governo[20]. La ditta, ancor'oggi presente in Galleria Vittorio Emanuele, pur mantenendo il nome "Duroni & C", è passata nel 1993 ad un altro proprietario.

I ritratti del Civico Archivio Fotografico

I ritratti acquisiti dal Civico Archivio Fotografico facevano probabilmente parte di una serie più ampia, una sorta di "Galleria" dedicata a personaggi celebri[21]. Sappiamo che Antonio Fogazzaro fu presente a Milano saltuariamente tra il 1865 e il 1869 circa, e che molte sue opere, tra cui *Malombra* (edito nel 1881) e il romanzo più famoso *Piccolo mondo antico* (edito nel 1895), furono pubblicate a Milano. Il capoluogo fu quindi tra le mete abituali del Fogazzaro. Qui aveva avuto contatti con la Scapigliatura e stretto amicizia con Emilio Praga e Arrigo Boito. Il mondo della cultura milanese non gli sarà mai estraneo, nemmeno negli ultimi anni, quando collabora alla rivista dei cattolici liberali "Rinnovamento", fondata a Milano nel 1907. Ebbe quindi occasione di conoscere l'*atelier* del Duroni e di farvisi ritrarre, come del resto doveva essere consuetudine per molti altri intellettuali affermati. Il ritratto, come gli altri tre della serie, accurato nell'impostazione tipica del ritratto ottocentesco d'*atelier*, impreziosito dalla pittura ad acquarello e dalla montatura in cornice dorata, denota l'intenzione celebrativa, consona alla posizione sociale e culturale raggiunta dal personaggio. Rimanda inoltre al ritratto in pittura e in miniatura in quanto opera unica, così come al ritratto dagherrotipico anch'esso un *unicum* e quindi "altro" rispetto alla successiva fotografia, basata sulla coppia antitetica negativo/positivo. Si osservi come in questo caso non si tratti di semplice ritocco, ma di un vero e proprio "quadro" sovrapposto all'immagine fotografica, quasi una sinopia, di cui si scorge ben poco sotto lo strato di pittura. L'*atelier* Duroni a quella data era quindi ben attrezzato allo scopo, con personale competente. L'acquisto di queste opere getta luce anche su una prassi tipica nella ritrattistica della fine del XIX secolo. Non era infatti infrequente l'uso di ritratti fotografici da parte di pittori che poi vi intervenivano ridipingendo. Sia nei casi in cui l'iniziativa partiva dal pittore, che si procurava le fotografie, per abbreviare i tempi e i costi di realizzazione del dipinto, sia in questo caso, in cui il prodotto iniziale e quello finale sono firmati dallo stesso fotografo, il risultato è una sintesi, variamente modulata, di due modalità espressive. Non sempre gli esiti erano eccelsi; nel caso dei nostri ritratti è invece presente un'abile regia, attenta ad armonizzare i due codici linguistici in gioco e a raggiungere un'elevata qualità formale[22]. Sappiamo che laddove la fotografia ancora non poteva restituire i colori della realtà, la pittura interveniva con le proprie modalità espressive, e questo sin dagli inizi della storia della fotografia, attraverso viraggi e ritocchi, fino ad arrivare alla vera e propria ridipintura, nella maggiore o minore fedeltà all'originale. Da sempre, quindi, l'intervento umano, che valuta e rielabora il dato tecnico, è presente nella fotografia, mai esclusivamente riducibile a mezzo meccanico di registrazione del reale e a rappresentazione obiettiva[23].

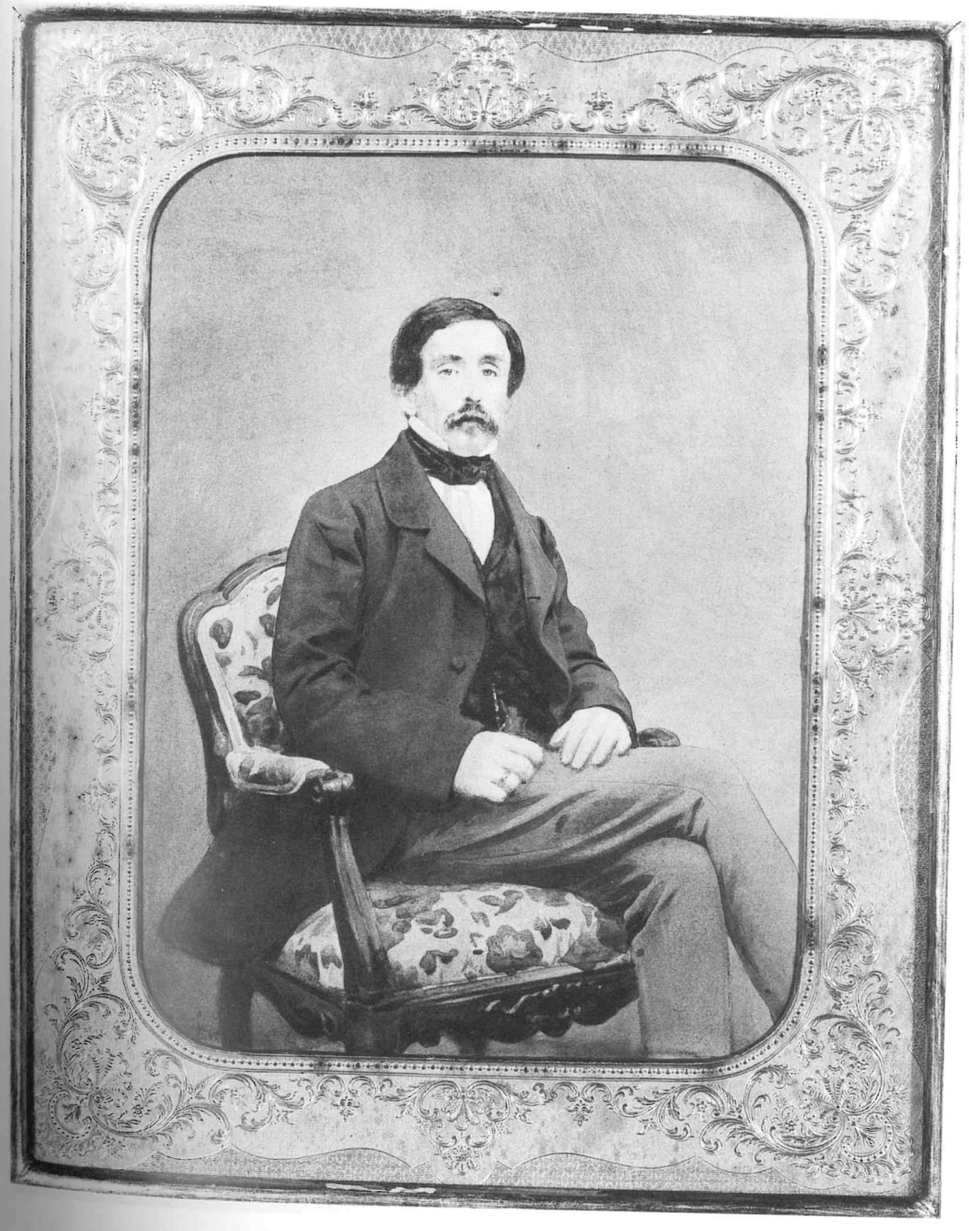


FIG. 1 - Duroni, *Antonio Fogazzaro*, 1860-1870 circa, carta salata dipinta ad acquarello, 262x212 mm, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 2 - Duroni, *Enrichetta Dalmayda*, 1860-1870 circa,
carta salata dipinta ad acquarello, 262x212 mm,
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 3 - Duroni, *Barone Gaetano Onesti Fioravante*, 1860-1870 circa,
carta salata dipinta ad acquarello, 262x212 mm,
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 4 - Duroni, *Giulia Dalmayda*, 1860-1870 circa,
carta salata dipinta ad acquarello, 262x212 mm,
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

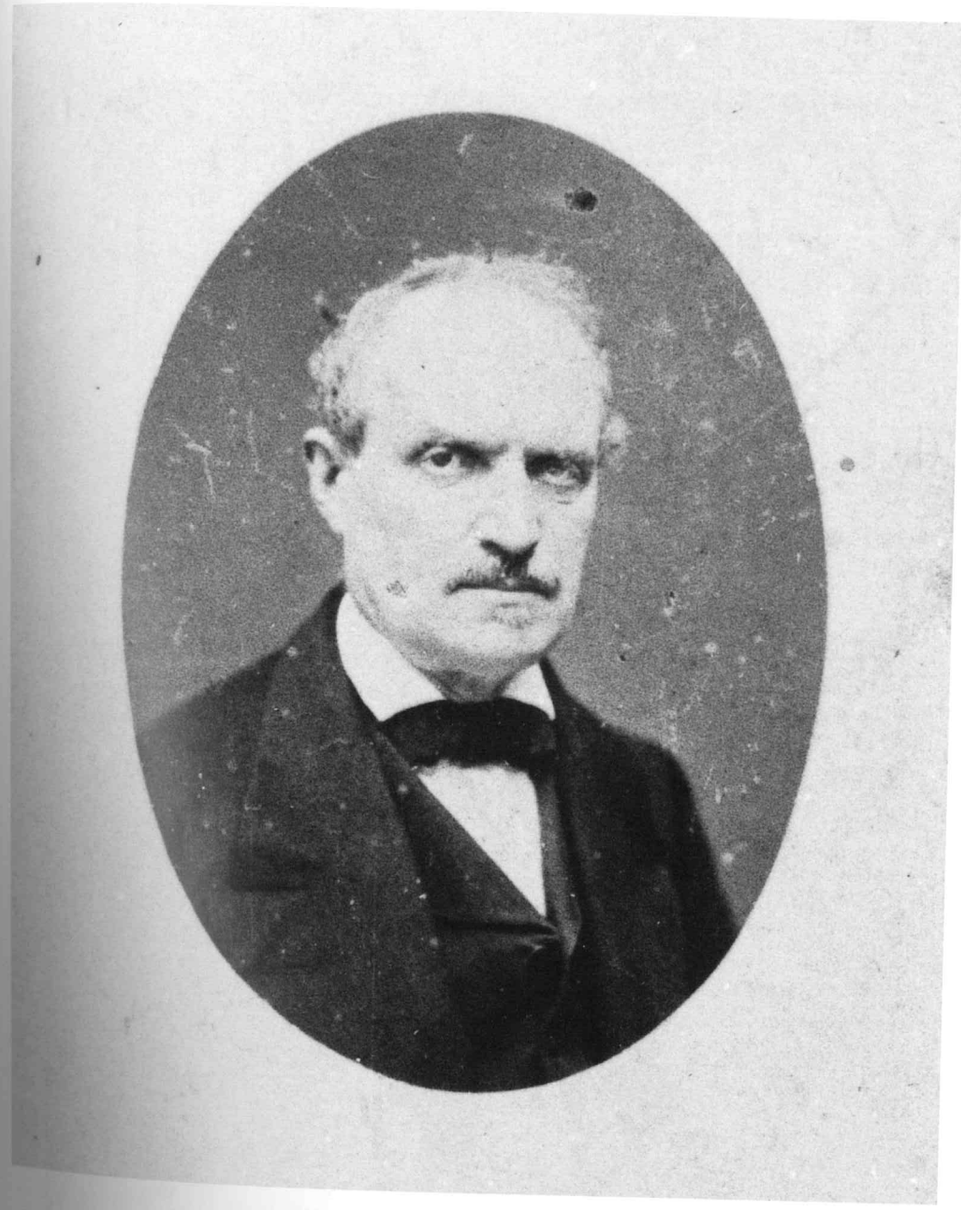


FIG. 5 - A. Duroni, *Alessandro Duroni*, 1861-1870, albumina,
carte de visite,
Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 6 - Anonimo, *Antonio Duroni*, 1859, albumina, carte de visite,
Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano.

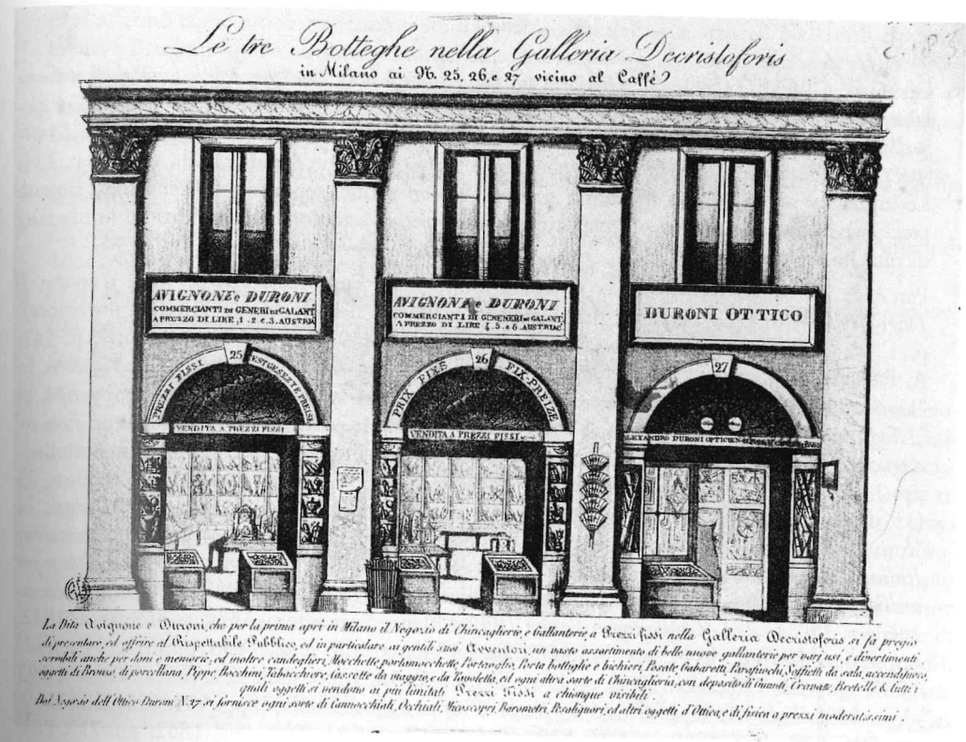


FIG. 7 - *Il negozio di Alessandro Duroni in Galleria De Cristoforis*, 1837-1848, acquaforte,
Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano.

NOTE

(1) Cfr. G.B. Di Crollalanza, *Dizionario storico blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, Direzione del Giornale Araldico, vol. II, 1888, p. 99; V. Spreti, *Enciclopedia storico nobiliare*, vol.IV, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1981, p. 901; S. Mannucci, *Nobiliario e blasonario del Regno d'Italia*, Roma, Collegio Araldico, s.d., vol. III, p. 234. Le immagini si presentano in buono stato di conservazione, soprattutto perché sono rimaste racchiuse in preziose cornici originali con *passe-partout* in seta dorata e applicazioni in filigrana di metallo dorato.

(2) Per Alessandro Duroni, cfr. la seguente bibliografia, comprensiva delle fonti d'epoca: *Il Daguerreotipo*, in "La Gazzetta privilegiata di Milano", IX, 1839, n. 314 (10 novembre), p. 1243; *Il Dagherotipo a Milano*, in "La Fama", IV, 1839, n. 137 (15 novembre), p. 547; A. Frisiani, *Il daguerreotipo a Milano presso il sig. Duroni, ottico, nella galleria Decristoforis*, in "La Moda", IV, 1839, n. 92 (18 novembre), p. 365; *Una veduta eseguita col Daguerrotipo*, in "L'Eco della Borsa", III, 1839, n. 47 (20 novembre), p. 187; A. Frisiani, *Esperimenti fatti col daguerrotipo a Milano*, in "La Gazzetta privilegiata di Milano", IX, 1839, n. 337 (3 dicembre), pp. 1329-1330; G.A. Zunca, *Cronaca - novembre 1839*, in "Rivista europea", II, 1839, n. 23 (15 dicembre), p. 493; G. Sacchi, *Nuovo processo dagherrografico dell'ingegner Mozzoni*, in "Annali universali di statistica", vol. LXIII, XVII, 1840, n. 188 (febbraio), p. 233; *Esposizione Italiana agraria, industriale e artistica tenuta in Firenze nel 1861, Catalogo officiale pubblicato per ordine della Commissione Reale*, a cura di O. Silvestri e P. Palmeri, Firenze, Tipografia Barbera, 1861, p. 130; *Guida di Milano per l'anno 1839*, Milano, Bernardoni, 1839, p. 369; *Ibid.*, 1842, pp. 426, 450; *Ibid.*, 1844, pp. 448, 475; *Ibid.*,1846, p. 468; *Ibid.*, 1848, pp. 614, 641; *Ibid.*, 1849, pp. 542, 570; *Ibid.*, 1850, pp. 544, 572; *Ibid.*, 1851, pp. 540, 571; *Ibid.*, 1854, pp. 593 -594, 625; *Ibid.*, 1855, pp. 606, 638; *Ibid*, 1856, p. 614; *Ibid*, 1857, pp. 595, 625; *Ibid*, 1859, pp. 594, 623; *Ibid*, 1860, p. 606, 629; *Ibid*, 1861, pp. 693, 743; *Ibid*, 1862, pp. 712, 764; *Ibid*, 1863, pp. 753, 805; *Ibid*, 1864, pp. 746, 799; *Ibid*, 1865, pp. 660, 726, 766; *Ibid*, 1866, pp. 672-673, 757, 804; *Ibid*, 1867, pp. 663, 746; *Ibid*, 1868, pp. 658, 745; *Ibid*, 1869, p. 767; *Ibid*, 1870, p. 768; *Ibid*, 1871, p. 802; *Ibid*, 1872, p. 831; *Ibid*, 1875, p. 823; *Ibid*, 1876, p. 903; *Ibid*, 1877, p. 979; *Ibid*, 1878, p. 1019; *Ibid*, 1879, p. 1030; *Ibid*, 1880, p. 1061; G. Savallo, *Nuova Guida della città di Milano e sobborghi pel 1881*, Milano, Agenzia G. Savallo, 1881, p. 5; A. Rossi, *Annuario 1910 della fotografia (Biblioteca del Corriere Fotografico)*, Milano, Il Corriere Fotografico, 1910, p. XXXV; A. Comandini, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX*, vol. II, Milano, Vallardi, 1900-1942, p. 864; P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia. 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978, p. 77; R. Riccini, *Duroni Alessandro*, in M. Miraglia, D. Palazzoli, I. Zannier (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Venezia, Electa/ Alinari, 1979, p. 154; S. Paoli, *Le origini della fotografia a Milano: dagherrotipi e stampe da calotipo*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia. Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano», V, 1989, n. 10 (dicembre), pp. 65-75; S. Paoli, *La fotografia a Milano: il periodo del collodio*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia. Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano», VI, 1990, n. 11 (giugno), pp. 65-75; D. Bigazzi (a cura di), *Gli archivi d'impresa nell'area milanese. Censimento descrittivo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1990, pp. 72-73; R. Cassanelli, *1839-1898. Spunti per una storia della fotografia delle origini a Milano*, in R. Cassanelli, G. Guerci (a cura di), *Cinisello Balsamo. I volti, le storie 1890-1996*, Cinisello Balsamo, Centro di Documentazione Storica, 1997 (Quaderni d'Archivio, 4), pp. 7-26; S. Paoli, *La Brianza nella fotografia tra Ottocento e Novecento*, in R. Bossaglia, R. Cassanelli, A. Montrasio, *La Brianza dipinta da Migliara a Morlotti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000, pp. 23-25; S. Paoli, *Alessandro Duroni*, Ibid., pp. 104-106.

(3) Nel 1848, gli strumenti venduti nel suo negozio arrivavano da Vienna, Monaco, Londra e Parigi: cfr. *Guida di Milano per l'anno 1848*, Milano, Bernardoni, 1848, p. 614. Alessandro Duroni si affermò come ottico e scienziato sin dai primi anni della sua attività. Nel 1838 esponeva infatti a Brera un "globo terrestre portatile" di sua costruzione: cfr. *Indicatore/ degli oggetti/ d'arti e manifatture/ espostì/ nelle sale dell'I.R. Palazzo di Scienze ed Arti/ di Brera/ in occasione del fausto arrivo in Milano/ di S.M.I.R.A. Ferdinando I/ Milano/ coi tipi di Paolo Andrea Molina/ Contrada dell'Agnello, N.963/ 1838 [...] Ottava Sala [...]226. [...].*

(4) Sugli aspetti della fotografia d'architettura a Milano nell'Ottocento, cfr. il contributo di Cecilia Malovini nel presente volume.

(5) *L'eclisse totale di sole accaduto nel giorno 8 luglio 1842. Memoria del prof. Majocchi*, in "Annali di fisica", vol. VI, II, 1842 (aprile-maggio-giugno), pp. 273-277.

(6) M.A. Gaudin, *Trattato pratico di fotografia. Esposizione compiuta dei processi relativi al dagherotipo*, presso l'editore Alessandro Duroni, Milano, 1845 (1^ ediz. Paris, 1844).

(7) *Guida di Milano per l'anno 1848*, Milano, Bernardoni, 1848, p. 641.

(8) Ho di recente individuato la firma "Duroni" impressa su un ritratto stereoscopico in dagherrotipia appartenente ai fondi fotografici conservati presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Il ritratto raffigura la contessa Giuseppina Casati Durini. Il dagherrotipo, di elegante fattura, è analogo, nelle dimensioni, nell'impostazione e nella cornice, a una serie di dagherrotipi stereoscopici del Duroni, provenienti dalla famiglia Finzi e oggi conservati presso la Fratelli Alinari di Firenze. Un altro importante dagherrotipo del Duroni, ovale (la luce misura 135x115mm, la cornice 204x183mm) è conservato presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni - Archivio Fotografico: è un ritratto di vecchio, colorato a mano, proveniente dalla collezione Lamberto Vitali, datato 1 luglio 1851; fu esposto nel 1957 all'XI Triennale di Milano: cfr. L. Vitali (a cura di), *Antica Fotografia Italiana*, in H. e A. Gernsheim (a cura di), *Un secolo di fotografia dalla Collezione Gernsheim*, catalogo della mostra, Undicesima Triennale di Milano, 1957, p. 49; pubblicato anche in P. Pollack, *Storia della fotografia dalle origini ad oggi*, Milano, Garzanti, 1959, p. 260.

(9) Cfr. Lettera di Giuseppe Garibaldi ad Alessandro Duroni da Caprera in data 19 agosto 1861(ringrazio l'architetto Michele Rigat, discendente del Duroni, per aver avuto la cortesia di mostrarmela); lettera di Giuseppe Garibaldi ad Alessandro Duroni da Caprera in data 26 giugno 1863 (Raccolte Storiche, Milano, *Carte Garibaldi*).

(10) Tutti questi ritratti fanno parte dei fondi fotografici della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

(11) Come si evince da iscrizioni su due *carte de visite* che ritraggono Antonio Duroni in veste di garibaldino (ringrazio l'architetto Michele Rigat per avermele cortesemente mostrate): la prima, identica all'esemplare qui riprodotto, porta l'iscrizione "Antonio Duroni 1859/ Cacciatore delle Alpi/ 1859 sotto Garibaldi"; la seconda reca la scritta: "Antonio Duroni 1866/ sotto Garibaldi carabiniere/ Milanese 1866". L'architetto Michele Rigat mi ha fornito ulteriori notizie su Antonio Duroni: Antonio ebbe una figlia, Pierina, che andò sposa ad Alessandro Carcano; la presenza nel 1891 della sola figlia Giustina all'esumazione dei genitori, Alessandro Duroni e Barbara De Grandi, come si dice nel presente testo alla nota 16, fa supporre che Antonio sia morto prima di quella data.

(12) Devo sempre alla cortesia dell'architetto Michele Rigat l'essere venuta a conoscenza della lettera originale con cui Alessandro Duroni fu convocato al Palazzo di Brera per l'assegnazione della medaglia d'oro. Negli anni Sessanta il Duroni si cimentò anche nel genere della veduta, realizzando immagini dei principali monumenti milanesi. Cfr. il contributo di Cecilia Malovini nel presente volume.

(13) Cfr. Camera di Commercio, Industria, Artigianato, Agricoltura di Milano, Archivio Storico, Sezione Registro Ditte, Fondo post unitario, Notificazioni Generali, Prot. Gen. N.° 1385, 21 agosto 1866. Sulla storia del Tecnomasio, cfr. D. Bigazzi (a cura di), *op. cit.*, 1990, pp. 72-73.

(14) Cfr. Camera di Commercio, Industria, Artigianato, Agricoltura di Milano, Archivio Storico, Sezione Registro Ditte, Fondo post unitario, Notificazioni Generali, Prot. Gen. N.° 1678, 25 ottobre 1866: "Oggetto: Icilio Calzolari notifica d'esser divenuto proprietario dello Stabilimento fotografico già condotto dal Sig. Alessandro Duroni. Milano li 25 ottobre 1866. Il sottoscritto notifica a questa onorevole Camera di Commercio che in seguito a regolare scrittura in data 31 marzo 1866 è divenuto proprietario dello Stabilimento fotografico già condotto dal Sig Alessandro Duroni in questa città sul corso Vittorio Emanuele 13 [...]".

(15) Cfr. nota 13 e Camera di Commercio, Industria, Artigianato, Agricoltura di Milano, Archivio Storico, Sezione Registro Ditte, Fondo post unitario, Notificazioni Generali, Prot. Gen. N.° 1208, 23 luglio 1866.

(16) Alessandro Duroni nasce il 31 maggio 1807 a Canzo, come attesta la registrazione del suo battesimo conservata presso l'Archivio della Chiesa parrocchiale di Santo Stefano protomartire in Canzo, e muore a Milano il 9 settembre 1870 nella sua casa in corso Vittorio Emanuele al 13. Dalla tomba, che si trova al Cimitero Monumentale, e dalla cartella relativa alla sua sepoltura, conservata all'Archivio del Comune di Milano presso gli Uffici del Cimitero Monumentale, si sono potuti trarre alcuni dati biografici: Alessandro Duroni, di religione cattolica, si era sposato con Barbara De Grandi, nata nel 1821 e morta l'11 maggio 1855. Aveva avuto cinque figli: Pietro, Antonio, Giuseppa, Elisabetta, Giustina; Giuseppa aveva sposato un Marchioni, Elisabetta un Murer. La moglie Barbara fu sepolta nel Cimitero di Porta Ticinese e poi esumata nel 1882 per essere sepolta vicino al marito al Cimitero Monumentale. I due coniugi furono sepolti in due monumenti funebri vicini ma separati, oggi andati distrutti. Nel 1891 le loro ossa furono deposte in due piccole urne collocate insieme sotto un'unica edicola al Cimitero Monumentale, tutt'oggi esistente, di cui si occupò all'epoca un'unica figlia, Giustina. L'edicola reca due fotografie su porcellana dei coniugi, le loro date di nascita e di morte e la seguente iscrizione: "Amatissimi genitori riposino in pace/ qui riunite le vostre sante ossa/ e dal cielo proteggete i vostri figli". La fotografia del Duroni presente sull'edicola è anche quella che viene qui pubblicata. Del Duroni sono stati rinvenuti altri ritratti: nella Raccolta Bertarelli si conserva un ritratto con un'iscrizione da cui si ricava che egli fu Cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro e astronomo, oltre che ottico, fisico e fotografo. L'architetto Michele Rigat mi ha cortesemente mostrato altri ritratti di sua proprietà: un disegno raffigurante Alessandro Duroni giovane, una *carte de visite* che lo mostra ormai anziano, con il cappello a cilindro in mano, una fotografia dello stabilimento di Mario Crimella, scattata quindi negli anni tra il 1925 e il 1930 circa, che ritrae un dipinto molto probabilmente tratto dalla citata *carte de visite*.

(17) Cfr. Camera di Commercio, Industria, Artigianato, Agricoltura di Milano, Archivio Storico, Sezione Registro Ditte, Fondo post unitario, Notificazioni Generali, Prot. Gen. N.° 1476, 14 agosto 1868: "Oggetto/ Antonio Duroni notifica che in seguito alla morte del fratello Pietro comproprietario della Ditta Fratelli Duroni con esercizio d'oggetti d'ottica, lasciandolo erede universale delle sue sostanze e come da testamento 18 agosto 1867 dichiara di proseguire in detto esercizio sotto la propria Ditta Antonio Duroni [...]"

(18) Nel 1889 la Duroni & C. si fa editrice di un opuscolo per dilettanti di fotografia: *Duroni & C.- Ottici di Sua Maestà il Re d'Italia/ Milano [...] Manuale pratico per i Dilettanti della Fotografia/ [...] Tip. Lit. G. B. Colombo, Corso Genova 21- Milano -1889.*

(19) Cfr. nota 2, A. Rossi, *op. cit.*, 1910; a partire dagli anni Novanta diverse fonti nominano la presenza a Milano della Ditta Duroni & Murer in piazza S. Carlo al 2, probabilmente gestita in un primo tempo da Elisabetta Duroni, figlia di Alessandro, e dal marito, un Murer. Si conoscono due fotografi di cognome Murer, entrambi membri del Circolo Fotografico Lombardo: Giulio, socio dall'aprile 1889, e Teodoro, socio dal 1° luglio 1889, entrambi con recapito in piazza S. Carlo, 2. Giulio si occupò nel Circolo delle proiezioni fotografiche, Teodoro fece parte del Comitato ordinatore della Classe III, Tecnico-Industriale, per l'Esposizione Internazionale di Fotografia del 1894, tenutasi all'interno delle Esposizione Riunite di Milano. La Ditta Duroni & Murer venne premiata a quell'Esposizione con Diploma di II grado e medaglia d'argento per aver esposto apparecchi per proiezioni "doppi o tripli illuminati a luce elettrica" per le feste cittadine. Sarà poi presente all'Esposizione di Torino del 1898. Nel 1910 la ditta aveva due sedi a Milano: in corso Venezia, 1 e in via Nino Bixio, 2. Cfr. L. Gioppi, *Le proiezioni e la chimica*, in "Rivista scientifico artistica di fotografia. Bollettino del Circolo Fotografico Lombardo", a. II, 1893, Luglio, fasc. I, pp. 10-15; G. Beltrami, Ibid., a. III, 1894, gennaio, fasc. VII, pp. 205-208; A. Rossi, *op. cit.*, p. xxxv; P. Masoero, *Rassegna del mese - Annotazioni*, Ibid., a. VII, 1898, luglio, fasc. VII, pp. 145 e sgg.; *Annuario del Circolo Fotografico Lombardo [...], Milano, 1894*, pp. 97, 121, 126; *Annuario del Circolo Fotografico Lombardo [...], Milano, 1896*, pp. 29, 57; S. Paoli, *Il Circolo Fotografico Lombardo: associazionismo e cultura fotografica alla fine dell'Ottocento*, in M. Miraglia, M. Ceriana (a cura di), *1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera,* catalogo della mostra, Milano, Pinacoteca di Brera, Sala della Passione, 17 febbraio - 25 aprile 2000, Milano, Electa, 2000, pp. 68-75.

(20) Documento del Consiglio Provinciale dell'Economia di Milano, n. 20386, 19 maggio 1930 (ringrazio l'architetto Michele Rigat per avermi mostrato anche questo documento): si nomina un dipendente della ditta, Ercole Frattini.

(21) Due dei personaggi raffigurati erano marito e moglie (il barone Gaetano Onesti Fioravante e Giulia Dalmayda), mentre gli altri due, contrariamente a quanto indicato nelle iscrizioni sul retro, non hanno nessun vincolo reciproco. Si può ipotizzare una provenienza dei ritratti dalla famiglia Dalmayda, di cui sono presenti nella serie due personaggi.

(22) Per i rapporti tra fotografia e pittura, soprattutto in ambito lombardo e nel periodo considerato, cfr. G. Ginex, *Fotografia e pittura nel laboratorio divisionista*, in G. Belli, F. Rella (a cura di), *L'età del Divisionismo*, Milano, Electa, 1990, pp. 233-295; G. Ginex, *Achille Tominetti pittore e fotografo*, in AAVV, *Achille Tominetti 1848-1917*, Verbania, Museo del Paesaggio, Vangelista Editore, i Quaderni 10, 1991, pp. 35-46; G. Ginex, *Pittura e fotografia: il caso di Uberto Dell'Orto nel contesto lombardo*, in F. Monforte (a cura di), *Uberto Dell'Orto e il realismo lombrdo del secondo Ottocento*, Roma, De Luca, 1992, pp. 45-64. Per una più ampia considerazione del rapporto tra arte e fotografia, oltre all'ormai classico A. Scharf, *Arte e fotografia*, Torino, Einaudi, 1979 (1^ ediz. 1968), cfr. D. Kosinski, *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, New Haven and London, Yale University Press, 1999; sulle analogie e le differenze linguistiche tra i due mezzi, cfr. l'incomparabile P. Galassi, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 (1^ ed. 1981) e le riflessioni di H. Schwarz, *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, ediz. italiana a cura di P. Costantini, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

(23) Il viraggio all'oro fu il primo intervento di manipolazione eseguito sui dagherrotipi per due motivi: uno tecnico, dare stabilità all'immagine, e uno estetico, conferire tonalità più intense e brillanti. Seguono poi i ritocchi coi colori veri e propri, attraverso due metodi distinti: tramite il colore applicato sulla lastra dagherrotipica con un procedimento fisico oppure tramite il colore chimico, derivato da applicazione elettrolitica; il primo metodo si affermò soprattutto in Europa, il secondo negli Stati Uniti. Successivamente si svilupparono altri tipi di viraggio (come quello per solforazione) e altre tecniche di colorazione manuale, specie per le stampe all'albumina. Con la stampa alla gelatina a sviluppo si mantiene l'uso del viraggio e si raffina la tecnica del ritocco manuale. Le stampe ai pigmenti e i procedimenti di epoca pittorialista, le tecniche ai bicromati e agli inchiostri grassi, svilupperanno poi nuove possibilità di colorazione prima dell'avvento delle prime fotografie a colori, le autocromie, diffuse dai primi anni del XX secolo. Per un'approfondimento sulle prime colorazioni, cfr. M.G. Jacob, *Il dagherrotipo a colori. Tecniche e conservazione*, Firenze, Nardini, 1992; per una storia completa delle diverse tecniche fotografiche e del problema del colore, cfr. L. Scaramella, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, De Luca, 1999.

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

CONTRIBUTI PER LA COLLEZIONE DI AVORI DEL MUSEO DI ARTI DECORATIVE DEL CASTELLO SFORZESCO

Claudio Salsi

Come noto la sezione degli avori di pertinenza delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata occupa un posto di assoluto rilievo per qualità e ricchezza nell'ambito delle collezioni che compongono il patrimonio museale del Castello Sforzesco. Inoltre, con quasi duecento oggetti, alcuni dei quali studiatissimi, databili dall'epoca della tarda romanità al sec. XIX, può annoverarsi tra le più significative su scala internazionale.

Consapevole dunque dell'importanza di questo complesso la direzione del museo, fin dal momento in cui ne ha acquisito autonoma competenza scientifica e gestionale, ha intrapreso, in tempi diversi, una serie di importanti iniziative tese ad una sua adeguata valorizzazione storico-critica, ad un'appropriata tutela conservativa, ed infine ad un'ottimale presentazione espositiva. Riteniamo, perciò, quanto mai opportuno tener viva l'attenzione su quanto è stato fatto in passato e su quanto ancor oggi si sta facendo in proposito.

Ricordiamo in primo luogo alcuni interventi di studio curati da Oleg Zastrow su questa rivista, nei primi anni '70, nonchè il catalogo sistematico della raccolta compilato dallo stesso nel 1978.

Proprio nella prospettiva di una maggiore conoscenza storica della prestigiosa raccolta si colloca ora il seguente saggio di Francesca Tasso, conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata e storica dell'arte di formazione medievistica, che indaga i presupposti del collezionismo degli avori tardo antichi nel XVIII secolo con particolare riguardo al caso della famiglia Trivulzio, da cui provengono per acquisto del 1935, ben sette opere di epoca paleocristiana e altomedievale di proprietà del museo, tra cui basti citare le celebratissime tavolette dell'Annunciazione (V sec.) e dell'imperatore Ottone (X sec.).

Questo contributo di ricerca è preceduto da un scritto del restauratore Sergio Angelucci che documenta una decina di operazioni di restauro, anche molto complesse, o di manutenzione conservativa di elaborati eburnei del Castello Sforzesco, affrontate con una certa sistematicità dal 1994. Notiamo come tutte le attività descritte dall'esperto abbiano preso l'avvio da richieste di prestito per importanti esposizioni temporanee: in questi casi è stato possibile acconsentire ai prestiti dando corso contestualmente ai citati interventi, peraltro programmati, con relativi oneri a carico dei vari bilanci delle mostre e con evidente vantaggio per l'Amministrazione Comunale.

Nell'ottica di una costante cura di questa prestigiosa collezione non vogliamo tralasciare di menzionare neppure i recenti adeguamenti espositivi (1996-97) messi in opera per un migliore allestimento delle storiche vetrine BBPR le quali, nella sala dedicata alle arti suntuarie, ospitano appunto i manufatti in avorio.
Senza modificare esternamente l'assetto delle strutture, datate ai primi anni sessanta del Novecento, ma dotate ancora di un'indubbia valenza estetica, si è provveduto, in questa prima fase del progetto, ad apportare delle correzioni di allestimento all'interno delle vetrine dedicate agli esemplari tardo antichi e medievali, consistenti in un nuovo impianto di illuminazione a fibre ottiche, e nell'introduzione di più razionali elementi di arredo e di supporti per una migliore visione e conservazione delle diverse tipologie di reperti[1]*. Il programma museografico avviato prevede un adeguamento analogo per tutte le restanti teche in cui trovano collocazione avori rinascimentali e barocchi.*

NOTA

(1) Cfr. A. PERIN, *Interventi minimali di adeguamento del Museo,* Regione Lombardia - Direzione Generale Cultura, Quaderni dell'Ufficio Qualificazione, Tutela e Promozione, n. 7, 1998, p. 26 e foto n. 1.

GLI AVORI DELLE COLLEZIONI COMUNALI DI MILANO
Interventi conservativi e di restauro

Sergio Angelucci

La collaborazione con il Museo di arti applicate del Castello Sforzesco per la conservazione e il restauro degli avori iniziò nel 1994 con un quesito: quale era lo stato di conservazione di un gruppo di importanti tavolette di varie dimensioni scolpite a basso rilievo, che erano state chieste in prestito per una mostra[1].
Le loro condizioni non erano perfette, tuttavia l'occasione culturalmente importante indusse, anziché negare subito il prestito, ad esaminare accuratamente ciascun oggetto e ad indagare attentamente la possibilità che materiali antichi, fragili e importanti, come appunto quel gruppo di avori, potessero affrontare un viaggio ed un cambiamento delle condizioni espositive, sia pure temporaneo, senza riportarne danni.
Per quanto riguarda il viaggio, il problema principale non sta nell'imballaggio e nel trasporto; il grande movimento di opere d'arte in atto negli ultimi decenni ha determinato in questo settore un arricchimento delle conoscenze e delle possibilità, sia in termini di materiali che di metodi e di conseguenza una consapevole specializzazione dei corrieri, per cui è sufficiente, per poter operare con una certa tranquillità, una scelta oculata dei soggetti ed una presenza attenta dei responsabili del museo prestatore in ogni fase dell'iter, dalla progettazione dell'imballo fino, per casse grandi, alla composizione del pallet, al carico e scarico dal mezzo di trasporto, oppure al trasporto diretto a mano per oggetti piccoli e leggeri.
Vi sono altri momenti di pericolo per l'opera da non sottovalutare e sono le varie manipolazioni che comportano i passaggi precedenti e seguenti il trasporto, come l'estrazione dalla vetrina, l'imballo, il disimballo, l'inserimento nella nuova vetrina ecc., ai quali si aggiunge un'altra evenienza: la diversità del microclima in cui si viene a trovare rispetto alla sua collocazione abituale. Questa diversità assume, nel caso dell'avorio, un'importanza particolare per la sua struttura che si stratifica in modo singolarmente complesso, come si può vedere alle figure n° 1 A/B, nelle sezioni trasversale e longitudinale di una zanna di elefante africano[2]. Questa stratificazione rende l'avorio particolarmente sensibile alle variazioni di umidità, sensibilità che si accentua quanto più il materiale è antico.

Nell'ottica di una costante cura di questa prestigiosa collezione non vogliamo tralasciare di menzionare neppure i recenti adeguamenti espositivi (1996-97) messi in opera per un migliore allestimento delle storiche vetrine BBPR le quali, nella sala dedicata alle arti suntuarie, ospitano appunto i manufatti in avorio.
Senza modificare esternamente l'assetto delle strutture, datate ai primi anni sessanta del Novecento, ma dotate ancora di un'indubbia valenza estetica, si è provveduto, in questa prima fase del progetto, ad apportare delle correzioni di allestimento all'interno delle vetrine dedicate agli esemplari tardo antichi e medievali, consistenti in un nuovo impianto di illuminazione a fibre ottiche, e nell'introduzione di più razionali elementi di arredo e di supporti per una migliore visione e conservazione delle diverse tipologie di reperti[1]*. Il programma museografico avviato prevede un adeguamento analogo per tutte le restanti teche in cui trovano collocazione avori rinascimentali e barocchi.*

NOTA

(1) Cfr. A. PERIN, *Interventi minimali di adeguamento del Museo,* Regione Lombardia - Direzione Generale Cultura, Quaderni dell'Ufficio Qualificazione, Tutela e Promozione, n. 7, 1998, p. 26 e foto n. 1.

GLI AVORI DELLE COLLEZIONI COMUNALI DI MILANO
Interventi conservativi e di restauro

Sergio Angelucci

La collaborazione con il Museo di arti applicate del Castello Sforzesco per la conservazione e il restauro degli avori iniziò nel 1994 con un quesito: quale era lo stato di conservazione di un gruppo di importanti tavolette di varie dimensioni scolpite a basso rilievo, che erano state chieste in prestito per una mostra[1].
Le loro condizioni non erano perfette, tuttavia l'occasione culturalmente importante indusse, anziché negare subito il prestito, ad esaminare accuratamente ciascun oggetto e ad indagare attentamente la possibilità che materiali antichi, fragili e importanti, come appunto quel gruppo di avori, potessero affrontare un viaggio ed un cambiamento delle condizioni espositive, sia pure temporaneo, senza riportarne danni.
Per quanto riguarda il viaggio, il problema principale non sta nell'imballaggio e nel trasporto; il grande movimento di opere d'arte in atto negli ultimi decenni ha determinato in questo settore un arricchimento delle conoscenze e delle possibilità, sia in termini di materiali che di metodi e di conseguenza una consapevole specializzazione dei corrieri, per cui è sufficiente, per poter operare con una certa tranquillità, una scelta oculata dei soggetti ed una presenza attenta dei responsabili del museo prestatore in ogni fase dell'iter, dalla progettazione dell'imballo fino, per casse grandi, alla composizione del pallet, al carico e scarico dal mezzo di trasporto, oppure al trasporto diretto a mano per oggetti piccoli e leggeri.
Vi sono altri momenti di pericolo per l'opera da non sottovalutare e sono le varie manipolazioni che comportano i passaggi precedenti e seguenti il trasporto, come l'estrazione dalla vetrina, l'imballo, il disimballo, l'inserimento nella nuova vetrina ecc., ai quali si aggiunge un'altra evenienza: la diversità del microclima in cui si viene a trovare rispetto alla sua collocazione abituale. Questa diversità assume, nel caso dell'avorio, un'importanza particolare per la sua struttura che si stratifica in modo singolarmente complesso, come si può vedere alle figure n° 1 A/B, nelle sezioni trasversale e longitudinale di una zanna di elefante africano[2]. Questa stratificazione rende l'avorio particolarmente sensibile alle variazioni di umidità, sensibilità che si accentua quanto più il materiale è antico.

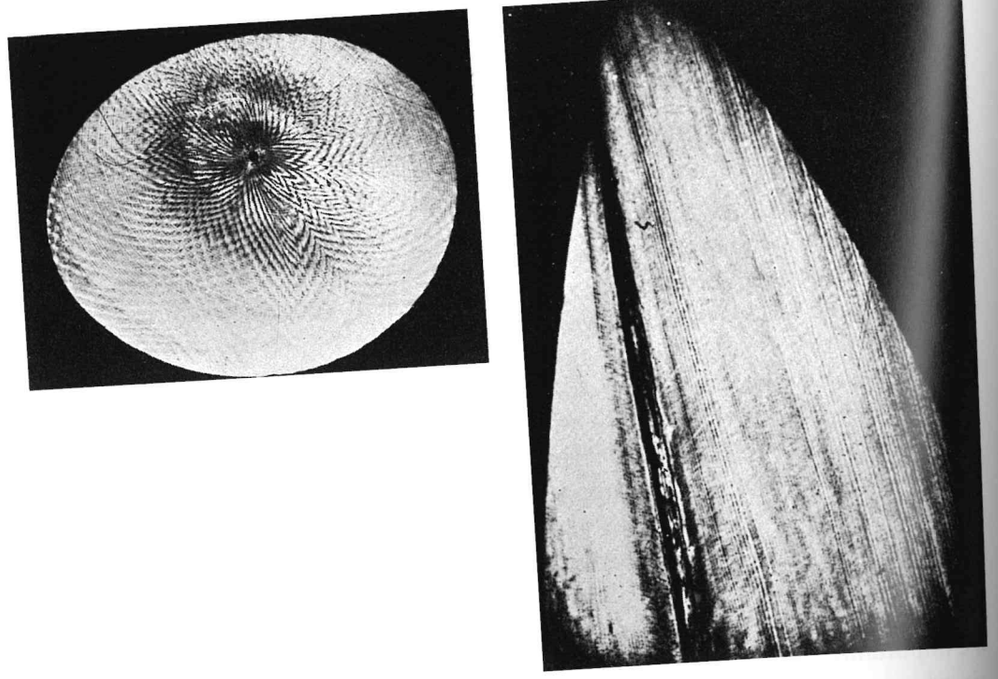


FIG. 1 A/B - *Sezioni longitudunale e trasversale di una zanna di elefante africano,* (da A. Macgregor: Bone, Antler, Ivory and Horn" London 1985).

Esistono ovviamente delle condizioni espositive ideali per l'avorio[3], tuttavia, soprattutto per oggetti che si trovano da molto tempo nelle stesse condizioni espositive, è opportuno controllare se vi sia stata una acclimatizzazione, in base alla tendenza che hanno tutti i materiali a porsi dinamicamente in equilibrio con l'ambiente in cui si trovano. È risaputo infatti che più negativi per la conservazione dei materiali sono i parametri ambientali molto variabili (temperatura e umidità relativa in particolare) piuttosto che parametri non ottimali ma costanti.

Tornando allo specifico del gruppo di tavolette che dovevano essere date in prestito, una volta superati gli altri problemi, quello del clima, da un punto di vista conservativo, non era far sì che l'ambiente che le avrebbe ricevute fosse ideale per la conservazione dell'avorio, consisteva invece nel non sottoporle al trauma di un cambiamento dei parametri climatici, seppure per il breve tempo di una mostra, quali che fossero quelli d'origine.

Il problema del microclima dei contenitori delle opere d'arte si è posto da molto tempo[4] ed ha avuto interessanti sviluppi, uno in particolare è stato decisivo per l'esposizione di opere di difficile conservazione. Si tratta di una evoluzione dell'ossido di silicio (gel di silice), sostanza di riferimento per questo tipo di necessità, che viene attualmente prodotto non solo in granuli ma anche in fogli e cassette ed ha una possibilità di taratura in modo da poter mantenere, assorbendo o cedendo umidità in un contenitore chiuso ermeticamente, il livello di umidità relativa desiderato, con una tolleranza percentuale di uno o due punti[5].

Vi sono inoltre ditte specializzate che costruiscono teche in policarbonati anti UV (che proteggono quindi anche dai danni della luce) dalla tenuta efficace e dalle forme gradevoli, nelle quali l'opera può essere mantenuta costantemente ad una umidità relativa uguale a quella che aveva il luogo di conservazione abituale, al momento dell'immissione nella teca[6].

Naturalmente bisogna avere l'avvertenza di misurare l'umidità relativa dell'ambiente di conservazione e tarare il prodotto stabilizzante da immettere sia in base a questo parametro, che alla dimensione della teca e alla durata della permanenza dell'opera al suo interno, operazione che deve essere fatta da un tecnico.

Con questo tipo di accorgimento oltre al problema del microclima se ne risolvono anche altri; si evitano infatti agli oggetti molte di quelle manipolazioni intermedie cui prima si accennava giacchè, se viene opportunamente studiato un adeguato sistema di fissaggio, si può far viaggiare l'opera all'interno della teca ed esporla tal quale alla mostra.

Per un'opera che viene messa in mostra però non si deve garantire soltanto la conservazione dell'integrità fisica ma anche una lettura corretta ed esauriente ed anche questa un'attenzione, di concerto con la Direzione del museo, è stata riservata agli avori presi in considerazione. L'intervento si è quindi articolato in due direzioni, quella conservativa e quella estetica.

Per quanto concerne la conservazione sono stati attuati interventi indiretti, consistiti eminentemente nel curare la predisposizione, secondo le modalità già descrit-

te, del contenitore che avrebbe custodito le opere durante tutto il periodo del prestito, contenitore che poteva anche essere riusato (come in effetti è avvenuto).
Gli interventi diretti sulle opere sono consistiti invece nella applicazione, sul verso delle tavolette che presentavano delle fenditure, di supporti leggeri in garza di seta, fissata con un polivinil-butirrale (Movital B 60 H della Hoechst), una resina solubile e reversibile in alcool etilico la quale, alle buone capacità di adesione, unisce un grado di elasticità tale da non contrastare eccessivamente i movimenti che la struttura lamellare dell'avorio può comportare. I supporti sono stati applicati previa pulitura di tutta la superficie avvenuta sia a secco con pennelli morbidi, sia con batuffoli inumiditi di una soluzione di un leggerissimo tensioattivo neutro in acqua distillata.
Quest'ultimo tipo di intervento non ha potuto essere effettuato per la tavoletta con S. Menna tra i dromedari, perché una tendenza alla separazione in lamelle della superficie, in atto soprattutto nella parte bassa (FIG. 2), ha sconsigliato l'uso del medium acquoso; la pulitura infatti ha avuto per questa risultati meno brillanti che per le altre tavolette. L'intervento ha restituito comunque la massima leggibilità possibile a ciascuna delle opere, che quindi sono state esposte nelle migliori condizioni da ogni punto di vista.
L'analisi di queste sette tavolette è stata anche un opproccio con tutti gli avori esposti della collezione ed ha contribuito ad individuarne altri con necessità di interventi i quali, una volta compiuti nel volgere di qualche anno, hanno riportato ad una condizione ottimale altre opere importanti.
Sono stati interventi di diversa entità, dal restauro alla manutenzione straordinaria, come nel caso della placchetta con figura di Profeta o Evangelista, per la quale la manutenzione precedente aveva rivelato l'esistenza di un supporto in tela di canapa, incollata con colla di farina, ormai inefficiente, che è stato qualche tempo dopo sostituito con altro in garza di seta e polivinil - butirrale il quale ha, tra gli altri, il pregio di una buona trasparenza (FIG. 3 A/B).
Altro intervento di carattere poco più che manutentivo è stato quello alla tavoletta raffigurante l'Annunciazione (IX sec., inv. n° 9). L'intaglio finissimo e piuttosto profondo era fortemente scurito da depositi di polvere concrezionata e fissata da uno strato di colla animale diluita, applicata in superficie per aumentarne la trasparenza, ma che, penetrando nella struttura dell'avorio ed alterandosi gli aveva fatto assumere un colore marronastro. La pulitura, avvenuta come sempre secondo le modalità già descritte e con l'aiuto di specilli di legno, pur avendo fatto riguadagnare all'avorio solo parzialmente il suo colore, ha reso al rilievo un'ottima leggibilità ed alla materia un aspetto più consono alla sua natura (FIG. 4 A/B).
Anche la colla che connetteva le due parti in cui la tavoletta è spezzata era alterata e prossima al collasso, si è provveduto quindi alla sua eliminazione e sostituzione con resina cellulosica e all'applicazione sul retro, lungo tutta la fenditura, di un supporto in garza di seta, secondo le già descritte modalità.
Intervento di pulitura analogo quello ad una placchetta con scene della vita della

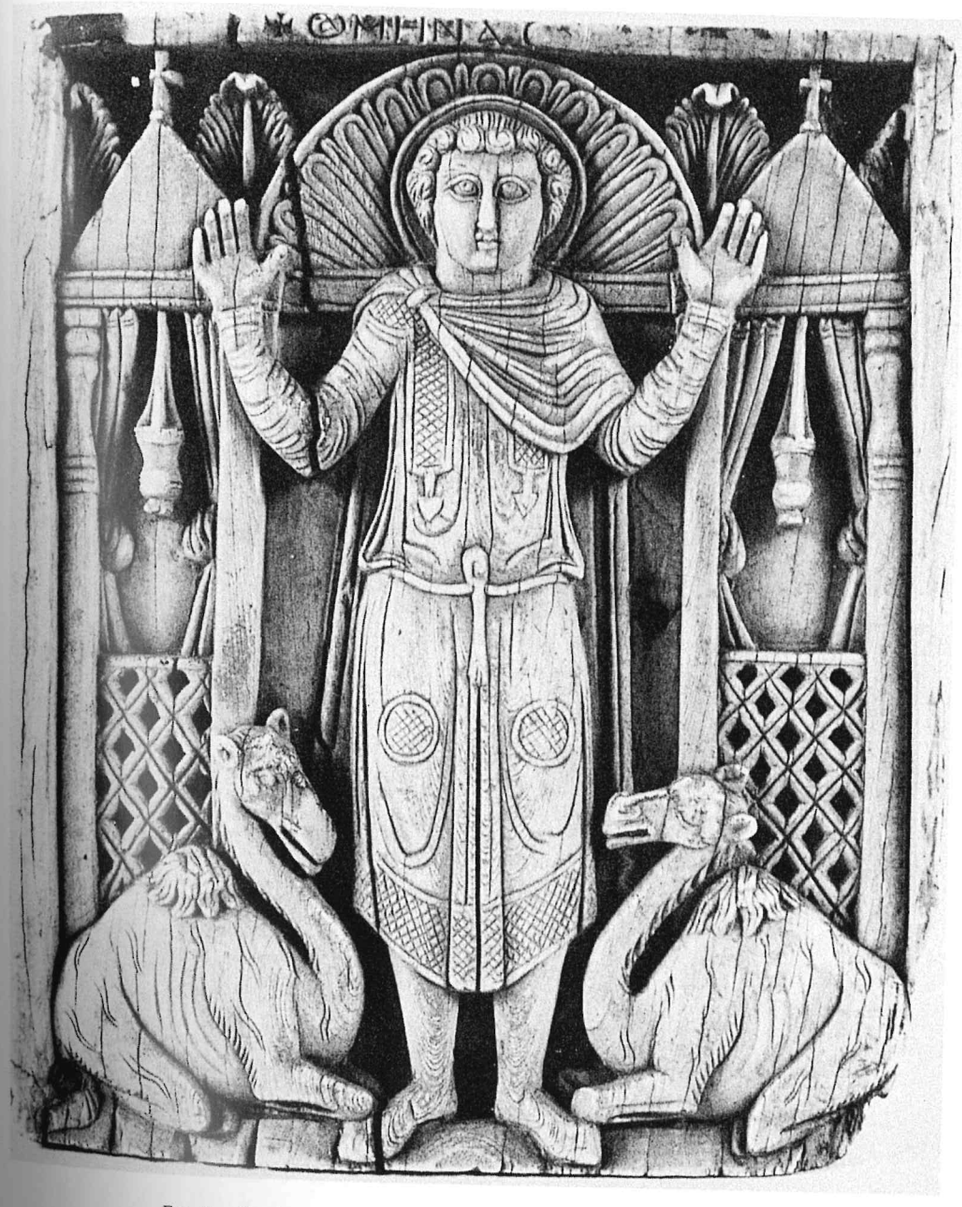


FIG. 2 - *Tavoletta con S. Menna tra i dromedari* (V-VI sec., inv. n° 1); notare il forte processo di lamellazione in atto nella parte bassa.

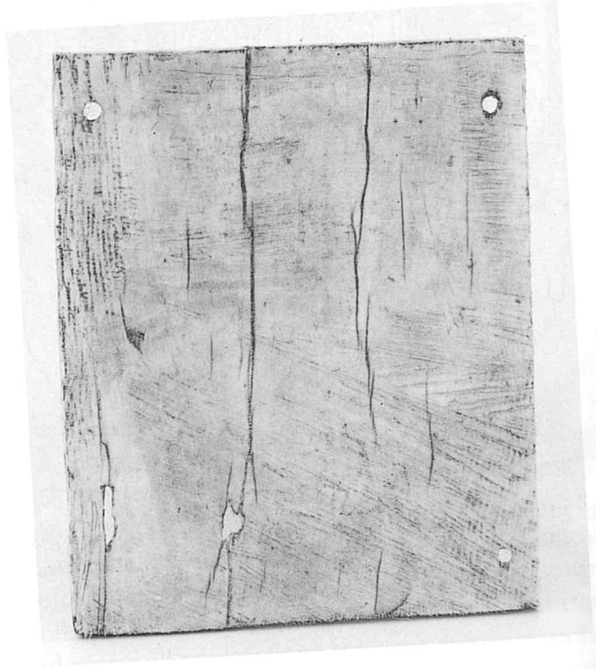


FIG. 3 A/B - *Tavoletta rappresentante un Profeta o un Evangelista* (XI-XII sec., inv. n° 7) verso, con il vecchio e con il nuovo supporto.

FIG. 4 A/B - *Tavoletta raffigurante l'Annunciazione* (IX sec., inv. n° 9) recto, prima e dopo la pulitura.

FIG. 5 A/B - *Sezione di zanna di elefante rappresentante la Madonna in trono e Bambino, due Angeli e due figure adoranti* (VI sec., inv. n° 16) recto, prima e dopo la pulitura.

Vergine (XIV sec., inv. n° 84), con il quale però si sono ottenuti risultati meno brillanti perché la colla animale con cui era stata fissata ad un supporto ligneo e che era stata applicata anche su tutta la superficie intagliata, era penetrata più profondamente ed in modo diseguale nell'avorio e, alterandosi, l'aveva colorato di un marrone ancora più scuro ed in modo pressocchè indelebile.

Ancora poco più che una pulitura è stato l'intervento alla tavoletta raffigurante le Marie al sepolcro (V sec., inv. n° 9). Si tratta dell'avorio più noto e forse più importante dell'intera collezione. Presenta una singolare fenditura longitudinale che interessa tutta l'altezza e si allarga notevolmente al centro, senza però giungere a dividere la tavoletta in due parti. In prossimità del bordo in alto però la fenditura confluisce in un punto di separazione degli strati in cui è naturalmente suddiviso l'avorio e questo costituiva un pericolo di rottura, nei confronti del quale bisognava intervenire. Applicare una garza di seta con il consueto polivinil-butirrale lungo tutta la fenditura sarebbe stata una soluzione tecnicamente valida, essa però non era praticabile perchè la larghezza della parte centrale della fenditura avrebbe reso visibile il supporto dalla parte anteriore; ed anche perchè il supporto, per quanto abbastanza trasparente, avrebbe ostacolato la visione di parte delle iscrizioni presenti sul retro, già poco leggibili. Esso pertanto è stato applicato soltanto alle estremità della fessura, dove è molto stretta e non vi sono iscrizioni, raggiungendo ugualmente lo scopo di prevenire la separazione della tavoletta in due parti.

Anche la grande sezione di zanna di elefante nella quale è stata scolpita la Madonna in trono e Bambino, due Angeli e due figure adoranti (VI sec., inv. n° 16), presentava in superficie uno strato di colla che ne alterava il colore. Si trattava di una colla sintetica ed il viraggio di colore che provocava era nel tono dei grigi, ma altrettanto snaturante quanto il bruno delle colle animali, perché toglie anch'esso all'avorio la caratteristica cromatica principale che è quel bianco-beige rosato dal tono profondo, che rende questa materia così singolare (FIG. 5 A/B). Inoltre le colle alterandosi perdono la trasparenza e cambiano la riflettenza della superficie facendo risultare più piatto tutto il modellato.

Togliere questi depositi non è però una necessità di carattere esclusivamente estetico. Infatti colle e polvere inaridiscono la superficie favorendo la formazione nella materia di minuscole *cracquelures* che le fanno perdere compattezza, continuità e consistenza; questi interventi di manutenzione quindi sono quanto mai opportuni e dovrebbero essere effettuati con maggiore frequenza, in modo da potersi limitare, una volta eliminati i materiali estranei erroneamente aggiunti, a delle spolverature e comportare soltanto raramente l'uso di solventi e medium acquosi che, per quanto parco e attento, non è sempre consigliabile; si rammenta qui quanto già detto a proposito della tavoletta con S. Menna tra i dromedari.

Tecnicamente molto più complessi sono stati invece gli interventi a due cofanetti. Quello con le storie della castellana di Vergi (XIV sec., inv. n° 34) è composto di lastre d'avorio di eccezionali dimensioni, le più grandi misurano infatti cm. 23x12,5 ed i rilievi, di fattura particolarmente raffinata, sono ricavati nello spes-

FIG. 6 - *Cofanetto con le storie della castellana di Vergi* (XIV sec., inv. n° 34) dopo il restauro.

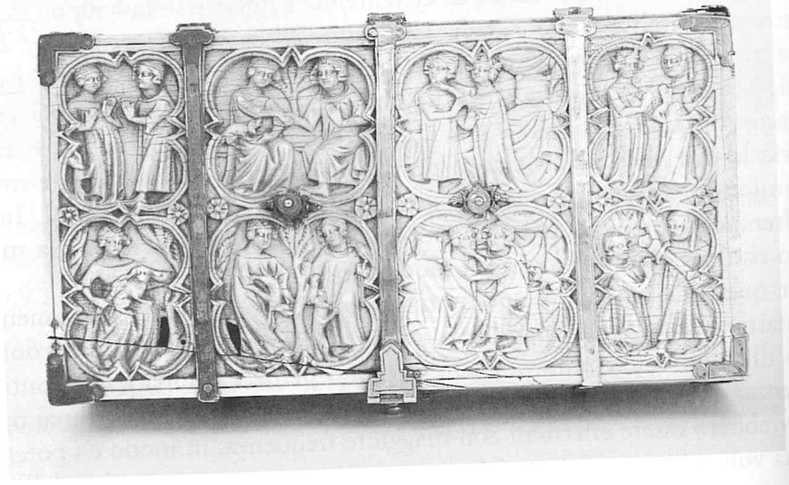


FIG. 7 - *Cofanetto con le storie della castellana di Vergi* (XIV sec., inv. n° 34) saggio di pulitura.

sore che è per ciascuna lastra di mm. 3. Anche il sistema di assemblaggio del cofanetto è insolito: le sei lastre di avorio che lo formano non hanno la funzione di rivestimento decorativo di una struttura lignea, come spesso avviene per questo tipo di oggetti, ne costituiscono invece anche la struttura e, semplicemente accostate, sono tenute saldamente in posizione da angolari e bandelle d'argento, fissati con ribattini, che, insieme alla serratura sul fronte e due pomelli sul coperchio, gli danno l'aspetto di un piccolo forziere.

Il danno principale consisteva nell'imbarcamento di alcune lastre ed in particolare del coperchio, che aveva forzato e dissestato l'intero sistema costruttivo, provocando fessurazioni nell'avorio, deformando le bandelle, spezzandone una, insieme alla corrispondente cerniera e ad un angolare. Inoltre l'argento era fortemente annerito ed uno spesso strato di polvere si era incrostato nei sottili interstizi dei rilievi, alterando il colore della materia.

Le deformazioni dell'avorio sono state, in questo come in ogni caso, irrecuperabili quindi, per riassestare il cofanetto, si sono compensate le differenze createsi con l'incurvarsi delle lastre, alzando leggermente la cerniera rotta nell'atto della sua riparazione e risagomando bandelle e angolari in modo da riguadagnare una certa regolarità della scatola, che i movimenti dell'avorio avevano svergolato (FIG. 6). La pulitura, effettuata con i mezzi già descritti per gli interventi precedenti, ha reso all'avorio il suo colore naturale che in questo caso fortunatamente, nella parte intagliata, non era alterato da nessuna sostanza stesa per "ravvivare", come era stato invece per molti degli oggetti precedentemente descritti (FIG. 7).

Si conclude la rassegna degli interventi sugli avori con quello che ha richiesto un impegno completamente diverso. In questo caso i problemi di pulitura e consolidamento erano limitati, il punto era concludere con la restituzione della forma che sei elementi lignei rivestiti di placchette d'avorio intagliate avevano avuto all'origine e che una precedente intuizione aveva già individuato.

Si tratta di una tipica cassetta a rosette (XI-XII sec. inv. n° 36) incompleta, con figure di guerrieri o bibliche, che in epoca imprecisata era stata smembrata e le parti disposte a formare un pannello (FIG. 8). In questo pannello era stata inserita una formella con la figura di Adamo nel Paradiso terrestre che per la sua diversità stilistica si ritiene non pertinente a questa cassetta, pur appartenedo ad un oggetto simile.

Per poterne fare un pannello la struttura della cassetta era stata segata agli angoli; questa struttura è formata da quattro tavolette in legno di cedro, unite agli angoli da incastri a coda di rondine. Un esame accurato delle parti ha rivelato che il taglio, fatto accuratamente per non danneggiare l'avorio, ha lasciato dei frammenti di alcuni degli elementi lignei dell'incastro nella loro sede e questo fatto ha dato le indicazioni necessarie per ricostruire la cassetta, collocando correttamente i quattro lati supestiti, secondo il sistema costruttivo originale.

Sono stati infatti riaggregati alla tavoletta cui appartenevano e nelle loro posizioni, i frammenti di incastro originali che si erano conservati e ricostituiti gli altri con un impasto di polvere di legno e resina vinilica (FIGG. 9, 10).

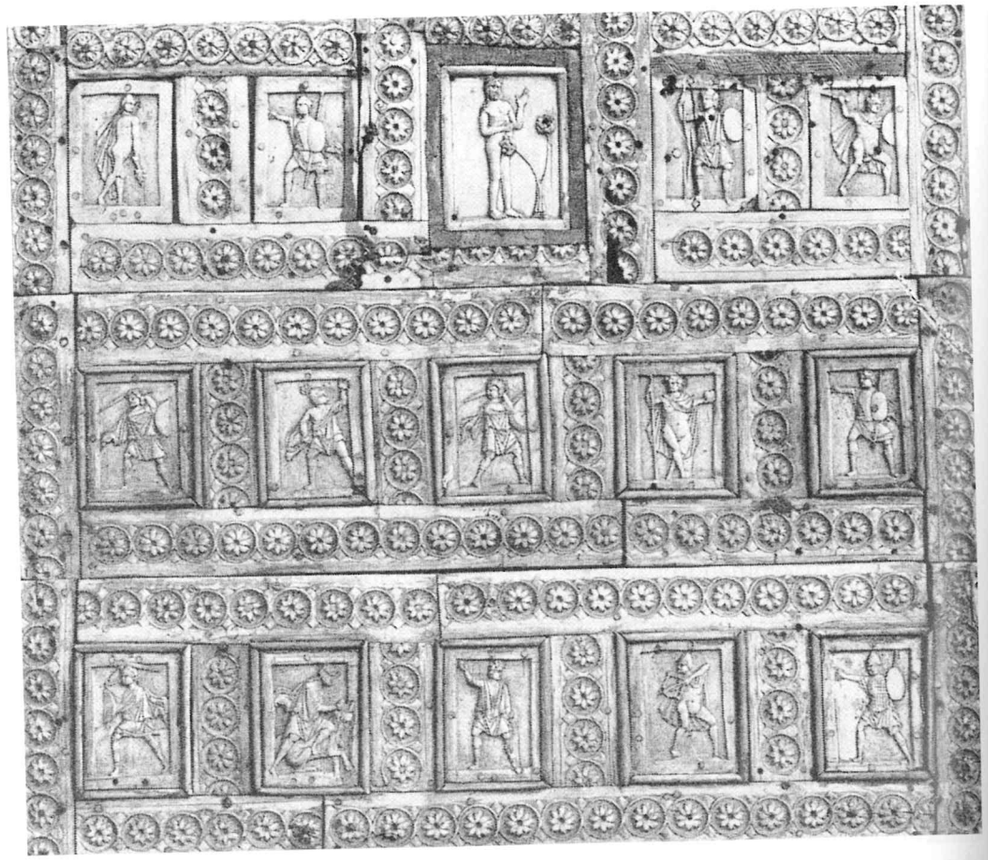


FIG. 8 - *Elementi di una cassetta a rosette* (XI-XII sec. inv. n° 36)
situazione all'ingresso nella collezione.

FIG. 9 - *Lato breve della struttura lignea della cassetta a rosette* (XI-XII sec. inv. n° 36)
sistema di riassemblaggio ed integrazione degli incastri.

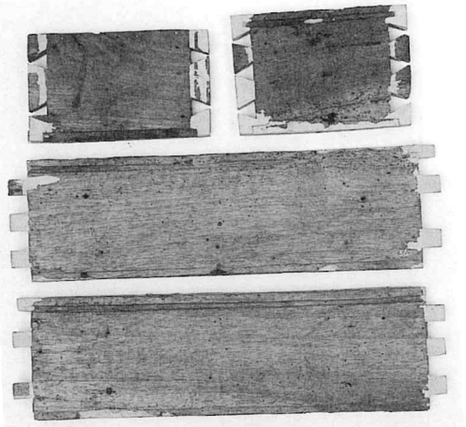


FIG. 10 - *Elementi perimetrali di una cassetta a rosette* (XI-XII sec. inv. n° 36) struttura lignea con i frammenti originali degli incastri recuperati e montati e quelli mancanti ricostruiti.

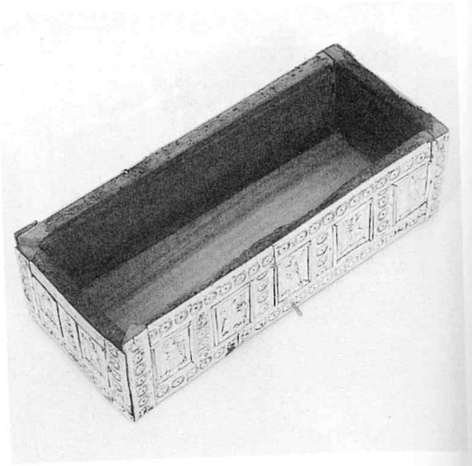


FIG. 11 - *Cassetta a rosette* (XI-XII sec. inv. n° 36) dopo il restauro.

Il fondo della cassetta, mancante, era unito ai lati mediante un incasso a basso fondo che, ancora esistente, ha fornito le misure di questo elemento il quale è stato integrato con una tavoletta di legno di cedro, usato per questi piccoli e preziosi oggetti perché non è facilmente deformabile. Con questa integrazione la cassetta ha ora ritrovato la sua precisa forma e dimensione (FIG. 11)[7].

Il coperchio pure perduto, era sicuramente scorrevole come indicano le *coulisses* ancora esistenti e la minore altezza di uno dei lati brevi; esso però era sicuramente rivestito d'avorio come i lati, pertanto, essendo in vista, non si è ritenuto opportuno effettuare integrazioni di sorta.

Una curiosa costatazione è che quattro formelle con storie di Adamo ed Eva (una quinta, come s'è visto, era stata inserita nel pannello) provenienti tutte dalla stessa collezione[8], hanno una forma che sembra destinarle ad un coperchio di questo tipo. Inevitabili una serie di congetture che però cozzano con le giuste considerazioni di carattere stilistico che escludono una appartenenza dei due gruppi di avori allo stesso oggetto. Resta comunque la possibilità di un abbinamento per continuità d'uso della cassetta, avvenuto prima dell'acquisizione da parte del primo collezionista il quale, proprio dalla eterogeneità dell'oggetto, può aver avuto una spinta al suo smembramento ed alla presentazione delle parti in forma di pannello. Si potrebbe in un prossimo futuro verificare l'effettiva possibilità di riassemblare le cinque formelle con le scene della vita di Adamo ed Eva in forma di coperchio e che questo possa essere stato usato a chiusura della cassetta.

NOTE

(1) Si trattava di cinque tavolette con storie di S. Marco (XI-XII sec., inv. n° 2-3-4-5-6), una con S. Menna tra i dromedari (V-VI sec., inv. n° 1) e l'ultima rappresentante un Profeta o un Evangelista (XI-XII sec., inv. n° 7).

(2) A. MACGREGOR, *Bone, Antler, Ivory and Horn,* London, 1985, p. 14-22.

(3) I parametri comunemente consigliati sono 50/65% di umidità relativa ed una illuminazione contenuta entro i 150 lux.

(4) S. WEINTRAUB, *Studies on the Behavior of RH within an Exhibition Case.* Preprints ICOM Committee for Conservation Ottawa, 1981, p. 81.

(5) C. DANTI, R. BODDI, A. CRESCIOLI, *La conservazione delle opere in contenitori museali: un nuovo materiale stabilizzante*, O.P.D. Rivista dell'Opificio delle Pietre dure e Laboratori di Restauro di Firenze n. 5, 1993, p. 149-153.

(6) Vedere ad esempio: "Climabox - contenitore per l'esposizione, la conservazione ed il trasporto di Beni artistici" scheda tecnica della ditta Tecnoscianna, Forlì.

(7) In questa operazione è stata determinante la collaborazione del collega Roberto Saccuman.

(8) O. ZASTROW, *Museo d'arti applicate - Gli avori*, Milano, 1978, schede n° 22-23-24-25, p. 25-27.

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

"UNICUM ENIM INTELLIGO TIBI ESSE SOLATIO STUDIUM ANTIQUITATUM"[1] Qualche annotazione sul collezionismo di avori tardoantichi nella Milano del Settecento. La collezione Trivulzio

Francesca Tasso

La collezione di avori del Castello Sforzesco, pur non essendo notevole quantitativamente - ammonta infatti a circa 200 unità -, presenta un prestigiosissimo nucleo di avori tardoantichi e altomedievali che si è costituito con l'acquisizione di due collezioni milanesi formatesi indipendentemente l'una dall'altra e con modalità piuttosto diverse, ma entrambe significative nella storia del collezionismo tra il XVIII e l'inizio del XIX secolo. Il primo dei due nuclei proviene dalla collezione Bossi, donata al Museo Patrio di Archeologia nel 1817 e poi trasferita alle collezioni civiche come deposito dall'Accademia di Brera nel 1864; il secondo è costituito dalla collezione Trivulzio, acquisita dal Comune di Milano nel 1935. L'eccezionalità dei due nuclei si deve certamente sia alla sensibilità dei collezionisti, in grado di selezionare oggetti di straordinaria qualità in un'epoca in cui l'apprezzamento per l'intaglio eburneo era ancora una passione di pochi amatori; ma anche alla precocità dell'epoca in cui sono state raccolte le opere, quando gli avori, soprattutto quelli tardoantichi, erano oggetto di scambio tra un numero ristretto di appassionati eruditi, tra i quali circolavano le informazioni sulla loro localizzazione e sulle possibilità di acquisirli; in un'epoca, inoltre, precedente alla diffusione su larga scala del mercato dei falsi in stile, che ha poi costretto i conoscitori a dubitare di qualunque opera che non godesse di una fortuna anteriore al 1800.

Queste note si propongono quindi di ripercorrere, per quanto possibile, le vicende ed i passaggi di proprietà che portarono alla costituzione del nucleo Trivulzio, in attesa di chiarire meglio le dinamiche che determinarono la formazione della raccolta Bossi.

Prima di entrare nello specifico si rende tuttavia necessaria una precisazione sulla storia collezionistica degli avori dell'Alto Medioevo. In particolare la tesaurizzazione dei dittici consolari realizzati tra V e VI secolo, che tra essi rappresenta la tipologia più significativa[2], fu precocissima: è un dato di sicuro significato per la storia del gusto che molti di essi furono donati nei primi secoli del Medioevo da vescovi o sovrani ai tesori dei principali luoghi della Cristianità, cattedrali e abbazie, e che, complice spesso un concomitante cambio di uso da laico ad ecclesiastico[3], furono considerati oggetti degni di figurare in un tesoro ecclesiastico. Il processo di sacra-

lizzazione fu ulteriormente accelerato da un frequente reimpiego delle tavolette in oggetti di culto propri della liturgia cristiana, come coperte di libri sacri o reliquiari. In questo modo la conservazione di un gran numero di dittici tardoantichi fu assicurata lungo i secoli delle invasioni barbariche, della rinascita successiva al Mille e del Rinascimento e, per quelli che sopravvissero anche alle distruzioni delle rivoluzioni settecentesche, intorno al 1800 si compì il passaggio dalle collezioni ecclesiastiche a quelle pubbliche, nazionali o civiche, dove sono rimasti fino ad oggi.

Ovviamente non tutti i dittici antichi sopravvissuti al tempo furono conservati presso i tesori liturgici; una parte dovette divenire oggetto se non di un collezionismo vero e proprio, quanto meno di una trasmissione e conservazione presso famiglie nobiliari. Tuttavia non esiste alcun elemento per tracciare i percorsi compiuti da queste opere o una pur elementare storia del collezionismo di avori tardoantichi prima del XVIII secolo: essi non figurano negli inventari delle collezioni principesche né i pur nutriti studi compiuti negli ultimi decenni sul collezionismo delle grandi famiglie signorili italiane e straniere hanno consentito di seguire anche uno solo di questi pezzi lungo la sua storia millenaria. Bisogna in effetti ammettere che, malgrado un fiorire di studi sul collezionismo, il tema della costituzione delle grandi raccolte di arti minori rimane a tutt'oggi ancora misconosciuto e l'unico campo che costituisca una significativa eccezione è il collezionismo di pietre preziose intagliate o incise, grazie anche agli studi sistematici condotti sulla maggiore raccolta storica, quella dei Medici. Anche una bella esposizione come la recente Magnificenza alla corte dei Medici[4], che viene a porsi dopo una lunga serie di indagini sulle collezioni fiorentine, non fornisce alcun dato su avori tardoantichi.

Nessun elemento si ricava neppure dall'altro campo ben indagato di quella particolarissima forma di collezionismo erudito cui si dà il nome di Wunderkammer, a cui l'avorio potrebbe interessare per la rarità e la preziosità del materiale: negli inventari e nelle descrizioni figurano certamente oggetti eburnei, ma i *curiosa* e i *naturalia* prevalgono decisamente.

Eppure, anche se solo casualmente, la storia della splendida raccolta dei Trivulzio incomincia proprio da una Wunderkammer. Il primo episodio noto in ordine di tempo che coinvolga questa famiglia in rapporto al collezionismo di avori la pone infatti in relazione alla raccolta Settala. L'intermediario nella vicenda è Anton Francesco Gori, un erudito fiorentino cui si deve la prima compilazione sistematica con i dittici allora conosciuti in Italia e all'estero, pubblicata postuma in quattro tomi e due volumi nel 1759[5]. Questi segnala nella sua opera due avori appartenenti al Museo Settala di Milano, la cui esistenza gli era stata rivelata dal marchese Teodoro Alessandro Trivulzio, fratello maggiore del forse più celebre don Carlo[6]. La notizia della presenza di due dittici tardoantichi nel Museo Settala, uno dei quali identificato già da Gori in quello del console Oreste (530) (FIG. 1), mentre l'altro sarà solo successivamente riconosciuto come di Areobindo (506) (FIG. 2)[7], è raccolta anche da Seregni, il quale scrive a molta distanza di tempo[8], ma godendo ancora dell'accesso all'intera documentazione dell'archivio della famiglia Trivulzio, prima della cessione di parte di esso al Comune di Milano e soprattutto prima delle dispersioni

e delle perdite sopravvenute con i bombardamenti del secondo conflitto mondiale; in particolare per le vicende che qui interessano doveva risultare essenziale il cod. triv. 2048, in cui era riunita una miscellanea di osservazioni di don Carlo su svariati argomenti, tra cui la valutazione delle opere della sua collezione. Secondo Seregni, quindi, già nel 1754 don Carlo era riuscito ad acquistare i due dittici da don Antonio Settala, notizia che Gori, morto prima della pubblicazione della ponderosa opera, non era riuscito ad aggiornare. Il passaggio di proprietà è ulteriormente confermato nella seconda edizione della compilazione dell'erudito lucchese Sebastiano Donati (1771)[9] e dalla testimonianza del padre M. Giuseppe Allegranza, il quale nel 1773, in calce ad un opuscolo che illustra un inedito avorio di provenienza cremonese, presenta un elenco dei dittici consolari eburnei allora noti, tra cui i due dittici ex Settala figurano già in possesso della famiglia Trivulzio[10].

Purtroppo l'attribuzione al Museo Settala non è sufficiente a dipanare l'interessante questione della precedente provenienza, che consentirebbe di rimontare oltre il Settecento nel seguirne le vicende: nessuno dei tre inventari del museo ne registra infatti la presenza[11]. Al contrario, l'impossibilità di stabilire una relazione diretta proprio col canonico Manfredo Settala e la vendita effettuata in tempi brevi da parte degli eredi costituiscono un dato significativo sull'interesse limitato per opere del genere, malgrado sia documentata nel Museo settaliano la presenza di altri oggetti archeologici, e quindi la sostanziale estraneità di questi materiali alle raccolte di meraviglie. Di contro, la stessa vicenda rivela un interesse del tutto controcorrente da parte dei due fratelli Teodoro Alessandro e Carlo.

Dopo la morte di don Carlo gli avori Trivulzio passarono attraverso varie divisioni ereditarie fino ad arrivare a Cristina, sposa di Enrico Belgioioso, che ne dovette curare la vendita, visto che il dittico di Oreste figura nel 1856 nella collezione parigina Soltykoff[12]; dopo alcuni repentini passaggi di proprietà esso fu acquisito dal South Kensington Museum nel 1866 e ancora oggi figura nel tesoro del Victoria and Albert Museum. Mi risulta invece a tutt'oggi sconosciuta la destinazione del dittico di Areobindo: Delbrück, che compone la sua opera negli anni Venti del Novecento, ricorda che dopo numerosi passaggi di proprietà, originati dal trasferimento alla famiglia Belgioioso, l'avorio fu acquistato entro il 1892 a Roma da Lord Crawford[13], il quale ne fece dono nuovamente ai Trivulzio, e con tale collocazione risulta l'avorio nella ponderosa opera dell'autore tedesco[14].

Ritornando invece a Gori, questi richiede la consulenza del marchese Trivulzio anche quando decide di illustrare gli avori del Tesoro del Duomo di Milano[15]: lo studioso aveva trovato testimonianza del gruppo - che comprende due dittici con Storie della Vita di Cristo, di cui uno, detto "latino", di altissima qualità, e la cosiddetta Situla di Gotofredo[16] - nel IV libro delle *Antiquitates Italicae Medii Aevii* di Ludovico Antonio Muratori (1741), laddove questi tratta del Beroldo, il celebre volume che raccoglie la liturgia sacra della cattedrale milanese. Gori incarica quindi il marchese Trivulzio di rintracciare le opere, conservate, secondo l'indicazione di Muratori, "longa annorum serie latitantes", negli armadi sacri della cattedrale[17]. Quando la ricerca va a buon fine e gli avori vengono rintracciati, Tri-

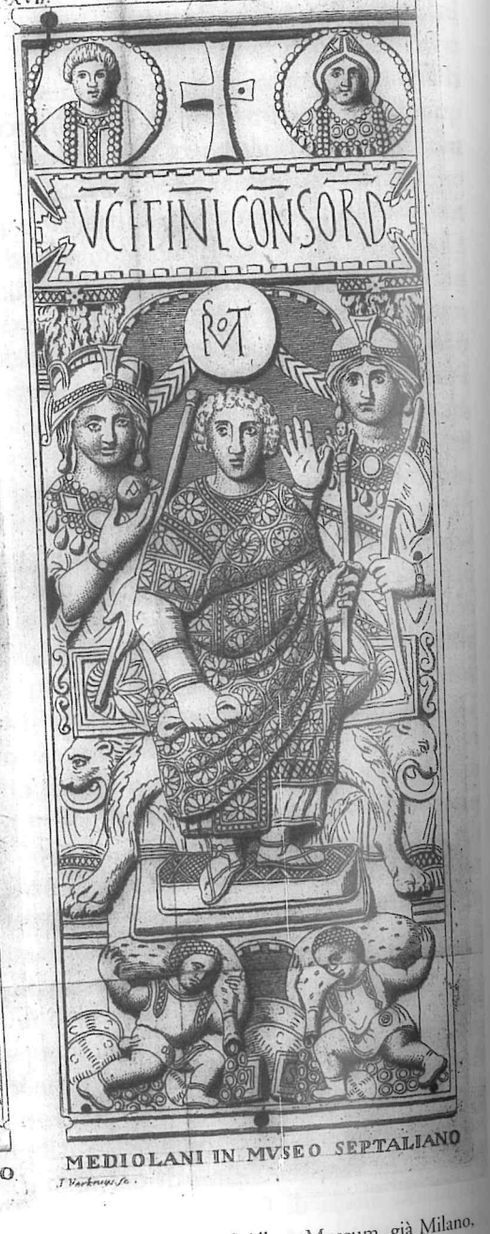


FIG. 1 - *Dittico di Oreste* (dal Museo Settaliano, oggi Londra, Victoria and Albert Museum, già Milano, collezione Trivulzio), incisione tratta da Anton Francesco Gori, Thesaurus veterum Diptychorum, Firenze 1759, tomo II.

FIG. 2 - *Dittico di Areobindo* (dal Museo Settaliano, oggi collocazione sconosciuta, già Milano, collezione Trivulzio), incisione tratta da Anton Francesco Gori, Thesaurus veterum Diptychorum, Firenze 1759, tomo II.

vulzio si incarica di farne effettuare i rilievi da pubblicare nell'opera dello studioso fiorentino, come aveva già fatto per i dittici della collezione Settala. La scelta di Gori di eleggere Trivulzio come interlocutore e informatore per la Lombardia vale a questi come riconoscimento ufficiale di una posizione di eccellenza nel ristretto mondo dei conoscitori di antichi avori. D'altra parte, se l'episodio dell'acquisizione dei dittici Settala mette in rilievo la passione febbrile del collezionista, che deve possedere le opere di cui viene a conoscenza, le richieste di consulenza dimostrano piuttosto la buona conoscenza del patrimonio milanese e lombardo di tesori sacri e di collezionisti privati propria del vero connoisseur.

Nella pubblicazione di Gori, laddove, nel secondo volume, sono riunite le tavolette eburnee con ritratti di imperatori orientali e occidentali, trova posto quello che ancora oggi è noto come "avorio Trivulzio", cioè la celebre tavoletta di Otto imperator, che mostra l'imperatore Ottone, presumibilmente II, con la moglie e il figlio inginocchiati di fronte a Cristo in trono, tra la Vergine, san Maurizio e due angeli[18]. La passione del fine conoscitore si trasmette anche a Carlo Trivulzio, fratello di Teodoro Alessandro, raffinato raccoglitore di opere d'arte dagli ampi e svariati interessi. Quando negli anni 1773 e 1774 il padre Allegranza pubblica due opuscoli su due avori conservati a Cremona in collezioni private, questo allerta immediatamente l'interesse di don Carlo. Il primo pamphlet, intitolato "De diptycho Consulari Cremonensi", mostra l'assunzione a modello del Gori e di altri eruditi "archeofili" nella dettagliata ed anche un po' pedante disamina di ogni singolo elemento descrittivo, nel tentativo di giungere alla controversa identificazione del console (FIG. 4). Nel secondo, "De Diptycho Ecclesiastico Cremonensi", Allegranza applica ad un'opera ecclesiastica lo stesso metodo e lo stesso approccio dottrinale sperimentato sui dittici consolari, impegnandosi in questo caso nell'identificazione prima e poi nella ricostruzione della storia e del culto dei due santi effigiati, Teodoro e Acacio, e nell'analisi dell'impiego delle tavolette eburnee all'interno della liturgia medievale[19].

Don Carlo opera già nel 1775 i primi tentativi presso la famiglia Sonsis per acquisire il dittico consolare. Seregni ripercorre diffusamente le iniziative e le modalità che permisero a don Carlo - ma solo nel 1788 - di entrare in possesso del dittico (FIG. 5)[20]. Nel frattempo l'interesse per l'opera stimolava Don Carlo a studiarla nel tentativo di identificare il console, di cui la tabula ansata riporta peraltro i titoli e i numerosi nomi. In polemica con Allegranza, che proponeva l'identificazione in Pietro Giustiniano, console nel 516 e padre del celeberrimo omonimo, Don Carlo ritiene che si tratti proprio del grande imperatore, assurto al consolato nel 521 in Oriente. Al di là della correttezza dei dati - gli studi più recenti sembrano confermare in maniera inoppugnabile l'ipotesi del Trivulzio - risulta interessante, perché emblematico, il metodo utilizzato da Don Carlo: come già Gori, stabilisce una rete di relazioni epistolari con eruditi di diverse provenienze cui invia la descrizione del dittico ed a cui chiede un parere, dando vita ad un dibattito allargato che si focalizza non tanto sull'opera in sé - c'è chi addirittura ne discetta senza averla mai vista[21] - ma sul personaggio storico a cui essa si relaziona e quindi sulla ricostruzione delle vicende storiche del tardo impero.

FIG. 3 - *Valva di dittico del console Basilio* (dalla collezione del marchese Francesco Riccardi, oggi Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, già Milano, collezione Bossi), incisione tratta da Anton Francesco Gori, Thesaurus veterum Diptychorum, Firenze 1759, tomo II.

FIG. 4 - *Dittico di Giustiniano* (dalla collezione della famiglia Sonsis di Cremona, oggi Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, già Milano, collezione Trivulzio), incisione tratta da Opuscoli eruditi latini ed italiani del P.M. Giuseppe Allegranza dell'ordine de' predicatori, bibliotecario della Regia Biblioteca di Milano, raccolti e pubblicati dal P.D. Isidoro Bianchi, Cremona 1781.

Nello stesso anno 1788 falliscono invece i tentativi di Don Carlo di prendere contatto con la famiglia Biffi per acquisire anche il dittico ecclesiastico. Così, mentre il dittico di Giustiniano rimase nella collezione Trivulzio fino al 1935, quando fu ceduto con il resto della raccolta al Comune di Milano[22], quello dei santi Acacio e Teodoro prese un'altra strada e alla morte del conte Giambattista Biffi (1807) fu lasciato per volontà testamentaria a Giuseppe Ala Ponzone, con la cui collezione è poi pervenuto nelle raccolte civiche cremonesi, dove ancora si conserva[23].

Sulla base delle testimonianze di Gori, di Allegranza e dei documenti visionati da Seregni si può quindi costituire un piccolo nucleo di avori acquisiti in gran parte, a quanto sembra, - ma purtroppo nulla si conosce a proposito della tavoletta di Otto imperator - nel Settecento e uniti dalla caratteristica di essere prevalentemente profani. Prevalentemente, ma non esclusivamente: secondo la testimonianza di Seregni, era già nella collezione Trivulzio nella seconda metà del Settecento l'elegante e raffinata tavoletta con l'Annunciazione, di valutazione ancora oggi complessa, che Don Carlo nei suoi appunti riteneva parte di un dittico o di un trittico, pervenuta anch'essa alle Raccolte d'Arte Applicata nel 1935[24]. L'interesse quasi ingordo per opere realizzate in avorio e non solo tardoantiche è rivelato dalle testimonianze, pubblicate da Seregni e purtroppo oggi non più verificabili, di tutte le opere acquisite o conservate nella stessa collezione nel Settecento: una piccola tavoletta con la Morte della Vergine, forse di origine bizantina, un San Pietro acquistato da una antiquario nel 1783, una tavoletta con la Natività da una parte e l'Ingresso a Gerusalemme dall'altra appartenuta alla Cattedra episcopale di Ravenna[25], a cui andrà aggiunto un frammento di trittico con la Deposizione dalla Croce che Venturi assegnava all'XI secolo[26]. Faceva parte di questo nucleo di avori di soggetto ecclesiastico forse il pezzo più notevole della collezione Trivulzio, quel capolavoro dell'arte tardoantica che è la valva di dittico detta delle Marie al Sepolcro, su cui però Seregni non si sofferma, negando quindi le sospirate informazioni in ordine alla provenienza[27].

Questo corposo nucleo viene completato nell'Ottocento con il dittico di Filosseno (525), di cui oggi si sono perse le tracce, menzionato per la prima volta nel 1844, ricordato da Delbrück che nel 1929 lo cita ancora nella collezione della famiglia e ne pubblica una riproduzione da cui risulta gravemente lesionato nel recto[28]. Una fortuna critica che non rimonta oltre l'Ottocento hanno anche le due tavolette con Vittorie alate e Scena di sottomissione dei barbari, pubblicate nel 1835 da Gazzera come già appartenenti ai Trivulzio e oggi conservate al Castello Sforzesco, poco note rispetto ad altri pezzi della raccolta, assai vivaci ma dalla fattura un po' sommaria: le dimensioni e il soggetto denunciano chiaramente la loro appartenenza agli apici superiore e inferiore di un dittico delle cinque parti, cioè imperiale (FIG. 6)[29].

Per valutare correttamente l'eccezionale portata della collezione di avori Trivulzio, almeno in Italia, basterà ricordare da una parte l'assoluta scarsità di notizie su altri nuclei analoghi e coevi, con la sola eccezione di quello appartenuto al cardinale Querini di Brescia, sensibilissimo e raffinato "cacciatore" di rarità tardoantiche; dal-

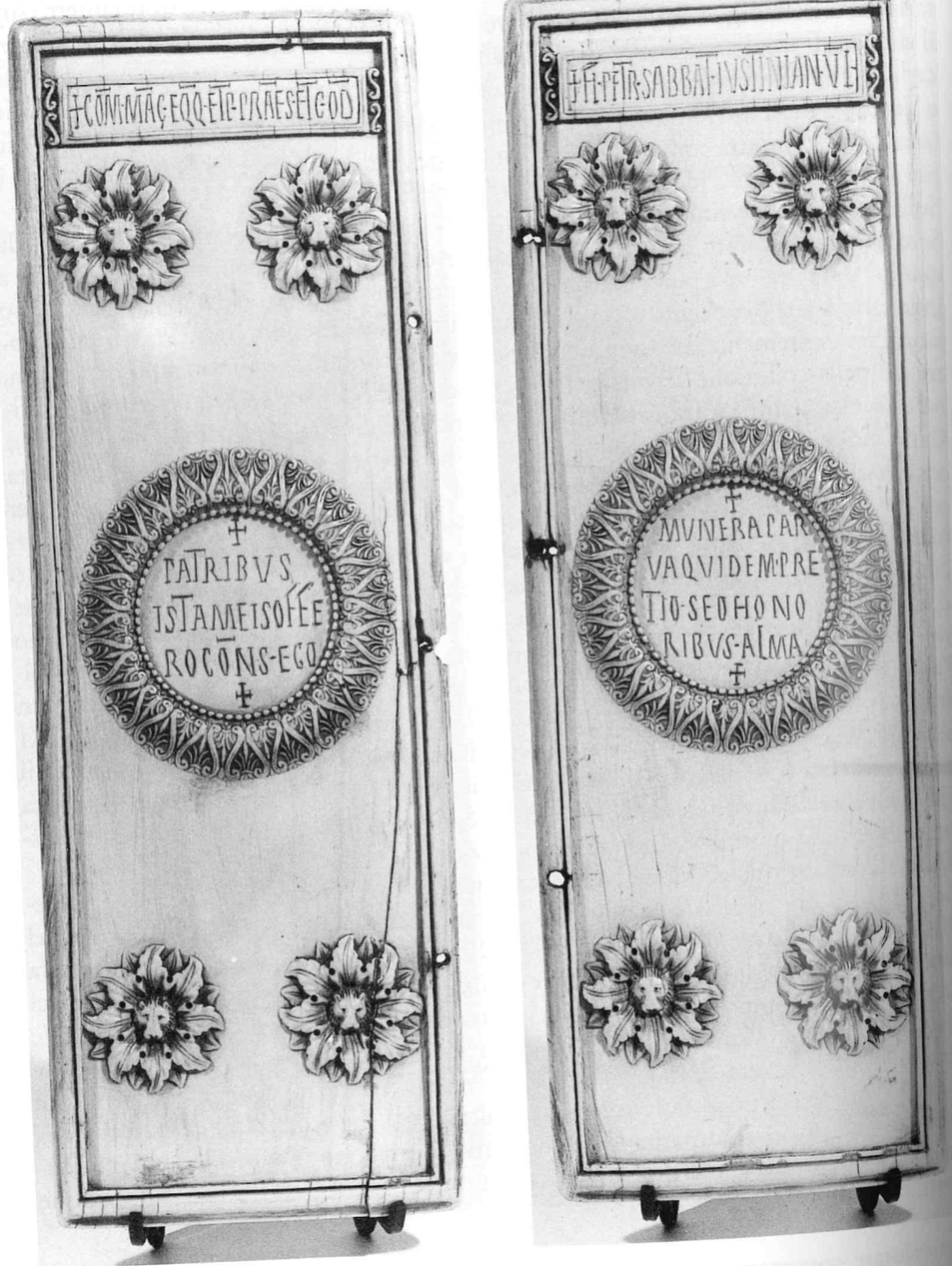


FIG. 5 - *Dittico eburneo di Pietro Sabbatio Giustiniano,* Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, inv. Avori 13.

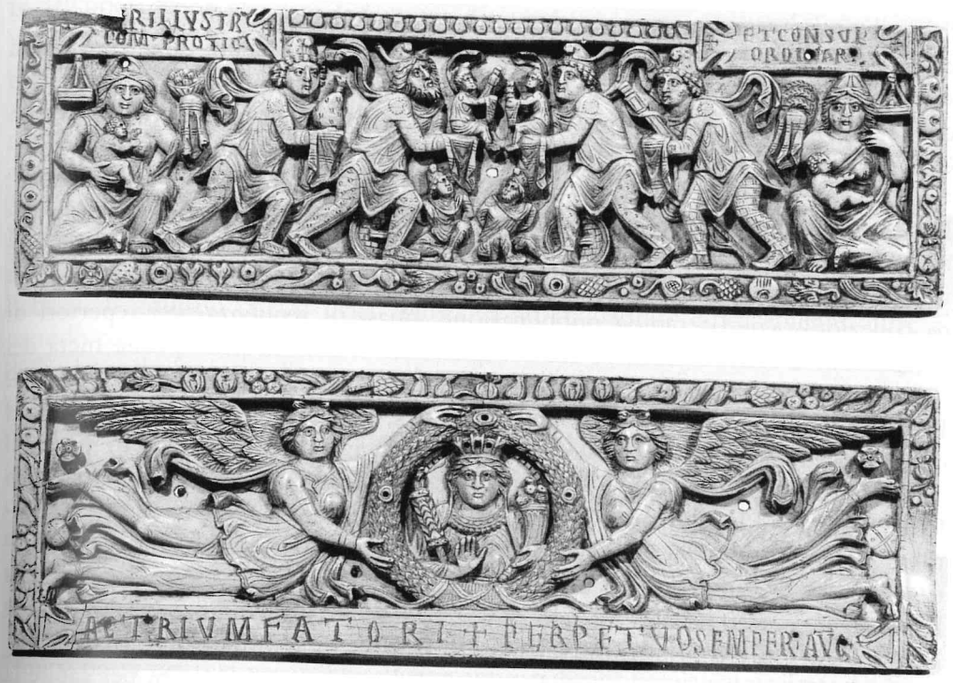


FIG. 6 - *Tavolette eburnee con Vittorie alate e Scena di sottomissione dei barbari,* da un dittico imperiale, Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, inv. Avori 11 e 12.

l'altra il giudizio assolutamente laudativo che concede Lanzi nel suo "Taccuino lombardo" al museo Trivulzio: "Un assortimento di avori, maggiore di quanto abbia veduto finora"[30]. Il giudizio nella sua essenzialità è efficace e veridico: pone il museo della famiglia Trivulzio su un piano di assoluta eccellenza - tra l'altro Lanzi informa che "...il (...) signor marchese Giorgio lo ha messo in buon ordine e comincia a illustrarlo..."[31] - ed una volta di più bisogna dare atto a Lanzi di precoce sensibilità.
L'operazione di acquisizione quasi sistematica da parte dei Trivulzio di tutti i dittici consolari di cui vengono a conoscenza, per quanto sia un caso relativamente isolato per la tipologia delle opere ricercate, va inserita in un particolare momento collezionistico. La rapida pubblicazione, quasi in sequenza, dei repertori di Buonarroti, Donati e Gori, la cui compilazione si colloca nella prima metà del Settecento, si inquadra in una fase di nascente interesse per la cultura antiquaria. Il fenomeno è ben illustrato da Momigliano[32], il quale mostra come, sulla scia della diffusione in Italia delle opere storiche di Mabillon e di Montfaucon, si diffonda dall'inizio del XVIII secolo nel nostro paese l'interesse per le fonti non letterarie, tra cui inizialmente si annoverano la numismatica, l'epigrafia e la diplomatica, ma a cui si aggiunge poi in breve giro di anni lo studio degli oggetti dotati anche di una valenza artistica, come vasi, statue, gemme e rilievi, anche quando la loro interpretazione non manchi di riservare molte difficoltà, come dimostra la lentezza con cui si diffonde una scienza che ne spieghi le immagini (l'iconografia). Anche se Momigliano non si riferisce mai esplicitamente agli avori, per capire la diffusione piuttosto rapida, anche se quantitativamente limitata, dello studio dei dittici, bisognerà ricordare quindi come esso si potesse ben radicare in questo filone di ricerca, come i dittici in particolare suscitassero un interesse spiccatamente antiquario sia per il contenuto storico, ben evidente nei soggetti, sia per il necessario ricorso all'epigrafia e alla paleografia per sciogliere le abbreviazioni di nomi e cariche e per leggere le note ancora visibili all'interno.
Per contestualizzare meglio l'ambito e il momento di passaggio in cui, in corrispondenza del sorgere di una cultura antiquaria che cerca di trasformarsi in scienza, si diffonde la passione per gli avori tardoantichi, si possono richiamare le parole di Nicole Dacos la quale, a proposito della tendenza manifestata da Cassiano del Pozzo ad "accumulare gli oggetti più eterocliti", con uno spirito di enumerazione che può ricordare le Wunderkammern, sottolinea però che "il tono fantastico e magico che caratterizzava i primi gabinetti di curiosità (...) ha ceduto il posto a uno spirito rigoroso e metodico che annuncia in modo più evidente la scienza archeologica"[33]. Mi pare che queste parole possano ben commentare lo spirito con cui i primi collezionisti di avori tardoantichi compiono le ricerche che vengono poi pubblicate a commento dei repertori, in cui si tenta di dare una sistemazione scientifica ad una materia ancora nuova allineando le informazioni secondo una sequenza ripetuta costantemente, che vede il primo, essenziale momento nella puntuale e quasi pedante descrizione del pezzo. Una tale valutazione, che mette in rilievo lo sforzo positivo compiuto dalla scienza archeologica, andrà però riequilibrata con l'osservazione che l'interesse è indirizzato prevalentemente all'aspetto anticheggiante dell'opera e non è ancora, o non più, interesse per l'opera medievale, come osserva efficacemente Barbara Agosti a proposito delle catalogazioni e degli studi di Cassiano dal Pozzo: "la produzione figurativa medievale entra in gioco non perché il suo statuto artistico sia considerato di validità pari a quello dell'arte classica o contemporanea, quanto piuttosto perché questo è il procedimento scientifico riserbato ormai dal giro linceo ad ogni aspetto della realtà e della storia, dalla botanica ai sarcofagi antichi"[34]. È significativo che persino nella corrispondenza tra Cassiano del Pozzo e il dotto antiquario Peiresc, che pure mostra un interesse non superficiale nell'analisi e studio delle gemme incise[35], non ci sia traccia di discussioni sui secoli bassi. Il giudizio critico della Agosti va ad inquadrare efficacemente, oltre al metodo compilatorio degli studiosi di opere medievali, l'aspetto ambiguo dello studio e del collezionismo di opere tardoantiche nel Sei e nel Settecento e si può sposare con alcune valutazioni non dissimili, anche se operate in un contesto differente, di Pinelli[36]: che la dottrina antiquaria propenda decisamente per una classificazione essenzialmente tipologica è evidente nel largo spazio riservato alle descrizioni e ai confronti tra dittici che hanno la stessa struttura e gli stessi soggetti, con una sensibilità piuttosto limitata per le affinità stilistiche e formali che vadano oltre l'adozione della stessa iconografia[37]; ma l'interesse per l'opera altomedievale è subordinato alla passione per la storia classica, poiché il dittico è visto, interpretato ed apprezzato in quanto testimonianza di una fase aurea dell'impero romano.
Non si potrà tuttavia negare che questo approccio pur parziale e unilaterale, limitato al mero contenuto storico e apparentemente discriminante per l'opera medievale, porti infine a risultati inattesi, visto che, sull'onda dell'interesse esclusivo per i dittici consolari, gli eruditi passano poi allo studio degli avori di soggetto imperiale di epoca pienamente medievale, quali la tavoletta di Otto imperator o quella con l'Imperatore Romanos II e l'imperatrice Eudokia del Cabinet des Medailles della Bibliothèque Nationale di Parigi, poi a quelli ecclesiastici, fino a comprendere addirittura nei loro repertori gli avori gotici. La disposizione in sequenza assegnata da Gori alle opere nei suoi quattro tomi corrisponde emblematicamente a questa gerarchia di valori, che arriva però infine a riabilitare tutte le opere eburnee, di qualunque periodo.
In conclusione la splendida collezione Trivulzio di avori, che oggi è dato di vedere al Castello Sforzesco nei suoi pezzi più significativi, ma purtroppo non più nella sua completezza, costituitasi prevalentemente nel Settecento, partecipa pienamente dell'entusiasmo per quella cultura antiquaria e archeologica maturata dalla fine del Seicento e che ci è rivelata dalle parole di Allegranza rivolte a Giuseppe Sperges poste in apertura. Ma la sensibilità e il gusto del marchese Teodoro Alessandro e poi di don Carlo trascendono l'approccio erudito di un Buonarroti, di un Donati, anche di Gori; in controtendenza rispetto ai tempi la capacità di selezione delle opere di maggior livello qualitativo sposato alla sensibilità e alla possibilità di accedere ai maggiori tesori noti all'epoca fanno del nucleo di avori uno degli apici della raccolta Trivulzio, peraltro notevolissima e *rara avis* nel più generale campo del collezionismo di arti cosidette minori[38].

NOTE

(1) Il padre Giuseppe Allegranza dedicava queste parole nel 1773 all'erudito Giuseppe Sperges in un suo breve studio su due tavolette in avorio che egli identificava come un dittico consolare assegnabile all'inizio del VI secolo (*De diptycho Consulari Cremonensi*, 1773, p. 4).

(2) I dittici consolari sono costituiti da coppie di tavolette eburnee incernierate che consoli e alti dignitari inviavano ad amici e sostenitori per commemorare l'avvenuta elezione. La decorazione dell'esterno del dittico era concepita a seconda dell'importanza del destinatario: poteva consistere in scene complesse, con il nome ed i titoli del committente che ne permettono l'identificazione riportati in alto nella tabula ansata ed il suo ritratto assiso sulla sedia curule in abiti ufficiali e rivestito delle insegne, mentre presiede ai giochi da lui offerti al popolo per festeggiare l'elezione, nella parte inferiore; oppure poteva consistere in un semplice ritratto a mezzo busto inserito in un medaglione e circondato da losanghe o da altri elementi decorativi fogliati. Nei tipi più semplici manca anche il ritratto e ci si limita a qualche elemento ornamentale. Molto più raro il caso dei dittici imperiali, detti anche dittici delle cinque parti, più magnificenti e solenni essendo costituiti da due valve composte ciascuna da una formella centrale e altre quattro disposte a destra e sinistra, in alto e in basso. Accanto a queste opere di intonazione e ispirazione chiaramente laica ne vanno annoverate altre che ripetono la tipologia del dittico, ma sostituendo alla canonica scena del console che indice i giochi celebrativi ritratti di santi, scene sacre o cerimonie religiose cristiane e pagane. La produzione di dittici sacri e profani costituisce, fino almeno all'epoca carolingia, la parte numericamente e qualitativamente più significativa dell'intaglio eburneo.

(3) Il cambio di uso comportava anche un'inversione nell'utilizzo delle parti: in epoca classica la parte più importante del dittico era costituita dall'ornamentazione esterna e all'interno della tavoletta venivano stese su una base di cera alcune parole di ringraziamento; l'uso liturgico prevedeva invece che sulla parte non decorata fossero iscritti i santi oggetto di culto presso l'abbazia o la cattedrale in cui il dittico era conservato, oppure la sequenza dei vescovi locali. Emblematico in questo senso il caso della valva del dittico di Areobindo conservata a Parigi, Museo del Louvre, del tipo più semplice con il solo ritratto del console a mezzo busto in un clipeo (506); l'interno è stato rilavorato probabilmente in epoca carolingia con una rappresentazione del Paradiso Terrestre.

(4) *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 24 settembre 1997 - 6 gennaio 1998, Milano 1997.

(5) ANTON FRANCESCO GORI, *Thesaurus veterum Diptychorum*, Firenze 1759. Prima di quella di Gori in Italia furono pubblicate solo due compilazioni dedicate a questo tema, ma di carattere più strettamente locale e limitate nell'ambizione. La prima cronologicamente spetta a FILIPPO BUONARROTI (*Osservazioni sopra tre dittici antichi d'avorio*, Firenze 1716) e consiste nella pubblicazione di tre dittici presenti in collezioni fiorentine: tra questi figura anche una valva del dittico di Basilio proveniente dalle collezioni del canonico Apollonio Bassetti, all'epoca di Buonarroti già nella collezione del Granduca di Toscana ed oggi al Museo del Bargello a Firenze. Accanto a questa valva Buonarroti pubblica un altro frammento di una valva di dittico conservata a Firenze, nella collezione del marchese Francesco Riccardi, con una Vittoria alata che tiene un clipeo con il ritratto di un console dalle fattezze notevolmente simili a quelle di Basilio (FIG. 3). Sebbene le due valve siano complementari (quella un recto, questa un verso) Buonarroti esclude che esse provengano dallo stesso dittico per la differenza di misure, in particolare di spessore; le evidentissime somiglianze rendono comunque plausibile che si tratti dello stesso console. La valva della collezione Riccardi, che già nella pubblicazione del Buonarroti risulta vistosamente decurtata in basso di almeno un terzo, è poi pervenuta a Milano nella collezione Bossi e successivamente con essa nelle Raccolte del Castello Sforzesco (Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. Avori 10).

Nasce in ambito toscano anche la seconda pubblicazione sui dittici tardoantichi, opera di SEBASTIANO DONATI (*De' dittici degli antichi profani, e sacri libri III*, Lucca 1753; II edizione revisionata Lucca 1771), un erudito lucchese che recupera i dati resi noti dalle precoci ricerche condotte in Francia dai due monaci benedettini Jean Mabillon e Bernard de Montfaucon, cui aggiunge alcuni avori conosciuti in ambito locale.

(6) GORI, *Thesaurus*... op. cit., tomo II, pp. 87-140. Gori, che compone la sua opera a Firenze, si avvale di collaboratori per avere informazioni, descrizioni, rilievi e incisioni sui pezzi dislocati in città lontane, contando su una rete di studiosi ed eruditi, spesso nobili, che non conosce confini geografici.

(7) RICHARD DELBRÜCK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin-Leipzig 1929, pp. 115-116.

(8) GIOVANNI SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio e la cultura milanese dell'età sua. MDCCXV-MDCCLXXXIX*, Milano 1927.

(9) DONATI, *De' dittici*... op. cit., Lucca 1771 (cfr. alla nota 5).

(10) ALLEGRANZA, *De diptycho Consulari*... op. cit.

(11) PAOLO MARIA TERZAGO, *Museo o galeria adunata dal sapere e dallo studio del sig. canonico Manfredo Settala nobile milanese, descritta in latino dal sig. dott. fis. coll. Paolo Maria Terzago*, Tortona 1666; PIETRO FRANCESCO SCARBELLI, *Museo o Galleria Settala*, I ed. Tortona 1666, II ed. Tortona 1677. Si cfr. anche ANTONIO AIMI, VINCENZO DE MICHELE, ALESSANDRO MORANDOTTI, *Septalianum Museum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, Firenze 1984.

(12) DELBRÜCK, *Die Consulardiptychen*... op. cit., pp. 148-150.

(13) La notizia è riportata da H. GRAEVEN, *Entstellte Consulardiptychen*, "Römische Mitteilungen", 1892, pp. 205-206.

(14) DELBRÜCK, *Die Consulardiptychen*... op. cit., p. 116. Stupisce però che la vicenda non sia riportato dallo scrupoloso Seregni. Il dittico fu notificato dallo Stato al principe Alberico Trivulzio nel 1935 insieme a tutto il nucleo di avori che poi fu venduto al Comune di Milano, ma a differenza di questi non pervenne alle Civiche Raccolte e da allora se ne sono perse le tracce.

(15) GORI, *Thesaurus*... op. cit., tomo III, pp. 255-271; tomo IV, pp. 75-77.

(16) Gori non cita invece il celebre dittico delle cinque parti decorate con un Agnello mistico e una croce latina a castoni, forse il pezzo attualmente più noto del Tesoro (MIA CINOTTI, in R. BOSSAGLIA, M. CINOTTI, *Tesoro e Museo del Duomo*, Milano 1978, I, pp. 49-50).

(17) Che gli avori del Tesoro del Duomo non fossero più correntemente impiegati nella liturgia ambrosiana lascia supporre anche l'inventario del Tesoro redatto negli stessi anni da SERVILIANO LATUADA (*Descrizione di Milano*, Milano 1737, I, pp. 124-138), dove non si accenna alle tavolette eburnee, il cui uso sia come coperte di libri liturgici sia come oggetti liturgici cerimoniali è documentato dal Beroldo (CINOTTI, in R. BOSSAGLIA, M. CINOTTI, *Tesoro*..., op. cit., I, pp. 50-52).

(18) La bibliografia sulla tavoletta, anch'essa pervenuta alle Civiche Raccolte con la collezione Trivulzio (Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. Avori 15), è sterminata e mi limito a rimandare alla scheda sul catalogo museale (OLEG ZASTROW, *Gli oggetti d'avorio e di osso occidentali. Catalogo. Museo di arte applicata del Castello Sforzesco*, Milano 1978, p. 23, scheda n. 19) e all'intervento più recente, quello di HERMANN FILLITZ, *Maiestas Domini mit huldigender kaiserlicher Familie*, in *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*, catalogo della mostra a cura di M. PUHLE, Magdeburg, Kulturhistorischen Museum, 27 agosto 2001 - 2 dicembre 2001, Mainz 2001, II, pp. 125-126. Sebbene tradizionalmente si spieghi la presenza di san Maurizio ricordando il monastero milanese intitolato a questo santo, cui si accompagna l'attribuzione di questo intaglio e di un nutrito gruppo di avori coevi a un laboratorio milanese (cfr. CHARLES LITTLE, *Avori milanesi del X secolo*, in *Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolin-*

gi al Barbarossa, a cura di C. BERTELLI, Milano 1988, pp. 82-101), Gori supponeva invece che provenisse dalla cattedrale di San Maurizio a Magdeburgo, fatta edificare da Ottone I (GORI, *Thesaurus*... op. cit., tomo III, pp. 15-16), opinione condivisa da EMILE MOLINIER, *Historie des arts appliqués à l'industrie. I. Les ivoires,* p. 143, e riportata da SEREGNI, *Don Carlo*... op. cit., p. 202, nota 5.

(19) I due saggi sono pubblicati in *Opuscoli eruditi latini ed italiani del P.M. Giuseppe Allegranza dell'ordine de' predicatori, bibliotecario della Regia Biblioteca di Milano, raccolti e pubblicati dal P.D. Isidoro Bianchi*, Cremona 1781.
È molto interessante l'annotazione di Allegranza, verso la conclusione del suo trattatello sul dittico ecclesiastico, sulle tracce di policromia ancora ben visibili quasi sull'intera superficie: il porpora utilizzato per i nimbi e per le vesti, il verde per i particolari architettonici.
Gronda erudizione anche un altro opuscolo compilato da Allegranza negli stessi anni (1776), *De cultro oblatorum Christianorum,* dedicato al coltello eucaristico allora conservato tra le reliquie del Sacrario dei Canonici Regolari di Sant'Andrea a Vercelli, pretesto per allargare il discorso all'uso del coltello eucaristico nella liturgia cristiana. L'opera, pervenuta nelle raccolte civiche milanesi tramite la collezione di Giuseppe Bossi (OLEG ZASTROW, *Museo d'arti applicate. Oreficerie*, Milano 1993, pp. 28-30; SIMONETTA CASTRONOVO, *Il tesoro di Guala Bicchieri cardinale di Vercelli*, in *Il gotico in Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1992, pp. 165-239), appartiene a quel nucleo di avori non solo tardoantichi o altomedievali riuniti dal pittore e donati alle collezioni civiche.

(20) SEREGNI, *Don Carlo*... op. cit., pp. 189-192.

(21) È il caso di GIOVANNI BIANCONI, *Osservazione d'un frammento di tavoletta antica d'avorio stimata consolare,* Bologna 1775.

(22) Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. Avori 13. ZASTROW, *Oggetti*... op. cit., pp. 20-21, scheda n. 13. Come già osserva Zastrow, nel Metropolitan Museum di New York, proveniente dalla collezione Pierpont Morgan, si trova un altro dittico intitolato a Flavio Pietro Sabbatio Giustiniano, pressoché identico a questo, anche se privo della cornice esterna. Malgrado le cautele espresse da Zastrow, sempre opportune quando si tratta di un ambito tanto insidioso, le somiglianze tra i due dittici, quello di Milano e quello di New York (che, tra l'altro, riporta al suo interno un'iscrizione lacunosa del XVII-XVIII sec. che sembra riferirne il possesso all'epoca ad un collezionista italiano) e in particolare l'altissimo livello qualitativo dell'intaglio, morbidissimo e molto raffinato in entrambi i casi, con diversi piani di aggetto, mi spingono a supporre la loro provenienza da una stessa bottega. La mancanza di scene figurate e narrative e la decorazione limitata ad elementi floreali non devono risultare fuorvianti per il pieno apprezzamento del dittico, che è sicuramente uno dei pezzi più notevoli della collezione milanese, ancorché praticamente sconosciuto.
Per i due dittici di Giustiniano ed un terzo conservato nel Cabinet des Medailles della Bibliothèque Nationale di Parigi si cfr. DELBRÜCK, *Die Consulardiptychen*... op. cit., pp. 141-143.

(23) ANTONIO DRAGONI, *Sul dittico eburneo de' santi martiri Teodoro ed Acacio esistente nel Museo Ponzoni di Cremona*, Parma 1810; ANTHONY CUTLER, *Le Consulardiptychen de Richard Delbrück et l'hégémonie de la Klassische Archäologie*, in *Academie des Inscriptions & Belles-Lettres, Comptes-Rendus des Séances de l'Année, Avril-Juin 1995*, Paris 1995, ripubblicato in ANTHONY CUTLER, *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*, Great Britain 1998, pp 393-411, sopr. p. 408.

(24) Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. Avori 14. SEREGNI, *Don Carlo*... op. cit., p. 198. L'esame della tavoletta rivela tuttavia la mancanza di segni di cerniere sui lati, mentre la presenza diffusa di fori su tutta la superficie e la relativa sottigliezza dello spessore rende assai più plausibile che facesse parte di un complesso con funzione di suppellettile ecclesiastica, come la coperta di un libro liturgico o un reliquiario, o addirittura architettonico, come una sedia episcopale. Per la tavoletta con Annunciazione cfr. OLEG ZASTROW, *Sorprendente identificazione di un'opera carolingia nella raccolta di avori del Castello Sforzesco: la celebre tavoletta "bizantina" dell'Annunciazione,* "Rassegna di studi e notizie", 3, 1976, pp. 185-252; ZASTROW, *Gli oggetti d'avorio*... op. cit., pp. 22-23, scheda n. 18; FRANCESCA TASSO, *Tavoletta con scena di Annunciazione* (n. 284), in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana,* catalogo della mostra a cura di S. ENSOLI, E. LA ROCCA, Roma 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001, Roma 2000, p. 590, con bibliografia precedente.

(25) La formella è ricordata nella collezione Trivulzio anche da LUIGI LANZI, *Il taccuino lombardo. Viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti,* edizione a cura di Paolo Pastres, Udine 2000, p. 239, con l'esatta indicazione della provenienza dalla spalliera della Cattedra di Massimiano, già nota, quindi, nel XVIII secolo. La tavoletta fu venduta dalla famiglia in epoca imprecisata, passò alla collezione del marchese Trotti di Locate Triulzi (in cui risulta nell'*Esposizione storica d'arte di Milano*, 1874. *Catalogo generale pubblicato dal Comitato esecutivo,* Milano 1874, p. 175) e nel 1903 il conte Gregorio Stroganoff, allora proprietario, la rese a Ravenna, in modo che fosse ricollocata nel primigenio contesto (*Catalogo della mostra degli avori dell'Alto Medio Evo,* a cura di G. BOVINI, L. BONA OTTOLENGHI, Ravenna 9 settembre 1956 - 21 ottobre 1956, Faenza 1956, pp. 73-74). Lanzi ricorda inoltre di aver visto presso la famiglia Trivulzio anche l'avorio di Otto imperator, il dittico di Oreste ora al Victoria and Albert Museum e il dittico di Giustiniano delle Raccolte d'Arte Applicata di Milano.

(26) SEREGNI, Don Carlo... op. cit., pp. 198-200; ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte Italiana. Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Milano 1901, p. 525.

(27) SEREGNI, Don Carlo... op. cit., pp. 198-199. Sulla tavoletta, cfr. FRANCESCA TASSO, *Avorio con Marie al Sepolcro (n. 313),* in *Aurea Roma*... op. cit., pp. 612-613, con bibliografia precedente.

(28) *Milano e il suo territorio*, Milano 1844, II, pp. 211-212: le due pagine sono dedicate all'analisi delle antichità in possesso della famiglia Trivulzio; DELBRÜCK, *Die Consulardiptychen*... op. cit., pp. 146-147. Anche questo dittico, come quello di Areobindo, risulta notificato dalla Soprintendenza milanese nel 1935, ma a differenza degli altri avori più importanti della collezione non viene venduto al Comune di Milano in quello stesso anno e da allora non è più riapparso sulla scena critica.

(29) Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. Avori 11 e 12. GAZZERA, in *"Memorie della R. Accademia di Torino"*, 1835, p. 229. Cfr. anche ZASTROW, *Gli oggetti d'avorio*... op. cit., p. 21, scheda n. 15.
Non c'è traccia, in tutta la documentazione consultata, di un avorio assai interessante, dalla forma molto caratteristica, fortemente arcuata, che denuncia la derivazione da una zanna di elefante, con una Madonna col Bambino e angeli (Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. Avori 16) dalla controversa attribuzione (cfr. FRANCESCA TASSO, *"Madonna con Bambino e angeli"* (n. 372), in *Aurea Roma*... op. cit., pp. 655-666, con bibliografia precedente); sebbene non fosse stata notificata, essa compare nell'elenco delle opere acquistate dal Comune di Milano dalla collezione Trivulzio. Nel Registro d'Ingresso delle collezioni civiche (n. 2564/27, del 1935) si legge l'annotazione: "un cartellino di mano di don Carlo Trivulzio reca il n. 32", informazione non altrimenti verificabile. L'incredibile ricchezza ed estensione della collezione dei marchesi Trivulzio nella seconda metà dell'Ottocento, con pezzi di ogni epoca storica dalla tarda antichità al XVIII secolo, sono attestate dal catalogo dell'Esposizione di arte industriale del 1874 (*Esposizione storica*... op. cit.), in cui la sezione dedicata agli avori fu costituita prevalentemente con opere prestate dalla famiglia.

(30) LANZI, *Il taccuino*... op. cit., p. 239.

(31) LANZI, *Il taccuino*... op. cit., p. 238.

(32) ARNALDO MOMIGLIANO, *Storia antica e antiquaria,* in *"Sui fondamenti della storia antica"*, Torino 1984, pp. 3-45, sopr. pp. 29-30; IDEM, *I discepoli italiani del Mabillon,* ibidem, pp. 252-270.

(33) NICOLE DACOS, *Arte italiana e arte antica,* in *Storia dell'arte italiana. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità,* Torino 1979, pp. 3-68, soprattutto p. 48.

(34) BARBARA AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano,* Milano 1996, pp. 22-23.

(35) Per l'interesse di Peiresc nei confronti della collezione di gemme di Rubens si cfr. OLEG NEVEROV, *Gems in the Collection of Rubens,* "The Burlington Magazine", luglio 1979, pp. 424-432. Andrà però ricordato che il raffinatissimo avorio Barberini del Museo del Louvre, una valva di dittico imperiale che rappresenta, secondo l'ipotesi più corrente anche se non esclusiva, l'imperatore Giustiniano trionfante, fu offerto alla famiglia romana a cui deve il nome proprio da Peiresc, che lo possedette per un breve periodo intorno al 1625 (DELBRÜCK, *Die Consulardiptychen...* op. cit., p. 196, n. 48).

(36) ANTONIO PINELLI, *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir,* "Ricerche di Storia dell'Arte", 72 (2000), pp. 85-101, a p. 96: lo studioso nota in particolare che la passione per l'antichità classica è anche, almeno inizialmente, "... attrazione per il Medioevo destinata prima a convivere, poi a confliggere sempre più apertamente con la passione per l'antico...".

(37) Ma con qualche significativa eccezione. Le parole che Gori sceglie per illustrare il dittico di Areobindo della collezione Settala e per spiegare che esso è analogo per dimensioni a quello di Oreste, ma di qualità inferiore, mostrano una certa sensibilità ai valori formali: "(...) perspicue ostendit ipsa rudior caelaturae ratio, & ipsum ebur pinguiore scalpro minus perpolitum, ac natura sua non adeo lucidum ac splendidum, ut in Tabulis Orestianis cum iisdem recenter consociatis, si conferantur, manifeste observatur" (GORI, *Thesaurus...* op. cit., tomo II, p. 105).

(38) La necessità di circoscrivere l'argomento al collezionismo di avori non mi ha consentito di ampliare l'indagine al generale interesse che i componenti della famiglia Trivulzio manifestano assai precocemente per artisti e tipologie di opere che esulano dal gusto prevalente dei loro contemporanei e che rivelano un interesse per i Primitivi ante litteram. La ricerca di nuovi avori da annettere alla loro collezione si associa infatti alla raccolta di altre opere medievali e quattrocentesche, in particolare nielli (si pensi ad esempio al servizio di coltelli niellati anch'essi pervenuti alle Raccolte d'Arte Applicata, inv. Bronzi 12-24), il cui interesse potrebbe essere stato stimolato anche dai rapporti di amicizia e scambio con Cicognara, come mi suggerisce Cristina Quattrini. Sarà quindi opportuno, in futuro, riflettere sia sulle scelte compiute dai Trivulzio in merito alle singole arti, sia sul ruolo che può aver giocato nel recupero delle arti minori la volontà di documentare i capitoli eccellenti dell'arte lombarda.

Ringrazio Cristina Quattrini per i preziosi suggerimenti e per le riflessioni condivise, in particolare sulla valutazione complessiva del fenomeno collezionistico nella famiglia Trivulzio, e Camilla Gavazzi della Biblioteca Trivilziana per l'aiuto nella ricerca delle fonti.

UN BUSSOLO D'ORO E UN MANTEGNA DI LEGNO. DUE SCHEDE SULLA SCULTURA LOMBARDA DEL RINASCIMENTO*

Paola Isabella Gallerani

Lo studio della scultura lignea del Rinascimento in Lombardia, cenerentola della storia dell'arte insieme ad altra produzione considerata "minore" o "applicata", sta conoscendo già da un paio di decenni un momento di riscatto, grazie al lavoro di riscoperta e di restauro delle Soprintendenze e a numerose pubblicazioni volte all'identificazione di singoli artefici e botteghe(1). Se l'indagine sul territorio rappresenta l'imprescindibile punto di partenza per lo studio di una produzione largamente sconosciuta e se, sotto questo riguardo, un testo come quello di Raffaele Casciaro(2) costituisce un utile strumento, il passo successivo, quando non riesca contemporaneo, è quello della piena contestualizzazione della scultura lignea nella produzione artistica del Rinascimento, nell'ampio orizzonte di un'unità delle arti intesa come una "discorde concordia"(3) di intenti, modelli e, a volte, di risultati tra tecniche affini(4).

Le segnalazioni che seguono – un reliquiario in rame dorato e argento raffigurante San Pietro conservato nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco e una *Deposizione nel sepolcro* esposta nella chiesa di San Dionigi a Vigevano – possono funzionare, all'interno di un panorama di possibili corto circuiti tra mondi artistici paralleli, come conferma della complessità di rapporti tra arti maggiori e minori, ancora da indagare in profondità.

La fortuna critica del *San Pietro* delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata (FIG. 1) – che si limita a due comparse in mostre e a cinque citazioni bibliografiche, compresa la scheda descrittiva di Zastrow(5) – al di là di una generica qualificazione del pezzo quale opera del XV secolo ("metà" per Morassi e Rossi, "fase avanzata del secolo" per Zastrow), non fornisce ulteriori informazioni né sull'identità dell'autore, unanimemente riconosciuto come lombardo, né sulla provenienza, che non va oltre il legato De Cristoforis del 1876(6). In assenza di illuminanti documenti, tentare di ricostruire l'origine dell'opera, raro *nauta* nel *gurgite vasto* in cui è naufragato il materiale suntuario così abbondante ai tempi della Milano del Moro, può rivelarsi una fatica vana, ma cercare di precisarne meglio la possibile paternità riserva più di una sorpresa.

La statuetta è realizzata a sbalzo in rame dorato; mani e piedi, un po' appiattiti e

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

(33) NICOLE DACOS, *Arte italiana e arte antica,* in *Storia dell'arte italiana. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità,* Torino 1979, pp. 3-68, soprattutto p. 48.

(34) BARBARA AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano,* Milano 1996, pp. 22-23.

(35) Per l'interesse di Peiresc nei confronti della collezione di gemme di Rubens si cfr. OLEG NEVEROV, *Gems in the Collection of Rubens,* "The Burlington Magazine", luglio 1979, pp. 424-432. Andrà però ricordato che il raffinatissimo avorio Barberini del Museo del Louvre, una valva di dittico imperiale che rappresenta, secondo l'ipotesi più corrente anche se non esclusiva, l'imperatore Giustiniano trionfante, fu offerto alla famiglia romana a cui deve il nome proprio da Peiresc, che lo possedette per un breve periodo intorno al 1625 (DELBRÜCK, *Die Consulardiptychen...* op. cit., p. 196, n. 48).

(36) ANTONIO PINELLI, *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir,* "Ricerche di Storia dell'Arte", 72 (2000), pp. 85-101, a p. 96: lo studioso nota in particolare che la passione per l'antichità classica è anche, almeno inizialmente, "... attrazione per il Medioevo destinata prima a convivere, poi a confliggere sempre più apertamente con la passione per l'antico...".

(37) Ma con qualche significativa eccezione. Le parole che Gori sceglie per illustrare il dittico di Areobindo della collezione Settala e per spiegare che esso è analogo per dimensioni a quello di Oreste, ma di qualità inferiore, mostrano una certa sensibilità ai valori formali: "(...) perspicue ostendit ipsa rudior caelaturae ratio, & ipsum ebur pinguiore scalpro minus perpolitum, ac natura sua non adeo lucidum ac splendidum, ut in Tabulis Orestianis cum iisdem recenter consociatis, si conferantur, manifeste observatur" (GORI, *Thesaurus...* op. cit., tomo II, p. 105).

(38) La necessità di circoscrivere l'argomento al collezionismo di avori non mi ha consentito di ampliare l'indagine al generale interesse che i componenti della famiglia Trivulzio manifestano assai precocemente per artisti e tipologie di opere che esulano dal gusto prevalente dei loro contemporanei e che rivelano un interesse per i Primitivi ante litteram. La ricerca di nuovi avori da annettere alla loro collezione si associa infatti alla raccolta di altre opere medievali e quattrocentesche, in particolare nielli (si pensi ad esempio al servizio di coltelli niellati anch'essi pervenuti alle Raccolte d'Arte Applicata, inv. Bronzi 12-24), il cui interesse potrebbe essere stato stimolato anche dai rapporti di amicizia e scambio con Cicognara, come mi suggerisce Cristina Quattrini. Sarà quindi opportuno, in futuro, riflettere sia sulle scelte compiute dai Trivulzio in merito alle singole arti, sia sul ruolo che può aver giocato nel recupero delle arti minori la volontà di documentare i capitoli eccellenti dell'arte lombarda.

Ringrazio Cristina Quattrini per i preziosi suggerimenti e per le riflessioni condivise, in particolare sulla valutazione complessiva del fenomeno collezionistico nella famiglia Trivulzio, e Camilla Gavazzi della Biblioteca Trivilziana per l'aiuto nella ricerca delle fonti.

UN BUSSOLO D'ORO E UN MANTEGNA DI LEGNO. DUE SCHEDE SULLA SCULTURA LOMBARDA DEL RINASCIMENTO*

Paola Isabella Gallerani

Lo studio della scultura lignea del Rinascimento in Lombardia, cenerentola della storia dell'arte insieme ad altra produzione considerata "minore" o "applicata", sta conoscendo già da un paio di decenni un momento di riscatto, grazie al lavoro di riscoperta e di restauro delle Soprintendenze e a numerose pubblicazioni volte all'identificazione di singoli artefici e botteghe(1). Se l'indagine sul territorio rappresenta l'imprescindibile punto di partenza per lo studio di una produzione largamente sconosciuta e se, sotto questo riguardo, un testo come quello di Raffaele Casciaro(2) costituisce un utile strumento, il passo successivo, quando non riesca contemporaneo, è quello della piena contestualizzazione della scultura lignea nella produzione artistica del Rinascimento, nell'ampio orizzonte di un'unità delle arti intesa come una "discorde concordia"(3) di intenti, modelli e, a volte, di risultati tra tecniche affini(4).

Le segnalazioni che seguono – un reliquiario in rame dorato e argento raffigurante San Pietro conservato nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco e una *Deposizione nel sepolcro* esposta nella chiesa di San Dionigi a Vigevano – possono funzionare, all'interno di un panorama di possibili corto circuiti tra mondi artistici paralleli, come conferma della complessità di rapporti tra arti maggiori e minori, ancora da indagare in profondità.

La fortuna critica del *San Pietro* delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata (FIG. 1) – che si limita a due comparse in mostre e a cinque citazioni bibliografiche, compresa la scheda descrittiva di Zastrow(5) – al di là di una generica qualificazione del pezzo quale opera del XV secolo ("metà" per Morassi e Rossi, "fase avanzata del secolo" per Zastrow), non fornisce ulteriori informazioni né sull'identità dell'autore, unanimemente riconosciuto come lombardo, né sulla provenienza, che non va oltre il legato De Cristoforis del 1876(6). In assenza di illuminanti documenti, tentare di ricostruire l'origine dell'opera, raro *nauta* nel *gurgite vasto* in cui è naufragato il materiale suntuario così abbondante ai tempi della Milano del Moro, può rivelarsi una fatica vana, ma cercare di precisarne meglio la possibile paternità riserva più di una sorpresa.

La statuetta è realizzata a sbalzo in rame dorato; mani e piedi, un po' appiattiti e

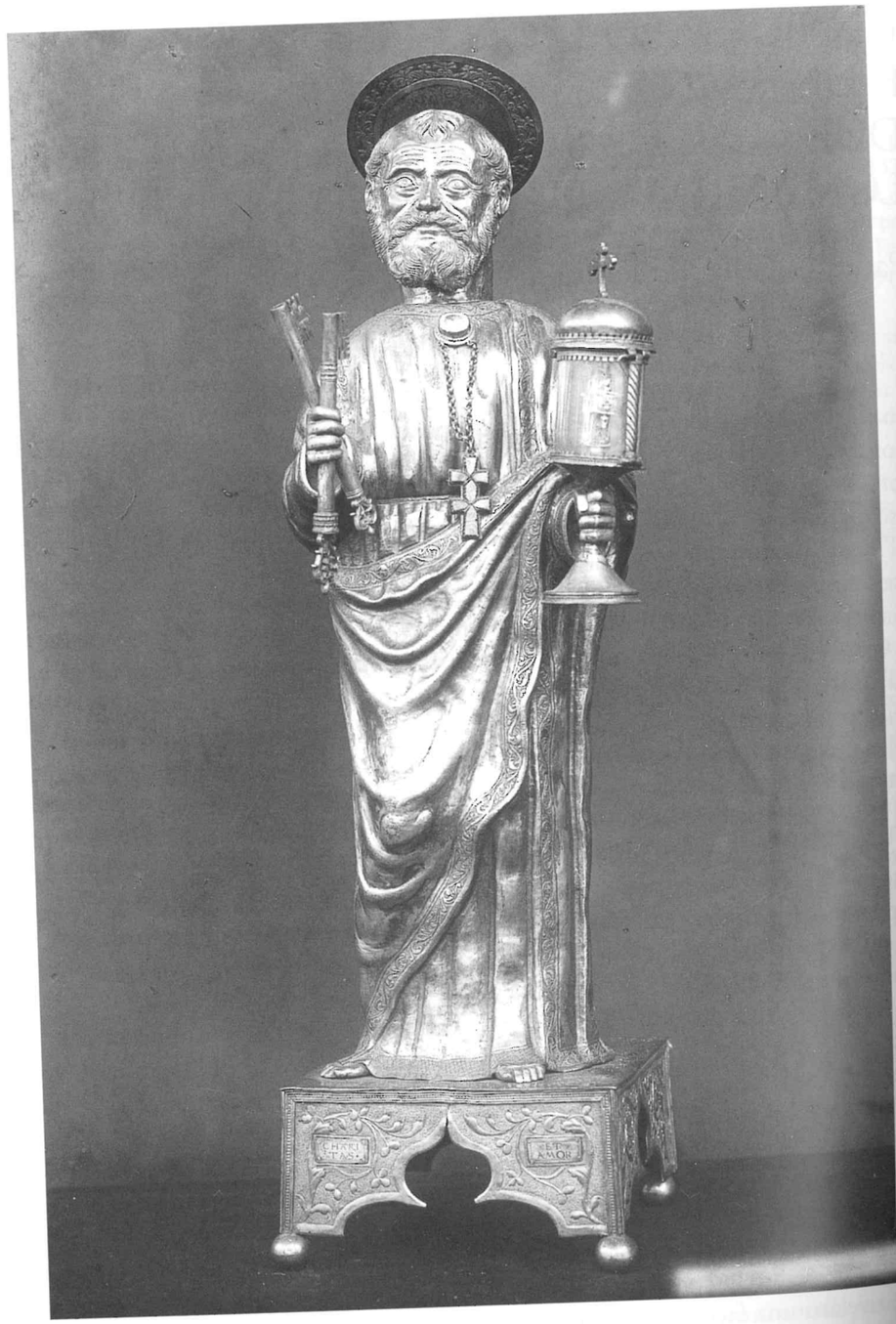


FIG. 1 - Pietro Bussolo, *San Pietro* (inv. n. 11),
dalla lastra A6069 del Civico Archivio Fotografico,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 2 - Pietro Bussolo, *San Pietro*, particolare della base,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

lievemente più piccoli del dovuto, ma descritti con naturalismo nel disegno di unghie e falangi, sono in argento, così come la testa, impiantata su un collo taurino segnato da pieghe sottili alla base della nuca, e che mostra, all'attacco della mandibola, tracce della doratura di barba e capelli, cancellata da una brunitura moderna[7]. Sul petto è incastonata una gemma azzurra dalla quale pende, tramite una catenella, una croce a due bracci in malachite, che sul retro porta incisi una croce, il trigramma "IHS" e un cuore sanguinante sormontato da tre chiodi della passione[8]. Le grandi chiavi che il santo tiene nella destra – una d'argento e l'altra, dal terminale più ricco, dorata – sono minuziosamente rappresentate, come il reliquiario a ostensorio impugnato nella sinistra[9], che reca al suo interno un'ulteriore teca in argento cesellato e madreperla a forma di croce, possibile allusione, mediante l'artificio del "reliquiario parlante", al contenuto sacro, probabilmente un frammento della croce dell'apostolo martire (FIG. 4).

Il santo, avvolto nelle pieghe a piombo della tunica e nel panneggio cadenzato del manto, che sottolinea la lieve flessione del ginocchio, è provvisto di un'aureola che ancora conserva il gioco coloristico delle dorature nella fascia di palmette a sbalzo che circonda una raffinata punzonatura a decori vegetali. La figura appoggia su una base quadrata (FIG. 2), che ha già lasciato forme e ornati tardogotici in favore di girali floreali di gusto antiquario (come tutte le altre decorazioni), completati sul fronte da due *tabulae* in argento con iscrizioni niellate in raffinate maiuscole di tipo mantiniano, utili per una prima indicazione cronologica, spostata verso la fine del XV secolo[10].

Va subito notato che gli imponenti 53 centimetri dell'immagine dell'apostolo stante non trovano paragoni convincenti, per epoca, stile e qualità, in analoghe opere di oreficeria, al di là di una sommaria somiglianza tipologica[11]. Un parallelo più significativo è offerto dalle due statuette di dolenti della grande croce del Duomo di Cremona, firmata e datata 1478 dagli orafi milanesi Ambrogio dal Pozzo e Agostino de Sacchi[12]: è questa una delle poche opere lombarde rappresentative dell'abbandono, in fieri o avvenuto, dei retaggi tardogotici nelle figure, e soprattutto nelle architetture, che passano da guglie e pinnacoli a tempietti tutti cupolette e archi romani, sempre ornatissimi. Ma il panneggio scivoloso dei manti della Vergine e di Giovanni, le pieghe plissettate delle tuniche sui ventri rigonfi e la sproporzione delle teste sulle spalle strette hanno poco a che fare con la monumentalità un po' rigida del nostro San Pietro, che dialoga meglio, e quasi alla pari, con opere dipinte da Butinone, Zenale, e Bergognone: si pensi ai santi del politticco di Treviglio, 1485-90, a quelli di Zenale circa 1490 già nella collezione Lazzaroni a Roma con i loro compagni, sempre francescani, alla Pinacoteca Ambrosiana (FIG. 3, in particolare, oltre che per l'impianto volumetrico, per il panneggio sobrio e lievemente ondulato del profilo del manto, o per l'appoggio della tunica sul piede), e agli apostoli Pietro e Paolo di Bergognone della Certosa di Pavia[13].

Su questo humus lombardo si innesta però un'altra, e più "antica", componente culturale, la cui asperità non viene stemperata dalla bruma foppesca: il volto cor-

FIG. 3 - Bernardo Zenale, *Sant'Antonio da Padova*, Già collezione E. Lazzaroni, Roma.

FIG. 4 - Pietro Bussolo, *San Pietro*, particolare,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 5 - Andrea Mantegna, *Presentazione al Tempio*, particolare,
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlino.

rucciato del santo d'oro e d'argento, solcato impietosamente da rughe, zampe di gallina e occhiaie (FIG. 7) sembra la trascrizione plastica degli arcigni patriarchi di Mantegna: sia sufficiente il confronto con il San Giuseppe nella *Presentazione al Tempio* di Berlino (FIG. 5), con il *San Massimo* nel polittico di San Luca a Brera (FIG. 6), o con *Giacomo condotto al martirio* già nella cappella Ovetari, tutti del sesto decennio del '400.

La combinazione stilistica ed espressiva appena descritta corrisponde al profilo artistico del milanese Pietro Bussolo, tra i non molti scultori capaci di dare tre dimensioni ai santi mantegneschi, più o meno addolciti nella nebbia padana[14]. Basta infatti dimenticare proporzioni e materiali e provare a sovrapporre il volto corrucciato del *San Giovanni Evangelista* o quello più disteso del *San Benedetto* dell'ancona di Salò di Pietro Bussolo[15] (FIGG. 8, 9) al *San Pietro* del Castello Sforzesco (FIG. 7), per riconoscere un'esatta coincidenza tra zigomi triangolari – fortemente rilevati dalle pieghe d'espressione –, borse e rughe attorno agli occhi e sopracciglia realizzate da piccoli tratti e aggrottate a formare solchi che attraversano verticalmente le rughe della fronte; e ancora vene in evidenza sulle tempie, naso un po' schiacciato, e lo stesso trattamento di barba baffi e capelli, a rivoli simmetrici e a cordoncini, oltre al ciuffo "a tenaglia" sulla piazza.

Il panneggio del nostro apostolo condivide poi tutti i dettagli d'impostazione delle vesti dei santi del polittico di Albino altro capo d'opera bussolesco[16]: il passaggio di un corto lembo del mantello sopra il braccio destro a formare un groppo come nel *San Marco;* il ricadere a piombo dell'altra estremità lungo il fianco e l'anello delle maniche, da cui sbucano le stesse mani dalle dita squadrate per piani, come nel *San Bartolomeo* (FIG. 10). La minore abbondanza di stoffa, che nella statuetta di rame non ricade così generosamente sui piedi, e il trattamento ancora più decorativo di barba e capelli si giustificano col diverso tipo di materiale e di tecnica impiegati, pensando anche al gusto calligrafico e prezioso di certa oreficeria. Va poi osservato che analoghi tratti si trovano anche nel *Sant'Antonio Abate* delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata[17], opera della bottega del Bussolo, che ne utilizza stilemi caratteristici schematizzandoli decisamente rispetto ai capolavori di Albino e Salò, come il modo di panneggiare per falcate aderenti al ginocchio, simile a quello del *San Pietro* dorato.

Se per i pittori dell'epoca è pratica ormai assodata l'apprendistato presso un orafo (si va dal caso di Leonardo nella poliedrica bottega di Verrocchio a quello di Bramantino da Francesco de Caseriis[18]), e per scultori come Ghiberti è naturale passare dal bronzo all'oro e all'argento – mentre Donatello tra una fusione e una cesellatura non disdegna anche l'intaglio in legno –, la possibilità che un "magister a lignamine" come Bussolo possa essersi cimentato nell'oreficeria, non solo come probabile inventore del modello ma anche come suo possibile diretto esecutore, è per il momento suffragata soltanto dal confronto stilistico presentato. L'accettare, anche solo come ipotesi di lavoro, l'attribuzione proposta, potrebbe essere utile per aprire un sentiero di ricerca che metta in contatto il mondo dell'oreficeria con

FIG. 6 - Andrea Mantegna, *San Massimo*, particolare, polittico di San Luca, Pinacoteca di Brera, Milano.

FIG. 7 - Pietro Bussolo, *San Pietro*, particolare,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 8 - Pietro Bussolo, *San Giovanni Evangelista*, particolare,
Duomo, Salò.

quello dell'arte lignaria, un passaggio nei confini forse finora troppo impermeabili tra due universi paralleli, che tenterò di precorrere in altra occasione. Infine, per quanto riguarda la collocazione cronologica del *San Pietro* del Castello, non gli starebbe male una data compresa entro il primo decennio del XVI secolo, tra Albino e Salò da un lato e dall'altro, come termine estremo di paragone, il muscoloso classicismo del *Cristo* di Gromo, databile intorno al 1515[19].

*

Nessun genere di dubbio può sollevare invece l'identità dell'autore del modello utilizzato per il "compianto" ligneo nella chiesa di San Dionigi a Vigevano (FIG. 11): il gruppo è infatti una palmare derivazione dalla stampa di Andrea Mantegna raffigurante la *Deposizione nel sepolcro* "verticale"[20] (FIG. 12) che va ad aggiungersi al cospicuo elenco di scaturigini mantegnesche messo insieme da Giovanni Agosti[21], rischiando però – almeno per fedeltà iconografica, dimensioni e qualità – di meritarsi un posto di tutto rispetto.
L'attuale disposizione delle sculture lignee – cui non giova la sorda ridipintura ottocentesca delle vesti che ne ottunde gli intagli e insieme anche la temperatura drammatica, comunque d'altro tenore rispetto all'arcaico e severo dolore di Mantegna – a prima vista non rende giustizia alla devota esattezza con cui lo scultore ha dato tre dimensioni al foglio di carta. Secondo l'augusto modello, infatti, le tre pie donne, ora spinte sul fondo nel girotondo di personaggi che circondano il Cristo morto, stavano di fronte al sepolcro, con Maria di Cleofe, inginocchiata su un groviglio di pieghe, protesa ad afferrare la mano della Vergine, appena accasciata, o meglio, rovinata addosso alla giovane a destra, che si potrebbe identificare con Maria di Salomè, della quale sbuca, sotto i panni della Madonna, l'estremità di una gamba, disarticolata nella scultura quanto nell'incisione.
La donna più anziana, con le mani giunte e china sul sepolcro nella stampa, compare tale e quale, ma accanto al gruppo delle Marie, così come pure il San Giovanni (FIG. 13), al quale lo scultore ha dato un volto da cui tergersi le lacrime con un lembo del mantello, dal momento che nell'invenzione di Mantegna l'evangelista è raffigurato di spalle, di fronte alle pie donne. Dei due trasportatori, Giuseppe d'Arimatea, abbigliato lussuosamente con una veste corta e un mantello annodato in vita (a completare sul davanti il groppo che s'indovina dalla posa mantegnesca di tre quarti) e dotato di un turbante che è l'unica differenza rispetto alla stampa, è correttamente posto a sinistra, con gli stivali di pelle morbida scesi come i calzettoni molli di un bambino e con le mani vuote del lenzuolo che sosteneva il corpo di Cristo. Il Redentore appare ribaltato rispetto alla posizione originaria, per il resto è in tutto simile al suo modello inciso, dalle mani incrociate sull'addome al capo innaturalmente sollevato per assecondare la curvatura della tela che lo reggeva, e ancora appoggiato su una cassa di legno che fingeva il sepolcro, oggi pudicamente nascosta da un immacolato lenzuolino. Nicodemo, a destra, di tutti è il

FIG. 9 - Pietro Bussolo, *San Benedetto*, Duomo, Salò.

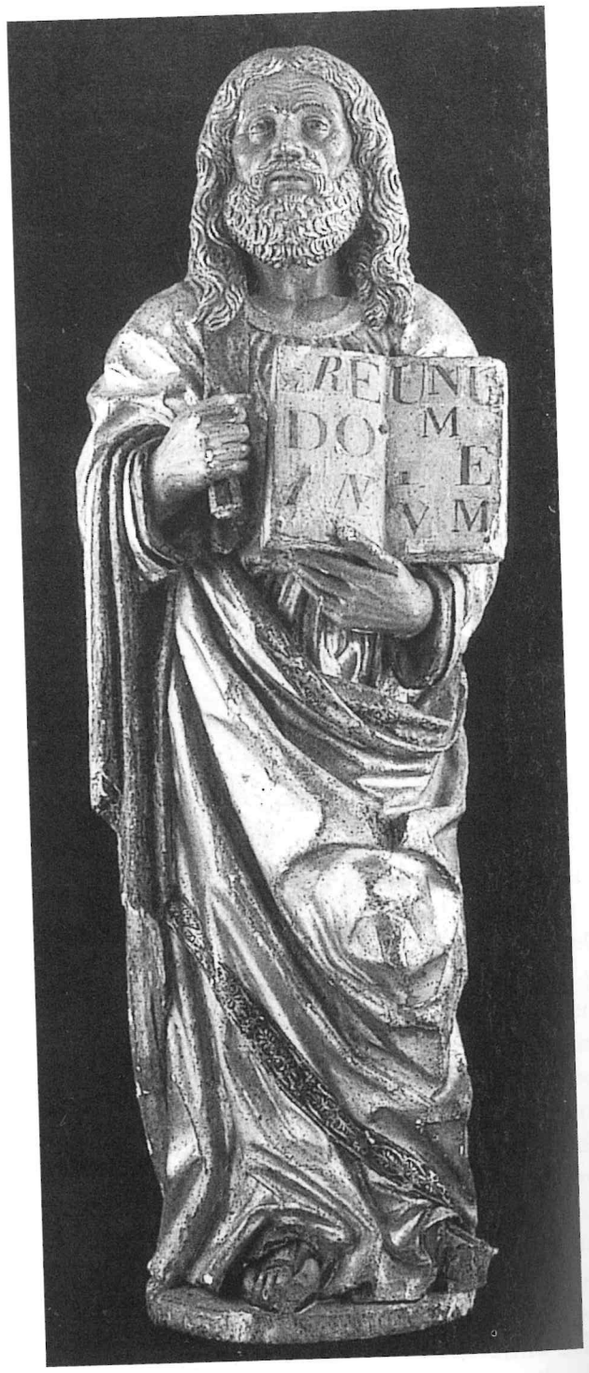


FIG. 10 - Pietro Bussolo, *San Bartolomeo*, Museo Diocesano, Bergamo.

personaggio meglio visibile, perché più vicino al vetro che protegge le sculture da ladri e vandali, sigillandole nella nicchia settecentesca. Come nell'incisione, la caratteristica saliente del suo abbigliamento è il mantello che gli circonda il collo ricadendogli sulle spalle. Rispetto al prototipo mancano le figure della Maddalena e di Longino, e se per quest'ultimo non fa problema ammettere una deroga al modello, l'assenza della Maddalena potrebbe anche essere imputabile alle vicissitudini storiche e conservative anziché allo scultore[22].

La flagrante trasformazione tridimensionale dei personaggi di carta in quelli di legno, quasi si trattasse di un gioco illusionistico escheriano, è passata inosservata in occasione della loro prima pubblicazione così come altre "eventuali menzioni del gruppo nella bibliografia vigevanese"[23], che è sì parca, ma non completamente muta.

Per cominciare va detto che le sculture sono sempre state nella chiesa di San Dionigi, che però, nella forma attuale, non corrisponde più a quella originaria. La più antica attestazione della chiesa, nota come "Casa delle limosine" cui faceva fin dall'inizio riferimento la confraternita, appunto elemosiniera, intitolata a San Dionigi, è un testamento del 1323 in cui è menzionato un "frater Bergundius de Gravelona rector et minister ordinis fratrum paupertatis S. Dionysii de Viglevano"[24]. Ulteriori notizie documentarie si scalano nel corso del XIV e del XV secolo, quando, per un breve arco d'anni, la storia della chiesa s'intreccia con le vicende di uno sparuto gruppo di terziarie, poi clarisse, che in due occasioni, nel 1455 e nel 1473, tentano di impadronirsi della "domus elemosine sancti dionisii", ottenendo soltanto, nel 1474, l'apertura di una finestra nella parete della chiesa attigua alla loro casa per poter assistere alla messa, fatto per altro non molto gradito ai confratelli, che ne richiesero poco dopo la chiusura[25]. Stando a quanto scriveva il cancelliere e storico comunale Simone del Pozzo (morto nel 1575), a cedere l'edificio alle clarisse la confraternita non ci avrebbe poi perso molto, poiché la "assay bruta chiesa" era allora "difforme, oscura, bassa [...] avanti che li disciplini si dividessero e fondassero quella chiesa di S. M. del Populo"[26]. È probabilmente questo il passaggio cruciale per quanto riguarda l'esecuzione delle nostre sculture e vale la pena di sentire direttamente dal cantore della chiesa cattedrale, Cesare Nubilonio, quale fu il colorito episodio che diede luogo alla scissione dei confratelli: "L'anno 1511 [...] fu istituita la compagnia dei Disciplini di S. Maria del Popolo, dividendosi alcuni Disciplini di S. Dionisio, per essere stato battuto uno di essi, venendo al mattutino, da un Filippo Biffignandi Bucella. Imperocchè la Chiesa di S. Dionisio era la sola scuola de' Disciplini in tutto Vigevano; ed essendo in quello autunno gran pioggia, il padre di questo Filippo fece portare nella chiesa il grano per batterlo. La qual cosa vedendo uno dei Disciplini, cominciò a riprender gli portatori; per le quali parole riferte al detto Filippo si sdegnò, e lo colse una mattina per tempo, venendo al mattutino, e gli diede alcune bastonate. Onde gli Disciplini, tra essi discordanti, alcuni fecero proposta di fare un'altra scuola; la qual cosa intendendo gli vicini, e non volendo lasciar annullare la Compagnia di S. Dionisio, si fecero

FIG. 11 - Anonimo, *Deposizione nel sepolcro,*
San Dionigi, Vigevano.

FIG. 12 - Andrea Mantegna (attribuito), *Deposizione nel sepolcro con quattro uccelli,*
Graphische Sammlung Albertina, Vienna.

scrivere nella Confraternita; e con offerte ampliarono la chiesa alla perfezione che ha oggidì"[27]. La fronda dei confratelli ottenne effettivamente, il 23 agosto del 1516, di poter fondare la nuova chiesa di Santa Maria del Popolo (poi ricostruita nel 1698), tuttora ornata, per dono di Francesco II Sforza, di una notevole scultura lignea raffigurante l'Assunta. Nel frattempo i nuovi sottoscrittori della confraternita di San Dionigi si diedero da fare per non essere da meno, tanto più che dal 1532 la chiesa divenne parrocchiale: nel 1556 fu edificato il nuovo campanile e nel 1578, al momento della visita di Carlo Borromeo, probabilmente si poteva ammirare, "sopra la porta" tra le "imagini molto divote … una di Santo Dioniggi, che col piviale copre molti huomeni, et donne"[28]. Si arriva così finalmente alla prima e unica descrizione delle nostre sculture, secondo quanto scrive, nel 1669, Carlo Stefano Brambilla: "Sotto le volte del Choro vi è il Santo Sepolcro di Nostro Signore con alcune statue della B.V., e d'altri Santi, che piangono la morte del Salvatore, di molta divotione, con l'indulgenza di 40 giorni a quelli, che vi fanno oratione nei giorni festivi, et di venerdì, concessa dal secondo vescovo Mauritio Pietra per breve delli 29 Dec. 1568 […] Avanti detto Sepolcro vi è l'altare, ove anticamente si celebrava la Santa messa, ma fu sospeso da S. Carlo Borromeo nella sua visita, et doppò la Sacra Congregatione hà dichiarato, che restando impedito l'Altar maggiore per la communione generale o altro, si possa celebrare al detto altare del S. Sepolcro sotto le volte del Choro, non ostante il decreto di San Carlo, come dalla lettera scritta al vescovo di Vigevano dal Cardinale Alessandrino l'anno 1598"[29]. La situazione descritta dal Brambilla si può verificare su una mappa del XVII secolo, per la verità non molto chiara, trovata da Pietro Bellazzi, in cui è distintamente indicato l'altare del Santo Sepolcro sotto l'antico coro della chiesa: si può dunque pensare che esso sia stato posto in quel luogo prima che l'edificio venisse ampliato con la costruzione del nuovo altare maggiore per le esigenze di spazio dettate dalla trasformazione della chiesa in parrocchiale[30]. L'arco cronologico compreso tra il 1511 e il 1532, ossia tra la scissione della Confraternita e l'istituzione della parrocchia in San Dionigi, può verosimilmente corrispondere al periodo di esecuzione del gruppo. Le date si adattano bene allo stile delle sculture, situabili in prossimità del classicismo di Andrea da Saronno o Lorenzo da Mortara, ma non completamente prive di arcaismi, per esempio nel tipo d'intaglio di barbe e capelli, e nella secchezza di certi profili, tali da far ritenere plausibile una datazione che non oltrepassi il secondo decennio del XVI secolo.

L'attuale collocazione delle statue, nella seconda cappella a sinistra, entro una nicchia sopraelevata, all'altezza della mensa d'altare, e affrescata "ad hoc" con la città murata di Gerusalemme, e il Golgota in lontananza, risale, secondo il Bellazzi, al 1724, quando la confraternita "ut fideles ad Dominice Passionis majorem devotionem promoveantur, remota veteri Sancti Sepulchri capellula sub choro sita, decentius sacellum construxit, in quo eiusdem S. Sepulchri simulacra collocavit"[31]. Infine, la scheda della Soprintendenza fornisce la notizia, non altrimenti verificabile, che il gruppo fu ridipinto e dorato nel 1849 da F. Gallese.

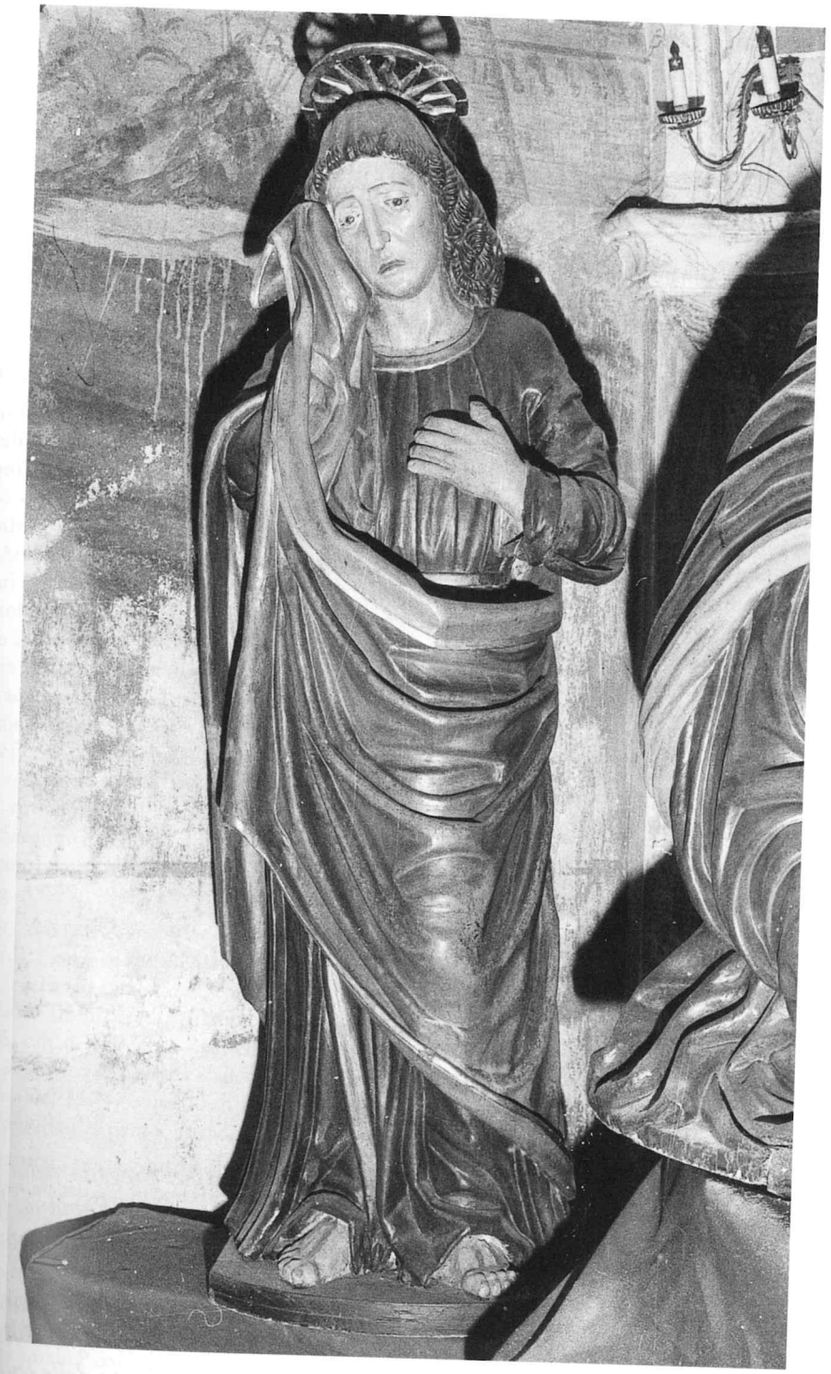


FIG. 13 - Anonimo, *San Giovanni*,
San Dionigi, Vigevano.

Per ora non mi è possibile dare un nome all'autore della *Deposizione nel sepolcro*, vero *apax* nel panorama, pure di alto livello, della scultura lignea nel vigevanese[32], per la qualità degli intagli – che purtroppo non traspare affatto dalle fotografie[33] – e l'intuizione mai banale con cui traduce il modello, da immaginarsi forse richiesto esplicitamente dalla committenza: tutto questo ad una data e in un luogo che per la fortuna di Mantegna vorranno pur dire qualcosa[34].

* *Il primo grazie va a Francesca Tasso che, coinvolgendomi nel progetto della mostra sulla scultura lignea lombarda del Rinascimento curata da Giovanni Romano, ha dato il via a una ricerca su Pietro Bussolo, di cui il presente articolo costituisce una breve anticipazione. La mia gratitudine va poi a Giovanni Agosti, Andrea Canova, Laura Cavazzini e Jacopo Stoppa per i numerosi consigli. Ringrazio la Dott.ssa Laura Basso per la consultazione degli inventari del Legato De Cristoforis, e le signore Angelina Ferrari e Rosita Ramella per avermi permesso una visione ravvicinata delle sculture in San Dionigi.*

NOTE

(1) Per la panoramica più aggiornata sullo stato degli studi rinvio a PAOLO VENTUROLI, *Gli studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento: un bilancio 2000*, in ANGELA GUGLIELMETTI, *Scultura lignea nella diocesi di Novara tra '400 e '500. Proposte per un catalogo*, Provincia di Novara, Assessorato alla Cultura e ai Beni Culturali, Borgomanero, 2000. Sono ancora freschi di stampa gli atti della giornata di studi tenutasi a Milano l'8 maggio 2000: *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Milano, 2002.

(2) RAFFAELE CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, 2000; da integrare con la recensione di MONICA IBSEN, *Scultura lignea lombarda: note bresciane e qualche fatto non solo scultoreo*, di prossima pubblicazione su "Arte Veneta".

(3) DANTE ISELLA, *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, 1984, pag. VIII.

(4) E non solo in rapporto alla pittura, arte che, almeno a giudicare dalla mole quantitativa degli studi, ha decisamente vinto, nella storia, il "paragone", e che dunque, anche nel campo dei confronti, rapporti e derivazioni noti rispetto alla scultura lignea fa la parte del leone. Non c'è bisogno di ricordare i casi dei De Donati autori della cornice lignea del polittico di Treviglio di Butinone e Zenale, del contratto che impegnava Giacomo Del Maino a fianco di Leonardo e di Ambrogio De Predis nell'ancona per la Confraternita dell'Immacolata Concezione, delle palmari derivazioni dei rilievi provenienti da Santa Maria del Monte sopra Varese da stampe di Mantegna e da un niello di Maso Finiguerra, o di quelli dell'ancona dei Del Maino a Morbegno da incisioni di Dürer. Ma si pensi anche alla scultura amadeesca, di cui si dimentica talvolta l'effetto "naturalistico" delle dorature e della policromia, alla suggestione dei compianti in terracotta dipinta, al rincorrersi iconografico di tramezzi francescani, gruppi dei sacri monti e ancone lignee, alla somiglianza di ornamentazioni ed elementi architettonici con i prodotti dell'oreficeria, che molto – dai modelli alla serialità – condivide con la scultura lignea. Va poi sempre tenuta in conto la frequenza con cui i medesimi artisti si cimentarono in tecniche diverse: per rimanere nell'ambito della scultura lignea, è recentissima la restituzione ad Andrea da Saronno di un Padre Eterno benedicente in pietra, in Santa Maria presso San Celso a Milano, da parte di VITO ZANI, *Lorenzo da Muzzano risarcito*, in "Nuovi Studi", V, 8, 2000, pagg. 35-59: 40-41 e fig. 71.

(5) OLEG ZASTROW, *Raccolta d'Arte Applicata. Oreficerie*, Milano, 1993, scheda 43, pagg. 107-111, ricorda l'esposizione *L'Italia Splendida*, L'Aja, Gemeentemuseum, 29 agosto-31 ottobre 1956, con il relativo catalogo (Den Haag, 1956, cat. n. 59), ma dimentica la mostra *Antica oreficeria italiana*, Triennale di Milano, 1936 di cui cita invece il testo di ANTORIO MORASSI (Milano, 1936, cat. n. 168, pag. 36), che ne costituisce il catalogo; il volume di FILIPPO ROSSI, *Capolavori di oreficeria italiana dall'XI al XVIII secolo*, Milano, 1956, pag. 34 e tav. 32 (segnalato con la data del 1974) e quello di ROGGIANI, *Il castello di Milano*, s.d., pag. 106, chiudono la breve bibliografia del pezzo, attualmente esposto nella sala 32 del Castello Sforzesco.

(6) La statuetta porta, sotto la base, il timbro stampigliato "Legato De Cristoforis" e il numero 11 relativo all'attuale inventario. Il San Pietro figura col numero 203, la dicitura "Statua di S. Pietro di rame dorato testa e mani in argento" e la stima in lire 400, in entrambi i fascicoli dell'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte riguardanti il Legato De Cristoforis: "Eredità Dott. Malachia De Cristoforis / Inventario" con la data 1876 (I.4.1), e "Promemoria degli effetti componenti il legato nobile Malachia De Cristoforis", con il timbro del 1839 (I.4.2). Qualche notizia sulla collezione De Cristoforis, di cui le oreficerie e più in generale gli oggetti ricercati di alta qualità costituivano la parte più consistente e apprezzata, si può ricavare da SUSANNA ZANUSO, DIMITRIOS ZIKOS, *Tre busti in bronzo dal legato De Cristoforis al Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi e Notizie" 1999, XXIII, pagg. 319-323.

(7) La stampa qui pubblicata alla fig. 1, ricavata dalla lastra A 6069 del Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco, sembrerebbe mostrare uno stato di conservazione dell'opera precedente alla famigerata brunitura riscontrata recentemente su molti pezzi d'oreficeria lombarda dal restauratore Sergio Angelucci. Se così fosse, la datazione del negativo potrebbe indicare una sorta di termine *post quem* per la sua realizzazione.

(8) La rozzezza dell'intaglio rispetto alla finezza degli altri decori e soprattutto l'iconografia del cuore trafitto, che rimanda alla simbologia del Sacro Cuore diffusa dal XVII secolo, fanno pensare che l'incisione possa essere il risultato di un intervento successivo, che forse potrebbe rivelarsi un utile indizio nella ricostruzione delle vicende materiali della statuetta precedenti l'approdo nella collezione De Cristoforis.

(9) L'ostensorio riprende in modo semplificato esempi analoghi a quelli di San Sebastiano e San Lorenzo (ZASTROW, *Capolavori* cit., cat. nn. 44-45): il piede, conico come il ricettacolo al quale è avvitato, sostiene una teca di vetro cilindrica incernierata alla cupola semisferica (sormontata da una croce con terminazioni trilobe) tramite due sostegni a cordoncino.

(10) Le due placchette d'argento di 1,5 cm di base, fissate sul fronte del piedistallo ai lati della sagomatura a ogiva trilobata, recano rispettivamente le iscrizioni "CHARI\TAS" e "ET\AMOR", questa seconda compresa tra due punti distinguenti. Sulla *littera mantiniana* rimando al mio *La T di Mantegna. Dai modelli epigrafici a un'iscrizione nascosta nella pala per San Zeno*, in "Quaderni di Palazzo Te", 9, 2001, pagg. 8-21. La diffusione di questo tipo di raffinato alfabeto all'antica nel ducato milanese ha le sue prime occorrenze intorno al nono decennio del '400.

(11) Si vedano a questo proposito i pezzi alle schede nn. 13, 20 e 43 in MARCO COLLARETA, GIORDANA MARIANI CANOVA, ANNA MARIA SPIAZZI, *Basilica del Santo. Oreficerie*, Padova, 1995. Sempre per un confronto tipologico si possono considerare anche le statuette votive della metà del XV secolo nel tesoro della cattedrale di Sant'Eusebio a Vercelli (*Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vercelli*, a cura di ANNA MARIA BRIZIO, Roma, 1935, pagg. 85, 87), che nel panneggio riflettono modelli tra Michelino da Besozzo e Jacopino da Tradate, e soprattutto quella raffigurante il Battista nel tesoro del Duomo di Monza (acutamente assegnata a Beltramino de Zuttis da LAURA CAVAZZINI, *Jacopino da Tradate fra la Milano dei Visconti e la Mantova dei Gonzaga*, in "Prospettiva", 86, 1997, pagg. 4-36), che mostra, sebbene antecedente di oltre mezzo secolo, la stessa qualità esecutiva e il medesimo cromatismo e gusto per il particolare del nostro San Pietro.

(12) *La grande croce del Duomo di Cremona. Storia e restauro*, a cura di LORETTA DOLCINI, Firenze, 1994. Ringrazio Cinzia Piglione per la segnalazione.

(13) Riprodotti in *Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano, 1982, pag. 17, e *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra, a cura di G.C. SCIOLLA, Milano, 1998, pag. 204.

(14) Questi riferimenti culturali sono indicati anche da CASCIARO al quale rimando per la bibliografia su Bussolo aggiornata al 2000 (*La scultura lignea* cit., in particolare pag. 58 nota 8). Il catalogo del Bussolo è in costante aumento, ma le attribuzioni propostegli da MARIOLINA OLIVARI (*Precisazioni documentarie sul Polittico di Albino di Pietro Bussolo*) del *San Benedetto* di Trezzo sull'Adda, e da AMALIA PACIA (*Pietro Bussolo nell'abbazia di Fontanella al Monte*, entrambe pubblicate in *Scultori e intagliatori del legno* cit., rispettivamente pagg. 125-133 e 134-145) del *Crocifisso* di Fontanella al Monte e dello sconciato *Cristo deposto* del Duomo di Salò (assegnato al nostro anche da Casciaro) non sono condivisibili. Convincente invece mi pare l'assegnazione al Bussolo della *Madonna col Bambino* nel Santuario del Crocifisso di Bogliaco avanzata da Monica Ibsen, mentre mi lascia in dubbio quella del *San Rocco* di San Pier d'Agrino, del resto proposta con riserva dalla medesima autrice; cfr. MONICA IBSEN, *San Pier d'Agrino di Bogliaco sul lago di Garda*, Bogliaco di Gargnano, 2001, pagg. 95-96. Per quanto riguarda il profilo biografico-documentario dello scultore mi permetto di rinviare a un mio contributo di prossima pubblicazione su "Prospettiva".

(15) Per la datazione delle statue dell'ancona di Salò – visibili "a un palmo dal naso" nella mostra su Vincenzo Foppa curata da Giovanni Agosti, Mauro Natale e Giovanni Romano ai Musei Civici di Brescia, nella galleria che conduce all'emozionante "gran finale" –, fermo restando il convincente *circa quem* del 1500-1501 dedotto dai documenti trovati da MONICA IBSEN (*Il Duomo di Salò*, Salò, 1999, pagg. 75-82 e doc. 14, 17 a pagg. 177-178) va rimarcato, come già ha fatto VENTUROLI (*Gli studi sulla scultura lignea* cit., pag. 14, n. 38), che tali documenti sono relativi alla dipintura delle sculture e non alla loro commissione al Bussolo (che nei documenti non viene nominato neppure una volta) come invece ripetutamente scrive CASCIARO (*La scultura lignea* cit., pagg. 43, 52, 63, 263, 363, 364).

(16) Il polittico è attualmente diviso tra il Museo Diocesano di Bergamo (statue) e la chiesa di San Bartolomeo di Albino (cornice). La scheda di CASCIARO sull'opera (*La scultura lignea* cit., scheda 32a, b pagg. 268-69) va integrata con l'intervento della OLIVARI (*Precisazioni documentarie sul Polittico di Albino* cit., pagg. 125-128) alla giornata di studi dell'8 maggio 2000 che, recuperando la ricerca di uno studioso locale, Felice Nani, su due memorie manoscritte settecentesche relative alla chiesa di Albino, conferma l'autografia del Bussolo (testimoniata da un'iscrizione oggi scomparsa, ma citata da entrambe le fonti sulla base del Cristo in pietà), la committenza (il cappellano Giacomo de Bonaxijs), la data di esecuzione dell'opera (circa 1495) e la responsabilità della sua policromia (Giovanni Marinoni).

(17) Inv. n. 52, cfr. CASCIARO, *La scultura lignea* cit., scheda 31 pagg. 267-68.

(28) GIANNI ROMANO, *Per un documento su Bramantino*, in *Quaderno di Studi sull'Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, a cura di M.T. BALBONI BRIZZA, Museo Poldi Pezzoli, Cinisello Balsamo, 1990, pagg. 85-87.

(19) CASCIARO, *La scultura lignea* cit., pagg. 56-57 e scheda 36 pag. 271.

(20) Del soggetto esistono tre redazioni con lievi varianti: della prima, la *Deposizione nel sepolcro con quattro uccelli* (per distinguerla dalle altre due versioni "con tre uccelli", realizzate da Giovanni Antonio da Brescia e, in controparte, dal Maestro del 1515), uno degli esemplari migliori è quello della Graphische Sammlung Albertina di Vienna: si vedano le rispettive schede di SUZANNE BOORSCH (cat. nn. 30, 31) e DAVID LANDAU (cat. n. 29) in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a cura di JANE MARTINEAU, Milano 1992. Sul problema di Mantegna incisore dei propri disegni mi pare che il bellissimo documento trovato da ANDREA CANOVA (*Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo*, in "Italia medievale e umanistica", 42, 2001, pagg. 149-179), sulla commissione del lavoro di bulino da parte di Mantegna all'orafo Gian Marco Cavalli nel 1475 tagli definitivamente la testa al toro e con essa le illusioni di quella metà di fanatici del solenne maestro, me compresa, che lo volevano artista universale.

(21) GIOVANNI AGOSTI, *Su Mantegna. 6 (Lombardia)*, in "Prospettiva" 85, 1997, pagg. 59-90, in particolare pagg. 68-70. Sempre a proposito di derivazioni mantegnesche meritano forse d'essere segnalate le assonanze che vedono i rilievi lignei con storie di Cristo al centro di una rete di rimpalli, iconografici e sentimentali, fra tramezzi francescani e cappelle dei sacri monti, come da intuizione testoriana, quando proprio a proposito della *Flagellazione* di Spanzotti, succede che "certi manti, che sembrerebbero studiati sui Mantegazza, sull'Amadeo e sul Butinone, una volta realizzati diventano così pacatamente semplici e contadini da risultar simili a opere d'intaglio: par di vedere il truciolo scendere giù dalla mano decisa dell'artigiano; in questo modo il tema più prossimo diventa, anziché la facciata di Pavia, qualche Cappella del Sacro Monte, per altro in quegli anni ancora da cominciare" (GIOVANNI TESTORI, *G. Martino Spanzotti: gli affreschi di Ivrea*, Ivrea, 1958, riedito in *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di PIETRO MARANI, Milano, 1995, pagg. 24-25). Così gli sgherri in tecnicolor che flagellano Cristo in uno dei rilievi che costituivano l'altare di Santa Maria del Monte sopra Varese (oggi nel convento delle romite ambrosiane), sono la trasposizione di quelli in bianco e nero della stampa di Mantegna, come per primo segnalava Salmi, ma

i due carnefici in fronte e retro si ritrovano pure, con gli stessi vestiti sbrindellati anche se con qualche variazione nelle pose, nell'affresco di Martino Spanzotti a Ivrea (e quelle braghe lacerate sulle ginocchia torneranno ancora perfino in Gaudenzio, nel tramezzo di Varallo). Gli intrusi abbigliati all'orientale che compaiono di profilo nel rilievo, uno seduto a destra e l'altro in piedi a sinistra, hanno invece dei parenti sul tramezzo dell'Annunciata di Borno, nella scena della flagellazione, in piedi a destra, e nei due giudici Annia e Pilato, senza contare l'orientale dal cappello conico che incede a braccia conserte nella tavoletta di Butinone con la *Crocifissione* (Milano, Compagnia di Belle Arti), non priva di tangenze, per il comune imprinting mantegnesco, straziato da deformazioni ferraresi, con l'incredibile *Crocifissione* a tre piani di Borno, dove un selva di picche, bandiere e alabarde, ritte a mo' di palizzata, punge le palme dei ladroni. Sempre a Borno nella *Crocifissione*, così come nella tavoletta di Butinone, si mette in scena lo "svenimento in piedi" della Vergine, con le Marie che le si stringono variamente attorno per sorreggerla. Lo stesso gruppo, stavolta inserito nell'andata al Calvario, figura sul tramezzo di Ivrea: il prototipo illustre è la *Crocifissione* già nella predella della pala per San Zeno, che trova infine un'occorrenza monumentale e inaspettata nel gruppo ligneo della *Pietra dell'Unzione* di Varallo (ora in Pinacoteca), se solo le sculture venissero ricomposte, o meglio, incastrate l'una nelle braccia dell'altra, come ha suggerito Venturoli. Sulle vicende materiali dei due rilievi provenienti dall'altare di Santa Maria del Monte di Varese e oggi nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano, si veda l'importante contributo di VITO ZANI, *"... gli due Quadri che in questa Capella si conservano". Ricordi rinascimentali di una processione al Sacro Monte nel 1689*, in "tracce", 43, 2001, pagg. 5-16.

(22) La mancanza della Maddalena dal gruppo ligneo, che nella stampa è raffigurata china sul sepolcro, ha portato a identificare con essa la pia donna dai lunghi capelli alla destra della Vergine. Secondo un cartello esposto nella chiesa vicino alla cappella, le "artistiche statue in legno del XV secolo del Sepolcro di San Dionigi, venerate nel 1578 da San Carlo, rappresentano il Cristo, l'Addolorata, la Maddalena, Maria di Cleofe, Salome, San Giovanni, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo".

(23) CASCIARO, *La scultura* cit., pagg. 105-109, pubblica le sculture di San Dionigi insieme a un gruppo nella Parrocchiale di Torno, al *Cristo Crocifisso* di San Vittore a Cannobio e a un *San Giovanni* in collezione privata a Lugano, sotto l'etichetta di "Maestro dei Compianti". A parte il fatto che, in senso stretto, nessuna delle scene rappresentate è un compianto (in San Dionigi è raffigurata la Deposizione di Cristo nel sepolcro, mentre a Torno si tratta del momento immediatamente successivo alla deposizione dalla croce, quando il corpo del Redentore è posto sulle ginocchia della madre con la formula nordica del Vesperbild), non mi pare che nei gruppi di sculture citate si possano riscontrare somiglianze così stringenti.

(24) LUIGI BARNI, *La Cattedrale e le primitive Chiese di Vigevano*, Vigevano, 1919 (ristampato in Id., *Vigesimum. Scorci di archeologia, storia-critica e folclore vigevanesi*, Pavia, 1951), pagg. 9-10; FRANCESCO PIANZOLA, *Vigevano. Memorie religiose*, Vigevano, 1930, pag. 65; PIETRO BELLAZZI, *La chiesa di S. Dionigi e la sua confraternita*, Vigevano, 1966, pag. 7 nota 2.

(25) Sulle vicende delle clarisse si vedano MARIALUISA RIZZINI, *Architettura francescana a Vigevano tra i secoli XIV e XV*, in *Metamorfosi di un borgo. Vigevano in età visconteo-sforzesca*, a cura di GIORGIO CHITTOLINI, Milano, 1992, pagg. 343-347; e PIETRO BELLAZZI, *Racimoli di memoria vigevanesi*, Vigevano, 1989, pag. 49.

(26) SIMONE DEL POZZO, *Libro dell'Estimo Generale*, Vigevano, Archivio Storico Civico art. 179, ff. 616 e 581r, cit. in BELLAZZI, *Racimoli* cit., pag. 42.

(27) CESARE NUBILONIO scrisse la sua *Cronaca di Vigevano* tra il 1582 e il 1584, l'edizione da cui cito è quella curata da RENATO MARCHI, Pavia, 1988, pag. 91.

(28) CARLO STEFANO BRAMBILLA, *La chiesa di Vigevano. Nella quale s'intende l'origine delle Chiese, de beneficij Ecclesiastici...*, Milano, 1669, pag. 125.

(29) BRAMBILLA, *La chiesa* cit., pag. 127. BELLAZZI, *La chiesa* cit., pagg. 30-31, precisa che l'indulgenza di 40 giorni era stata concessa *in perpetuo* dal vescovo Attilio Pietrasanta il 4 aprile del 1662.

(30) La pianta, trovata da BELLAZZI (*Racimoli* cit., pagg. 40-41) nell'archivio della Curia vescovile, nella cartella relativa alla parrocchia di San Francesco, e databile dopo il 1634 vista la presenza in essa della sagrestia nuova costruita in quell'anno, è pubblicata anche in *Metamorfosi di un borgo* cit., pag. 317, e recentemente da DAMIANO PASINI, *La chiesa di San Dionigi nello sviluppo urbanistico della città*, in "Viglevanum", 2001, pagg. 88-99, che da pagina 92 altro non è che un plagio dai *Racimoli* di Bellazzi.

(31) Così recita il manoscritto di Giorgio Fassina, rettore di Sant'Ignazio, datato 1729; l'iscrizione succitata si conclude "Idq. Ill.mus et rev.mus D. Epus Cattaneus, Anno 1724, die 8 octob. Benedixit, ibiq., sacrum celebravit", cit. in BELLAZZI, *La chiesa* cit., pag. 31, nota 2. Questi lavori di rimodernamento sfociarono poi nella richiesta, accordata nel 1748, di "errigere una nuova chiesa nel sito ove di presente si ritrova l'oratorio di S.t Antonio Abbate, ed Ospizio de' pellegrini". Ma "essendo stato l'anno 1750 un anno assai calamitoso", finì che i confratelli si accontentarono di trasportare l'antica statua lignea di Sant'Antonio sul secondo altare a destra, come si vede oggi e "si risolsero di fabbricare avanti alla chiesa vecchia di d.o Santo la nuova, che si vede al presente" secondo le note manoscritte di Lodovico Cotta Morandini, citate in BELLAZZI, *La chiesa* cit., pag. 11.

(32) LAURA CAVAZZINI, *Scultura lignea a Mortara. Restauri compiuti e da compiere*, catalogo della mostra, Vigevano, 1997.

(33) La collocazione delle sculture e l'inamovibilità del vetro che le protegge impediscono attualmente un'adeguata ripresa fotografica. L'immagine qui riprodotta (FIG. 12) ha come unico pregio rispetto a quella a colori pubblicata da Casciaro, di comprendere nell'inquadratura, anche se parzialmente, Nicodemo, mentre i due settecenteschi puttini ai lati sono oggi opportunamente scomparsi. La sorda policromia moderna e l'illuminazione contribuiscono ulteriormente all'appiattimento delle statue, facendo sembrare, per esempio, la mano del San Giovanni, modellata col pongo anziché intagliata nel legno.

(34) Si tratta infatti, per quanto mi è noto, dell'unico gruppo ligneo tradotto dalla stampa della *Deposizione* "verticale" in dimensioni al vero, e che, per tipologia, ha come solo e non direttamente prossimo termine di paragone le sculture fittili di Agostino de' Fondulis nel sacello di San Satiro a Milano, dipinte nel 1491, ispirate dalla *Deposizione* "orizzontale" di Mantegna, e, per materiale, i già citati rilievi lignei dallo smembrato altare di Santa Maria del Monte sopra Varese con la *Flagellazione* e la *Deposizione*, scolpiti intorno al 1478.

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

NUOVI DOCUMENTI PER I MANFREDINI

Benedetta Gallizia di Vergano

Medaglisti, orologiai, bigiottieri e bronzisti, i Manfredini non hanno mancato di interessare in questi anni gli studiosi, anche se zone d'ombra rimangono intorno alla cronologia della attività dei tre fratelli bolognesi: presentiamo qui alcuni dei documenti che potranno contribuire in futuro a colmare alcune di queste lacune ed incertezze[1].

Nel 1804 Luigi Manfredini (1771-1840) è a Parigi grazie all'aiuto del Governo della Repubblica italiana, dove si perfeziona nel campo dell'oreficeria[2]; intanto un simile sussidio, tratto da un fondo del Ministero degli Interni destinato *all'incoraggiamento delle Scienze,* era stato richiesto anche dal fratello Antonio (morto nel 1838; che i documenti ci dicono esercitare il mestiere di "Bigiottiere" a Milano almeno dal 1802): a Parigi troveranno il fratello Francesco (m. 1810), detto a questa data "Professore di Orologeria"[3]. I tre fratelli, cominciano così la loro attività comune in Francia: Francesco gestisce il suo laboratorio di bigiotteria, *d'indoratura* dei metalli e d'orologeria, mentre i due minori studiano per perfezionarsi nella *professione di Bigiotteria,* nella fabbricazione degli smalti, delle casse degli orologi e in *analoghe manifatture.* Ma i rapporti di Francesco con il suo paese nativo restano forti se il 18 ottobre del 1806 un decreto dell'ormai Vicerè di Italia Eugenio de Beauharnais (1781-1824), dispone i termini del trasferimento del suo stabilimento parigino, a Milano[4]. Nell'aprile del 1807 Manfredini, nominato Orologiere del Re presenta il piano per lo stabilimento dell'Eugenia (così si chiamerà la nuova fabbrica)[5] nel quale saranno raccolte le tre manifatture: orologeria, bigiotteria e indoratura dei metalli. Il nostro, per contratto, riceverà un aiuto statale di diecimila lire per il restauro degli edifici assegnategli (i locali già conventuali "della Fontana", fuori di Porta Comasina), e un sussidio di altre novemila lire: in compenso dovrà farsi carico dell'esecuzione e della direzione delle macchine delle Regie Zecche e impegnarsi a formare degli allievi allo scopo di diffondere la sua arte nel Regno. Nel settembre i lavori necessari a impiantare la nuova officina devono essere avanzati se ci si può preoccupare di ingaggiare i primi apprendisti[6]; nel 1808 la fabbrica è a regime[7]. Due anni dopo, il 16 giugno 1810, Francesco Manfredini muore. Luigi e Antonio (richia-

mati da tempo da Parigi) domandano e ottengono di continuare l'attività dello stabilimento dell'Eugenia, godendo degli stessi aiuti a suo tempo concordati dal fratello con il Governo italiano. L'attività proseguirà con successo anche dopo il crollo del regine napoleonico: da un resoconto stilato il 2 giugno 1821 su richiesta della "Camera di Commercio, Arti e Manifatture"[8] risulta che i Manfredini *.....Anche nella partita d'Orologeria ..... sanno distinguersi per la eleganza dei disegni, e per la squisitezza, precisione, e perfezione di ogni relativo lavoro, ed ornato. Merita poi particolar attenzione l'estesa manifattura dei Manfredini ..... della fusione, cesellatura, e doratura de' Bronzi lavorati. E quanto alla fusione, se il metodo di fondere in sabbia, e staffa era già conosciuto, ed adoperato pei pezzi minuti, è dovuta però ai Fratelli Manfredini l'applicazione di esso alle grandi fusioni, il cui perfezionato processo ha dato l'importantissimo risultamento al confronto degli antichi incerti, e sconvenevoli metodi d'ottenere con singolare facilità, con sicurezza, e moderato dispendio la fusione di statue Gigantesche; di che ne fanno piena fede diversi pezzi di figure colossali, e di statue equestri già destinate ad ornamento del grandioso Arco del Sempione, che tuttora conservato in detto I.R.Stabilimento ..... Quanto poi alla cesellatura e doratura de' Bronzi lavorati ..... furono dai sottoscritti osservati quattro grandi candelabri destinati ad ornare il Gabinetto d'illustre Signore Milanese, ed or ora terminati che ..... nulla lasciano a desiderare dippiù, né potrebbero dal più rinomato Artista di Francia farsi migliori .....* Se i grandi candelabri restano per ora non identificati, altre opere citate dai nostri relatori possono essere rintracciate, come i ..... *diversi Tripodi in Bronzo dorato destinati alla Real Corte di Baviera .....* di cui uno è probabilmente quello oggi conservato nel Kunsthistorische Museum di Vienna[9].

Nel 1822 i fratelli Manfredini chiederanno di trasportare parte dell'impresa dai locali della Fontana all'interno delle mura della città (dove già esisteva un locale di vendita) nella nuova casa Castiglioni vicino al ponte di Porta Orientale[10]. Il trasferimento avviene solo in parte: in realtà si tratta di uno sdoppiamento più che di un trasloco, visto che gli antichi locali restano utilizzati e destinati a contenere la fonderia e il laboratorio per la lavorazione dei bronzi di grande mole[12], mentre a Milano si producono minuterie d'oro, argenteria e bronzi dorati. L'anno successivo, nel 1823, Antonio Manfredini lascia lo stabilimento dell'Eugenia e il suo posto sarà preso da Giovan Battista Viscardi genero di Luigi Manfredini[12]. A partire dal 1829-1830, poi, la ditta Manfredini sarà impegnata in tutta una serie di lavori per i palazzi Reali di Torino. Opere coordinate dall'architetto Pelagio Palagi (1775-1860), cui si devono i disegni degli arredi. Nel 1840, lo stabilimento viene sollevato dall'obbligo di formare allievi ed eseguire tutti quei lavori non proficui per l'impresa, data la loro difficoltà d'esecuzione: si riduce allora anche il numero degli operai, divisi tra due stabilimenti. Nello stesso anno, però, Luigi Manfredini muore e Giovan Battista Viscardi, ne rileverà la ditta producendo, come si legge in una lettera del 1850, oggetti in bronzo, ferro e ghisa[13]e portando avanti i lavori rimasti incompiuti.

FIG. 1 - *Centrotavola in bronzo dorato sostenuto da tre leoni alati e ornato da altrettante figure di baccanti,* Manifattura Luigi Manfredini e Compagno e manifattura Strazza e Thomas, circa 1830-1835. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

A conclusione di questo breve sunto delle vicende dello stabilimento milanese dei Manfredini, illustriamo una alzata centrotavola in bronzo dorato di belle dimensioni[14], databile al 1837-1840 circa e appartenente alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata milanesi. Già noto agli studi per essere stato attribuito da Enrico Colle a una non meglio precisata manifattura milanese[15], il bronzo, è composto da tre figure di Baccanti con il capo cinto da corone di spighe e pampini con grappoli d'uva, che danzano suonando cembali e nacchere intorno a un tronco di vite ritorto assai vicino ai lavori di Pelagio Palagi (1775-1860; architetto con cui i Manfredini ebbero una lunga consuetudine), come dimostra il confronto con un disegno per candeliere eseguito dall'architetto bolognese, oggi conservato nell'Archiginnasio di Bologna[16]. Il tutto è poi sormontato da una coppa fogliata destinata, probabilmente, a contenerne una seconda in vetro. La collaborazione con Pelagio Palagi, inoltre, è ancora più evidente se si osserva un altro disegno per un desert eseguito dall'architetto nel 1837[17]. Il modello numero 3, infatti, è un candelabro a sette luci poggiante su una base a pianta triangolare sostenuta da tre leoni alati che, a sua volta, funge da basamento per tre figure di Baccanti danzanti. Se si sostituiscono i bracci del candelabro con la coppa, la similitudine con il nostro centrotavola è ancora più evidente.

L'insieme, inoltre, pare frutto della collaborazione tra i Manfredini e una altra manifattura dell'epoca, la Strazza e Thomas[18]: se, infatti, il basamento tripode, ornato da ghirlande floreali e sostenuto da leoni alati riporta all'imponente candelabro realizzato dai Manfredini per la Sala dei Paggi del Palazzo Reale di Torino, le Baccanti, invece, sono probabilmente uscite dai laboratori della ditta Strazza e Thomas. Questi avevano lavorato con i Manfredini, come ricorda un documento conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano[19] in cui, a proposito di un vaso in bronzo montato su un alto piedistallo in marmo, si legge che ... *gli ornati del vaso di bronzo dorato sono di Manfredini mentre quelli del piedistallo (delle Baccanti) di Strazza* ... E infatti, guardando a un loro bronzo, oggi nelle collezioni della Pinacoteca Ambrosiana, una Ebe realizzata nel 1827[20], il rapporto con le Baccanti delle Civiche Raccolte è evidente, soprattutto per quanto riguarda l'accurato modellato dei capelli, il movimento e la postura della figura danzante in punta di piedi[21].

Infine, il bronzo del Castello Sforzesco presenta anche molti punti di contatto con l'opera del francese Pierre-Philippe Thomire cui si deve, per esempio un *surtout* da tavola del 1810 comprendente anche una alzata candelabro formata da un elemento centrale a colonna poggiante su un'alta base a sezione tringolare che funge da basamento a tre figure di Baccanti che danzano al suono delle nacchere[22]. Similitudini con il lavoro di Thomire si riscontrano anche nella base con i leoni alati sormontati da due volute a ricciolo, di un gusto vicino a quello di una *etagere* realizzata dal bronzista francese nel 1830[23].

Ringrazio Luca Melegati e Giuseppe Beretti per avermi aiutato e consigliato durante la stesura di questo articolo.

FIG. 2 - *Particolare delle figure di Baccanti che ornano il centrotavola della manifattura Manfredini.* Le tre figure sono, probabilmente uscite dai laboratori della ditta Strazza e Thomas. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 3 - *Particolare della base con i leoni alati del centrotavola Manfredini.* Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

NOTE

(1) Tra la bibliografia sui Manfredini si veda A. GONZÃLEZ-PALACIOS, *Il Tempio del gusto. Roma e il regno delle Due Sicilie*, vol. I, Milano, 1984, pp. 257-258. Le notizie che qui si anticipano confluiranno in uno studio a cura di Maurizio Cera (cui si deve il ritrovamento dei documenti), Benedetta Gallizia di Vergano, Luca Melegati e Giuseppe Beretti.

(2) Archivio di Stato di Milano (qui ASM), Comm., fs. n. 95.

(3) ASM, Comm., fs. n. 95, *"Ditte e fabbriche di Bigiotteria".*

(4) ASM, Comm., fs. n. 95, *"Ditte e fabbriche di Bigiotteria".*

(5) ASM, Comm., fs. n. 227.

(6) Ivi.

(7) Ivi.

(8) ASM, Comm., fs. n. 95, *"Ditte e fabbriche di Bigiotteria".*

(9) Inv. 120. Si veda A. GONZÃLEZ-PALACIOS, op. cit., 1984, vol. I, alla tavola 48.

(10) ASM, Comm., fs. n. 95, *"Ditte e fabbriche di Bigiotteria".*

(11) Ivi.

(12) A. VISCARDI, *Discorso pronunciato nella festa della Mutua Società Operaia. Manfredini in occasione dell'inaugurazione del busto in rame battuto a Luigi Manfredini titolare della società l'8 febbraio 1880, Milano, 1880,* pag. 17. La manifattura cambierà ragione sociale per diventare la "Luigi Manfredini e Compagno".

(13) E. COLLE, *Pelagio Palagi e gli artigiani al servizio della Corte sabauda,* in "Arte a Bologna, Bollettino dei musei civici d'arte antica", n. 5/1999, pag. 69.

(14) Altezza cm 71, ingombro massimo cm. 36,5. Reca l'inventario di un non meglio precisato Palazzo Reale, n. 176.

(15) E. COLLE, A. GRISERI, R. VALERIANI, *Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento,* Milano, 2001, scheda 103.

(16) Gabinetto Disegni e Stampe, Archiginnasio, Bologna, inv. n. 2240; in COLLE, GRISERI, VALERIANI, op. cit., 2001, pag. 364.

(17) Gabinetto Disegne e Stampe. Raccolta Disegni Palagi. Archiginnasio di Bologna, inv. 22-23. Si ringrazia Giuseppe Beretti per la segnalazione.

(18) La manifattura, attiva a Milano già dal 1815, inizialmente contava anche un terzo socio, oltre a Strazza e Pietro Luigi Thomas, di nome Lorin. Per una breve disanima sulla storia della manifattura si veda COLLE, op. cit., 2001, pagg. 306-308.

(19) *Descrizione dei quadri, busti ed altri oggetti di belle arti donati dal defunto don Giovanni Edoardo de Pecis alla Biblioteca Ambrosiana ed esistenti in un apposito Gabinetto intitolato "Dei bronzi dorati";* Ms Ambrosiano A 357 inf. CC 97v-98r.

(20) E. COLLE, A. GRISERI, R. VALERIANI, op. cit., 2001, scheda 94 e A. GONZÃLEZ-PALACIOS, op. cit., 1984, pag. 295.

(21) La coppa superiore dell'alzata per la qualità del modellato (inferiore al resto dell'oggetto) andrà, forse considerata un rimpiazzo di epoca più tarda.

(22) OTTOMEYER, P. PRÖSCHEL (a cura di), *Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten dies Spätbarock und Klassizismus,* II voll., München, 1986, fig. 5.16.2 e fig. 5.16.12 per un altro esemplare della medesima impostazione datato al 1820 circa.

(23) Ivi. Tav. XLIV.

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

LA RACCOLTA VIGONI. CHI L'HA VISTA?

Luigi Sansone

Risale al 1935 la pubblicazione del volume *Viaggi*[1], una raccolta di scritti di Giuseppe Vigoni[2] (Sesto San Giovanni 1846 - Milano 1914) che riguardano le osservazioni sui costumi, le culture, i monumenti, la storia e i luoghi delle popolazioni da lui visitati durante i viaggi intrapresi nella seconda metà dell'Ottocento in Palestina, Siria, Transgiordania, Egitto, Abissinia ed a Tunisi, Tripoli, Atene, Costantinopoli, in Russia, Caucaso, Persia, Mesopotamia, India e nelle Americhe.
Nella presentazione di questo volume Marcello Visconti di Modrone scrive: "La generosità con la quale il figlio Ignazio, e la vedova, donna Catulla Mylius, hanno affidato al Comune di Milano i ricordi dei viaggi compiuti da Giuseppe Vigoni in Asia, in Africa, in America, ha permesso di aggiungere alla piccola raccolta etnografica che si era formata nel Castello Sforzesco, varie sale nelle quali sono testimoniate le vaste conoscenze e la profonda preparazione con cui il Vigoni sostenne le imprese coloniali e l'espansione commerciale italiane." Infatti, in questo stesso anno, il 31 dicembre 1935 la Raccolta Vigoni che comprendeva, come è documentato dall'elenco conservato presso l'archivio delle Civiche Raccolte d'Arte[3], ben 850 pezzi di interesse etnografico, viene donata al Comune di Milano. Agli 850 pezzi si devono aggiungere "un blocco di fotografie varie", una "targa in bronzo del Castello Sforzesco", una "busta contenente il Passaporto per la Turchia ed Europa di Giuseppe Vigoni" e "i documenti annessi alla collezione Vigoni", comprendenti passaporto, lasciapassare, lettere, otto carte geografiche usate da Vigoni, taccuini con le annotazioni dei viaggi e i taccuini dei suoi disegni che documentano i luoghi da lui visitati. Nel lungo elenco dattiloscritto della donazione, molti oggetti sono descritti in modo generico, per esempio: "n. 56, animale terracotta"; "n. 76, Mano Maometto in legno"; "n. 90-93, collane"; "n. 161-165, sigilli"; "n. 215-216, posate ferro". Altri oggetti sono elencati anche con le indicazioni geografiche di provenienza: "n. 5-8, statuette idoli indiani in bronzo"; "n. 36, bambino terra grigia (Perù)"; "n. 154, Remo legno intagliato, Oceania"; "n. 400, pezzo grande tappeto in fibra d'albero del pane (Oceania)"; "n. 514-515, scudi pelle ippopotamo, Abissinia"; "n. 844, fusi per il cotone, Eritrea". Infine, una minima parte degli oggetti, oltre alla descrizione e al luogo geografico di provenienza, ci

rivelano anche l'etnia specifica: "n. 416/1, scarpe donna, Abissinia, Markubi"; "n. 457-459, cuscini Tuareg per sella, in pelle policroma rotonda, Africa Centrale"; "n. 468, zagaglia, Africa Orientale, tribù Niam Niam."
La raccolta Vigoni fu sistemata agli inizi del 1936, come si legge nella stampa dell'epoca, in tre sale del secondo piano della Rocchetta del Castello Sforzesco, nell'ala attigua alla Torre di Bona. Oltre agli oggetti etnografici e ai documenti, per la maggior parte custoditi in dieci grandi vetrine, nelle tre sale erano collocati il busto in gesso di Vigoni, modellato da Ernesto Bazzaro, un ritratto a carboncino dalla sorella di Vigoni, Teresa, e una vetrina che conteneva i cimeli personali: i passaporti dei viaggi, la borsa da viaggio, il suo coltello, la pistola e molti taccuini con disegni a matita e annotazioni dei viaggi. Tra le curiosità esposte figuravano alcuni oggetti che si ricollegavano al viaggio al seguito della spedizione, con scopi di esplorazione commerciale, del ravennate Pellegrino Matteucci in Etiopia, da Massaia al lago Tana nel 1878-79.
Il 9 maggio 1940 si inaugura a Napoli la *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*. Per questa mostra viene richiesto ai Civici Musei Milanesi un gran numero di opere d'arte, armi, documenti, fotografie e pezzi etnografici che sottolineavano l'interesse politico ed economico dell'Italia per le terre al di là del Mediterraneo. Nel settore storico della sezione dedicata ai pionieri ed esploratori italiani in Africa vengono esposti molti oggetti provenienti dalla Raccolta Vigoni del Castello Sforzesco. I numerosi elenchi conservati negli archivi delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano documentano con certezza quali furono i pezzi richiesti per la *Mostra d'Oltremare*.

Della Raccolta Vigoni furono prestati:

1. Ritratto a carboncino di G. Vigoni eseguito dalla sorella donna Teresa Vigoni, cm 67x55,5.
2. Grande rosario abissino a grani rotondi con croce terminale (n. 58 grani) in legno.
3. Ombrello di prete abissino in seta rossa, con manico tornito e guarnizioni in ottone (lunghezza cm 123).
4. Notes di viaggio del Vigoni scritto a matita, rilegato in tela chiara.
5. Pistola a tamburo usata dal Vigoni durante il suo viaggio (lunghezza cm 30).
6. Pugnale con guaina in pelle e manico in corno di cervo (lunghezza cm 33).

Una serie di disegni a matita (7-19) eseguiti da Vigoni durante il suo viaggio in Abissinia (tutti cm 14x23,5) ed altri oggetti e documenti:

7. Un villaggio di Kalamet.
8. Accampamento della carovana a Godofelassi.
9. Tukul reale di Axum.

10. Portale della chiesa di Godofelassi.
11. Veduta di Axum.
12. Obelisco e rovine di Axum.
13. Macina e forno abissino di Adua.
14. Chiesa copta di Adua.
15. Veduta di Adua.
16. Pianta della cattedrale di Adua.
17. Godofelassi, campane.
18. Una via di Massaia.
19. Veduta di Jeramneh.
20. Lasciapassare in lingua amarica.
21. Tallero di Maria Teresa (n. 2) del 1780 con richiamo alle note di viaggio del Vigoni.
22. Modello di Tukul eseguito dal Vigoni.
23. Turibolo abissino da incenso, in bronzo, con campanelli.
24. Campanello abissino da messa, in bronzo in manico di legno.
25. Crocefisso abissino in bronzo.
26. Sella completa in pelle lavorata con raffigurazioni di scene di caccia in pelle verde, donata al Vigoni da Re Giovanni Kassa in occasione della sua visita a Gafat nel 1879.
27. Ceppi in ferro per schiavi.
28. *A)* Lettera autografa di Re Giovanni; *B)* Traduzione di Massaia; *C)* Piccolo dipinto su carta raffigurante Madonna con Bambino; *D)* Disegno a matita abissino raffigurante S. Giorgio che uccide il drago.
29. Mano di Maometto in legno. Amuleto della Tunisia, cm 20.
30. Busto in gesso del Vigoni, opera di Bazzaro.
31. n. 2 sciabole a dente di pesce-sega montate su una coccia di legno intagliato. Lavoro forse portoghese, provenienza Africa Orientale (lunghezza cm 108).
32. Pistola tunisina riccamente lavorata in argento a sbalzo ed incisioni ad ornato (cm 55,5).

Dalla sala dell'armeria, non facente parte della raccolta Vigoni, fu richiesto in prestito, come risulta dagli elenchi (n. 33) un "archibuso arabo con canna di fabbrica italiana, ageminata e calcio incrostato di madreperla (lunghezza cm 117,5)".
Inoltre, dalle raccolte etnografiche del Castello Sforzesco furono richiesti per la mostra di Napoli altri 12 pezzi di origine africana (la numerazione che segue è quella che appare nei documenti conservati presso le Civiche Raccolte d'Arte del Comune di Milano): "n. 34, Cuscino in legno per carovana, Somalia (alt. cm 17,5)"; "n. 35, Spillone in ferro, con manico di legno, per forare le guance agli aspiranti Marabutt, Tripoli (alt. cm 35)"; "n. 36, n. 4 quadri contenenti n. 30 fotografie dei Sakei (Penisola di Malacca)"; "n. 37, n. 2 Feticci religiosi in legno scolpito, del Congo (alt. cm 34,5)"; "n. 38, n. 1 statuetta in legno scolpito raffigurante un civile inglese, lavoro degli Zulù (alt. cm 34)"; n. 39, n. 1 statuetta in

legno raffigurante un indigeno Zulù (alt. cm 41,5)"; "n. 40, n. 1 scettro da stregone, in legno scolpito, a tre figure. Lavoro eseguito da indigeni Congolesi. (lunghezza cm 140)"; "n. 41, n. 1 dente d'elefante foggiato a scimitarra. (alt. cm 50)"; "n. 42, Ornamento in legno (orecchino da uomo) usato dai Kikuyer (Africa or.)"; "n. 43, Arma da getto a due lame con impugnatura in pelle. Lavoro del Congo (cm 63)"; "n. 44, Ornamento metallico di donna Masai (Africa eq. franc.) composto di collana di ferro, orecchini e braccialetti in ottone con annessa una fotografia dimostrativa".

È interessante sottolineare come una delle due sculture, corrispondente al "n. 37", che rappresenta una madre con bambino di etnia Yombe (Repubblica del Congo), sia molto simile, per quanto riguarda le dimensioni e la composizione, ad un esemplare della collezione Han Coray, conservato presso il Museo Etnografico dell'Università di Zurigo ed esposto in questi giorni (16 marzo-30 giugno 2002) nella mostra *Arte africana della collezione Han Coray* al Museo Cantonale d'Arte a Lugano.

A causa dell'entrata in guerra dell'Italia, poche settimane dopo l'inaugurazione della Mostra d'Oltremare, dei tragici eventi che ne seguirono e dell'occupazione alleata degli spazi della mostra, le opere rimosse dalla sede di Napoli furono custodite a Mercogliano e a Liveri di Nola per alcuni anni e solamente nell'aprile del 1947 fu possibile trasportarle a Milano. Purtroppo, i pezzi della raccolta Vigoni, eccetto un taccuino di appunti, e quelli della sezione etnografica mancavano all'appello.

Nella relazione scritta (2 luglio 1946) da Ferdinando Sacchi, funzionario dei Civici Musei Milanesi, incaricato del recupero delle opere si legge che egli dopo essersi recato a Roma presso la Biblioteca Nazionale per prendere accordi per il ritiro delle stampe di proprietà dei Civici Musei Milanesi, ivi depositate durante gli eventi bellici, proseguì il viaggio per Napoli e poi per Mercogliano e Liveri di Nola onde effettuare un sopralluogo allo scopo di recuperare gli oggetti che vi erano depositati. Sacchi nella citata relazione scrive: "A Mercogliano, presso il Palazzo Abbaziale di Loreto che ospita i frati domenicani, alcune sale ospitano i dipinti di chiese, musei e della Mostra Terre d'Oltremare a suo tempo sfollati a cura della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli. Sono stati rintracciati rapidamente i dipinti appartenenti alla nostra Civica Galleria d'Arte Moderna (n. 67 pezzi), i due bronzi di Bazzaro e di Andreotti, le n. 8 stampe delle Raccolta delle Stampe, i n. 9 acquerelli e stampe del Museo Navale". Nella relazione, Sacchi continua affermando che "A Liveri di Nola, presso il Santuario di S. Maria a Parete, retto dai Francescani (...) è stato fatto riscontro delle armi contenute in quattro pesantissime casse (...).

Per quanto riguarda gli ulteriori materiali rimasti nel recinto della Mostra ed affidati alla custodia dei dirigenti della Mostra stessa, costoro mi hanno riferito che non mancarono di prendere a suo tempo le cautele protettive che erano suggerite dalle circostanze. Infatti tutto il materiale storico-artistico fu sistemato in un rifu-

FOTO 1 - Particolare di una sala della raccolta Vigoni al secondo piano della Rocchetta del Castello Sforzesco, Milano, 1936.
Al centro della parete si nota il ritratto di Giuseppe Vigoni eseguito dalla sorella Teresa.
A destra del ritratto sono riconoscibili alcuni oggetti esposti nel 1940 alla mostra di Napoli: grande rosario abissino a grani rotondi con croce terminale; turibolo abissino da incenso, in bronzo; ombrello di prete abissino in seta rossa, con manico in legno tornito e guarnizioni in ottone.
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

gio sotterraneo protetto da cemento armato nella località dov'era situato il teatro. Al momento dell'occupazione del recinto della Mostra da parte delle truppe alleate i dirigenti non poterono più conservare il controllo della situazione (...) i magazzini furono manomessi e i materiali distrutti o dispersi (...)".
Durante il viaggio di ritorno a Milano Sacchi, oltre a trasportare con sé "dei documenti e dei cimeli relativi al Canale di Suez di proprietà delle Raccolte Storiche", ritira presso la Biblioteca Nazionale di Roma "n. 15 stampe" di cui si è accennato sopra. Nell'archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano è conservato, oltre l'elenco dettagliato delle 15 stampe della Raccolta Bertarelli, anche l'elenco di altre 10 stampe che si trovavano depositate a Mercogliano e delle quali due risultarono perdute (nn. 19 e 20 dell'elenco in archivio).
Per quanto concerne i pezzi della Raccolta Etnografica e della raccolta Vigoni, Sacchi nella già citata relazione afferma: "Mi è stato possibile ritirare a Napoli, presso la sede del Commissario della Mostra delle Terre d'Oltremare materiali salvati quasi in extremis; così dicasi per il taccuino dei viaggi dell'esploratore Pippo Vigoni (...). Nella stessa relazione è annotato che della raccolta etnografica e della Raccolta Vigoni "si è potuto ricuperare solamente: 1) il taccuino dell'esploratore Vigoni il resto è andato perduto". Il taccuino a cui si riferisce Sacchi è quello elencato con il numero 4 negli elenchi delle opere da "ritirare da Milano" per la mostra di Napoli e descritto come "notes di viaggio del Vigoni scritto a matita, rilegato in tela chiara" (Archivio Civiche Raccolte d'Arte, Raccolta Vigoni, Castello Sforzesco, Milano). Questo taccuino si compone di note manoscritte raccolte in 98 fitte facciate, scritte a matita su cartoncino non rigato, in parte color bianco, in parte giallognolo, dal formato di cm 10x15. Il taccuino, che raccoglie gli appunti del viaggio di Vigoni in Abissinia, inizia con la data del 5 aprile 1879.
Purtroppo, quasi tutti i pezzi donati dalla famiglia Vigoni ed esposti al Castello Sforzesco dal 1936 sono andati persi o danneggiati durante i gravi bombardamenti aerei dell'estate 1943, come risulta da un documento dattiloscritto, che riporta la seguente dicitura: "elenco delle opere danneggiate della raccolta etnografica Don Ignazio Vigoni dalle incursioni aeree" (archivio Civiche Raccolte d'Arte, Raccolta Vigoni, Castello Sforzesco, Milano). In questo elenco, infatti, appaiono ben 581 voci (incluse le vetrinette e la tappezzeria), con i relativi valori assicurativi, che avevano fatto parte della raccolta. Se consideriamo che in questo elenco molti oggetti sono raggruppati sotto una singola voce, per esempio: "1) - N. 3 Statuette in legno, due in piedi, una seduta, Indiane - L. 3.000"; "5) - Coppe porcellana(2 Persia 2 Siam)... 4, L. 8.000"; "104) - Pipe turche (5 con canne, 5 senza canne) terra cotta, ... 10, L. 1.000", il numero totale dei pezzi danneggiati o distrutti è ben superiore ai 581.

A tutt'oggi, secondo le mie ricerche, sono state individuati, presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni (Raccolta "A. Bertarelli"), oltre al taccuino

FOTO 2 - Particolare di un'altra sala della raccolta Vigoni, Castello Sforzesco, Milano, 1936.
Sulla parete di fondo, appoggiato su una base, si nota il modellino di un tukul eseguito da Giuseppe Vigoni.
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

recuperato da Ferdinando Sacchi del quale si è già ampiamente parlato, i seguenti documenti:

5 taccuini di viaggi di Vigoni nelle Americhe, 1872-73. Di seguito si riportano le misure e la data del primo foglio di ogni taccuino: il primo, cm 14x20,5, inizia con la data del 13 novembre 1872; il secondo, cm 14x20,5, inizia il 9 febbraio 1873; il terzo, cm 19x15, il 18 aprile 1873; il quarto, cm 21x17,5, il 24 giugno 1873; il quinto, cm 20x16, 29 luglio 1873;

3 album, ognuno cm 15x22,5, con appunti dei viaggi di Vigoni in Oriente. Il primo album inizia con la data del 7 agosto 1869; il secondo con la data 4 ottobre 1869 e il terzo, riguardante l'Oriente e l'Egitto, inizia con la data del 4 dicembre 1869;

1 taccuino dei viaggi del 1885 in Tunisia, Atene, Costantinopoli, cm 15x9,5;

5 taccuini, ognuno cm 18x11,5, di vari viaggi: il primo taccuino, viaggio in Russia, inizia con la data del 18 luglio 1886; il secondo taccuino, viaggio in Russia e Caucaso, 1886; il terzo taccuino, viaggio in Russia, Caucaso e Persia, 1886; il quarto taccuino, viaggio in Russia, Caucaso, Persia, Mesopotamia e India; il quinto taccuino, viaggio in Russia, Caucaso, Persia, Mesopotamia e India, 1886-87;

3 carte geografiche telate del Medioriente;

1 busta e 1 telegramma del 1873;

4 carte geografiche sciolte: Nord America, India, Russia/Scandinavia, Sud America;

manoscritto di 350 pagine del viaggio di Vigoni in Abissinia;

9 album di disegni:

1. disegni delle Americhe, 1873, cm 15,5x23,5;
2. disegni vari, cm 13x18, tra i quali: *Porto di Brindisi* (7 agosto 1869); *Porto Said* (22 agosto 1869); *Jaffa* (23 agosto 1869); *Libano* (2 settembre 1869);
3. disegni vari riguardanti il viaggio nell'America Meridionale, 1872-73, cm 15,5x23,5. Alcuni disegni di quest'album riguardano le Isole Canarie (1872), Montevideo e la baia di Rio de Janeiro;
4. un album smembrato, cm 15,5x23,5, contenente alcuni disegni sciolti di varia natura;
5. album con due disegni (1886), cm 12,5x19,5;
6. album con alcuni disegni di Napoli e Capri, cm 14,5x22,5;
7. album con alcuni disegni di S. Moritz (1876), cm 23x30;
8. album con disegni delle Cascate del Niagara (18 luglio 1873), Lago Tahoe, etc., cm 21,5x28;
9. album con vari disegni delle località di Loveno (1872) e Gerola, cm 35x25.

Nelle pagine che seguono sono pubblicate alcune delle opere più significative della Raccolta Vigoni e della sezione etnografica del Castello Sforzesco che furono esposte a Napoli e che, come si è visto, sono a tutt'oggi disperse.

Raccolta Vigoni[4]

1. Ritratto di Giuseppe Vigoni.
5. Pistola a tamburo portata da Vigoni nei suoi viaggi.
7. Un villaggio di Kalamet.
8. Accampamento della carovana a Godofelassi.
9. Tukul reale di Axum.
10. Portale della chiesa di Godofelassi.
11. Veduta di Axum.
12. Obelisco e rovine di Axum.
13. Macina e forno abissino di Adua.
14. Chiesa copta di Adua.
16. Pianta della cattedrale di Adua.
17. Godofelassi, campane.
18. Una via di Massaua.
20. Lasciapassare in lingua amarica, intestato a Vigoni.
23. Turibolo abissino da incenso.
26. Sella lavorata con raffigurazioni di scene di caccia, donata da Re Giovanni Kassa a Vigoni.
28. Da sinistra: disegno a matita raffigurante San Giorgio che uccide il drago, in alto appare la scritta "Disegno fatto per me dal pittore abissino Abba Giorgis quando egli mi fece una visita nella città di Gorara, situata sul lago d Dembea, nel distretto di Dara, in marzo 1833. Presentato alla nobil Donna Luigia Mylius, dal suo umilissimo servo Eduard Ruppell."
29. Piccolo dipinto su carta raffigurante Madonna con Bambino.
Lettera autografa del Re d'Abissinia Giovanni Kassa, accanto la traduzione, in italiano, eseguita da M.re Massaia.
30. Busto di Giuseppe Vigoni, in gesso, eseguito dallo scultore Ernesto Bazzaro.

Raccolta etnografica del Castello Sforzesco

37. Maternità, etnia Yombe, Repubblica del Congo.
Maternità, etnia Yombe, Repubblica del Congo.
38. Statuetta in legno raffigurante un civile inglese, lavoro della popolazione Zulù, Sud Africa.
39. Statuetta in legno raffigurante un indigeno Zulù, Sud Africa.
40. Bastone da cerimonia, etnia Kongo, Repubblica del Congo.
43. Arma da getto a due lame, con impugnatura in pelle, popolazione della regione Darfur, Africa Centrale.

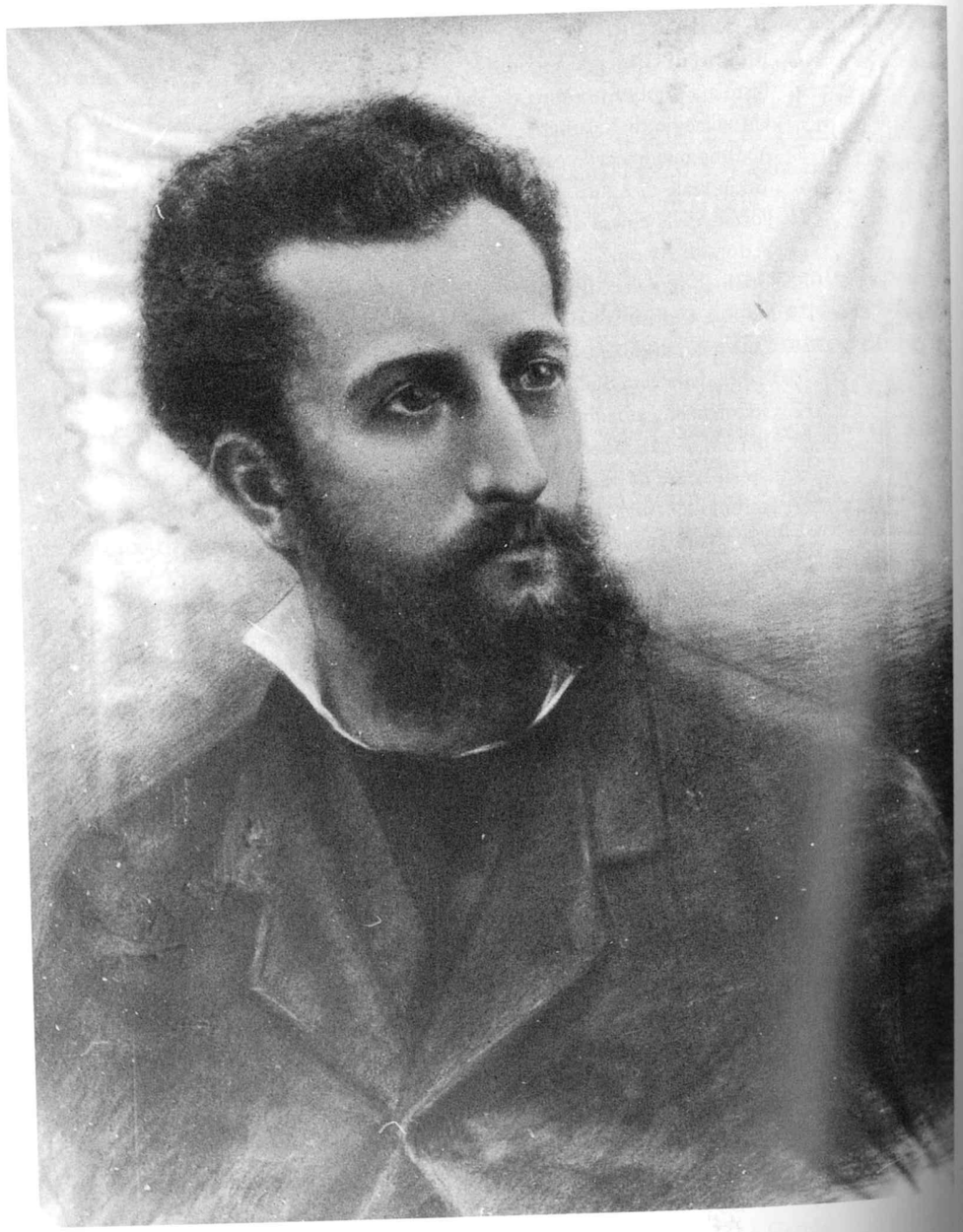


FOTO 3 - Ritratto di Giuseppe Vigoni eseguito dalla sorella Teresa, già Raccolta Vigoni.

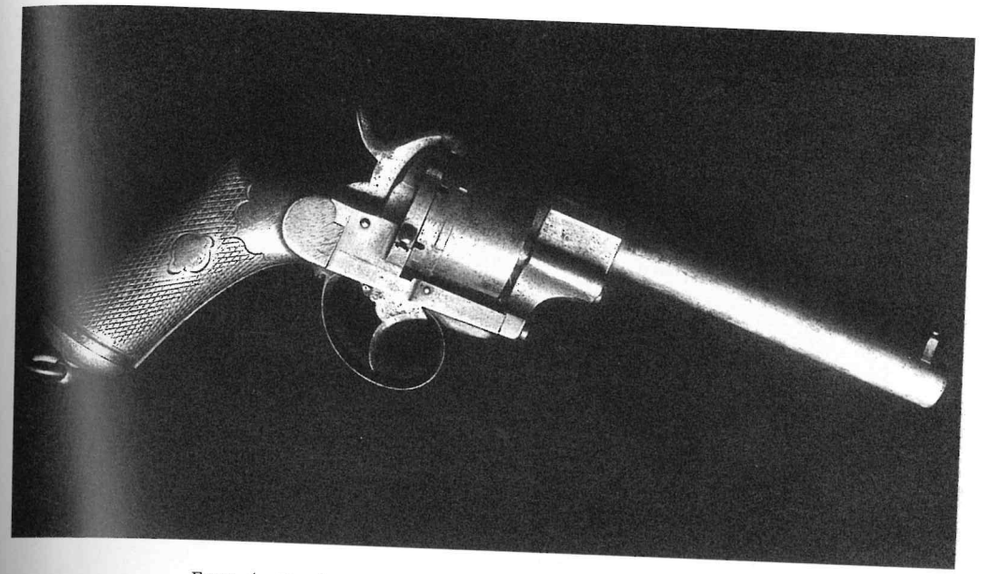


FOTO 4 - Pistola a tamburo usata da Vigoni durante i suoi viaggi, già Raccolta Vigoni.

FOTO 5 - Disegni a matita eseguiti da Vigoni durante il viaggio in Abissinia, (Kalamet, 1879, 22-1-1879), già Raccolta Vigoni.

FOTO 6 - *Accampamento della carovana a Godofelassi,* già Raccolta Vigoni.

FOTO 7 - *Tukul reale di Axum,* già Raccolta Vigoni.

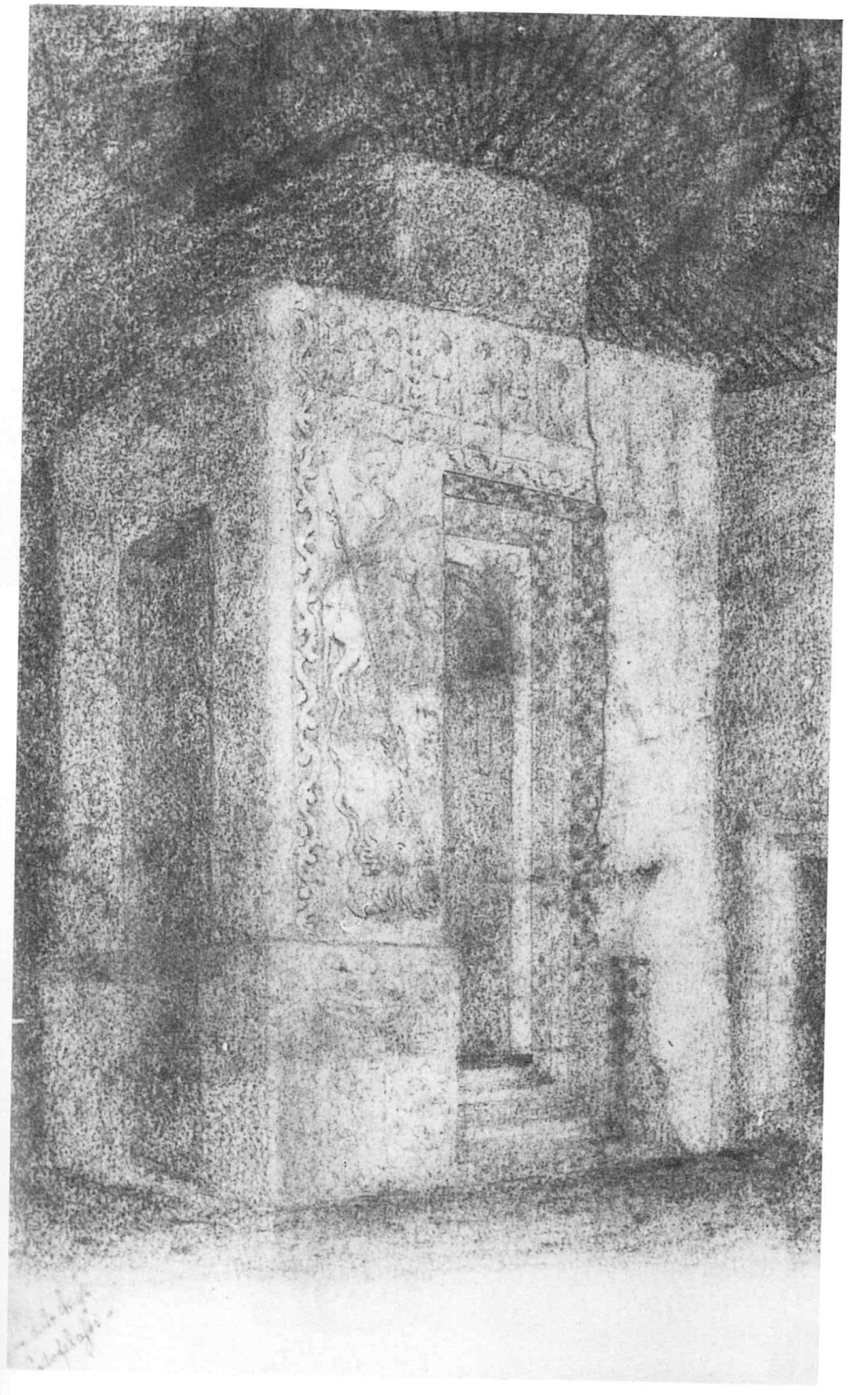


FOTO 8 - *Portale della Chiesa di Godofelassi.* G. Vigoni, *Viaggi,* tav. XVII, già Raccolta Vigoni.

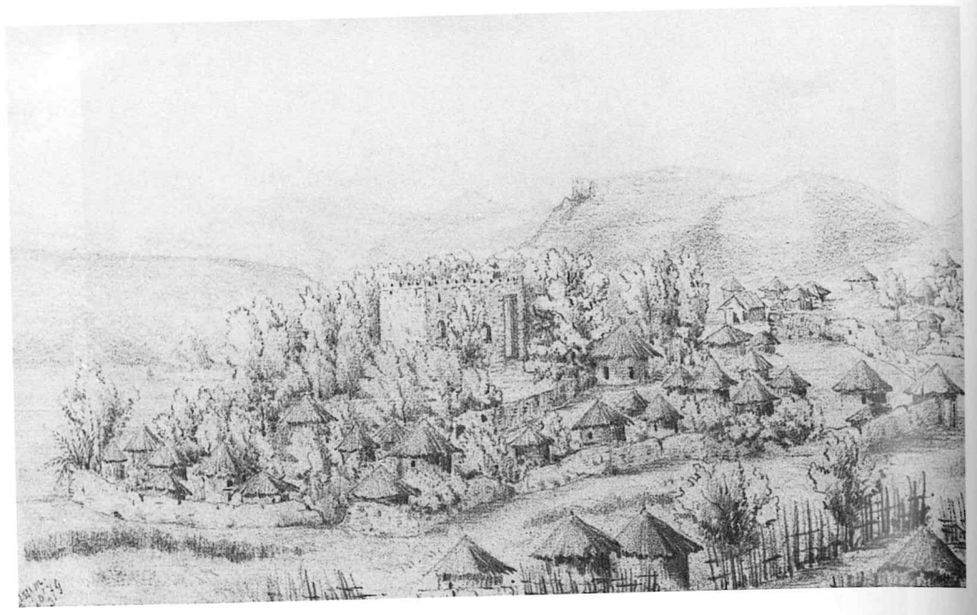


FOTO 9 - *Veduta di Axum*, già Raccolta Vigoni.

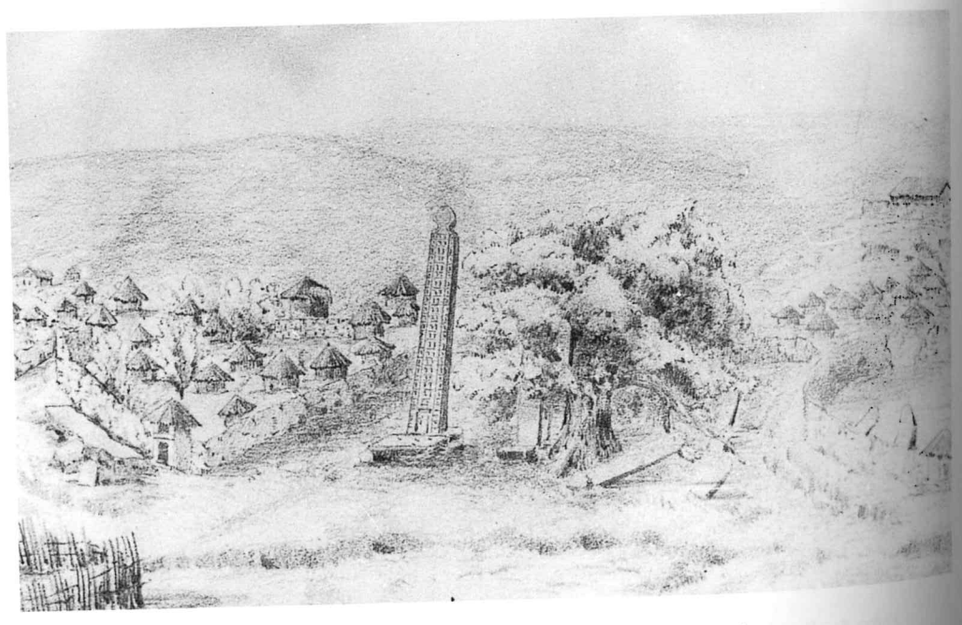


FOTO 10 - *Obelisco e rovine di Axum*, già Raccolta Vigoni.

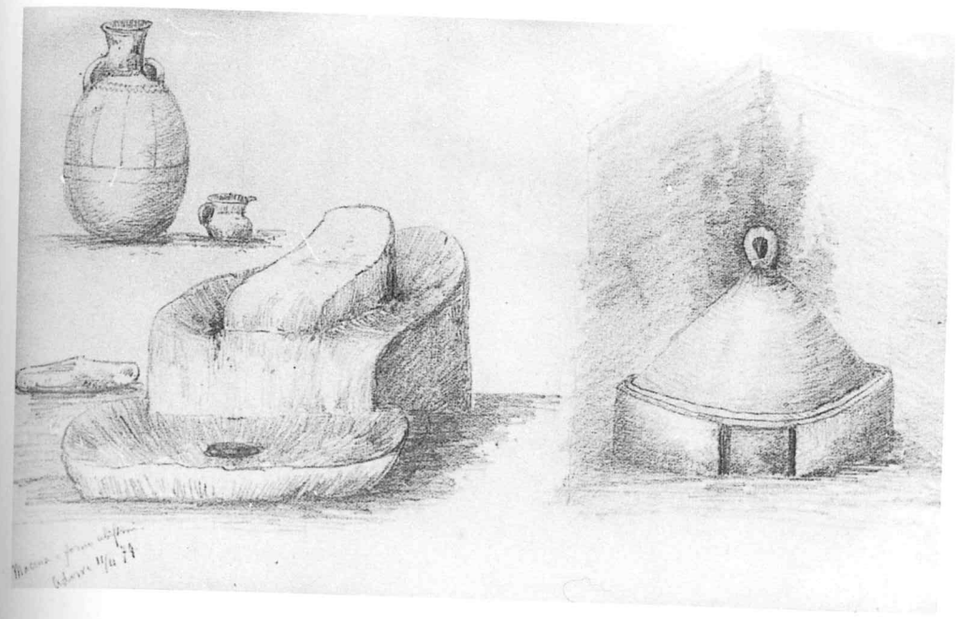


FOTO 11 - *Macina e forno abissino di Adua*, già Raccolta Vigoni.

FOTO 12 - *Chiesa Copta di Adua (Adua: antica Chiesa del Salvatore)*. Tav. XIII, già Raccolta Vigoni.

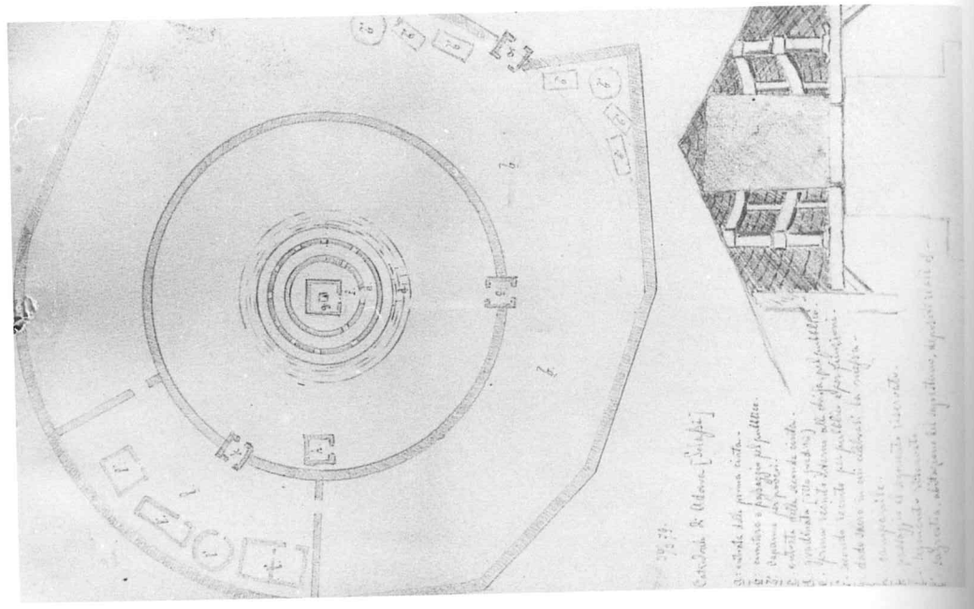
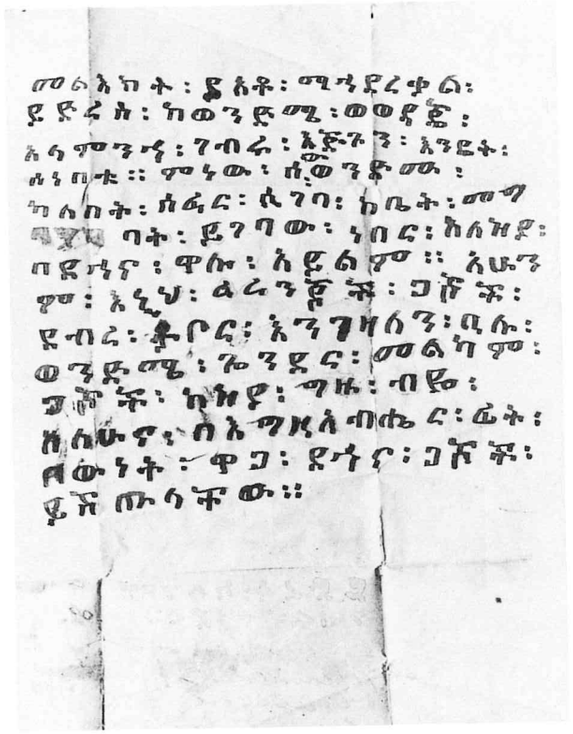


FOTO 13 - *Pianta della Cattedrale di Adua.* G. Vigoni, *Viaggi,* tav. XIV, già Raccolta Vigoni.

FOTO 14 - *Godolefassi, campane,* già Raccolta Vigoni.

FOTO 15 - *Una via di Massaua - 8/1/1879.* G. Vigoni, *Viaggi,* tav. XI, già Raccolta Vigoni.

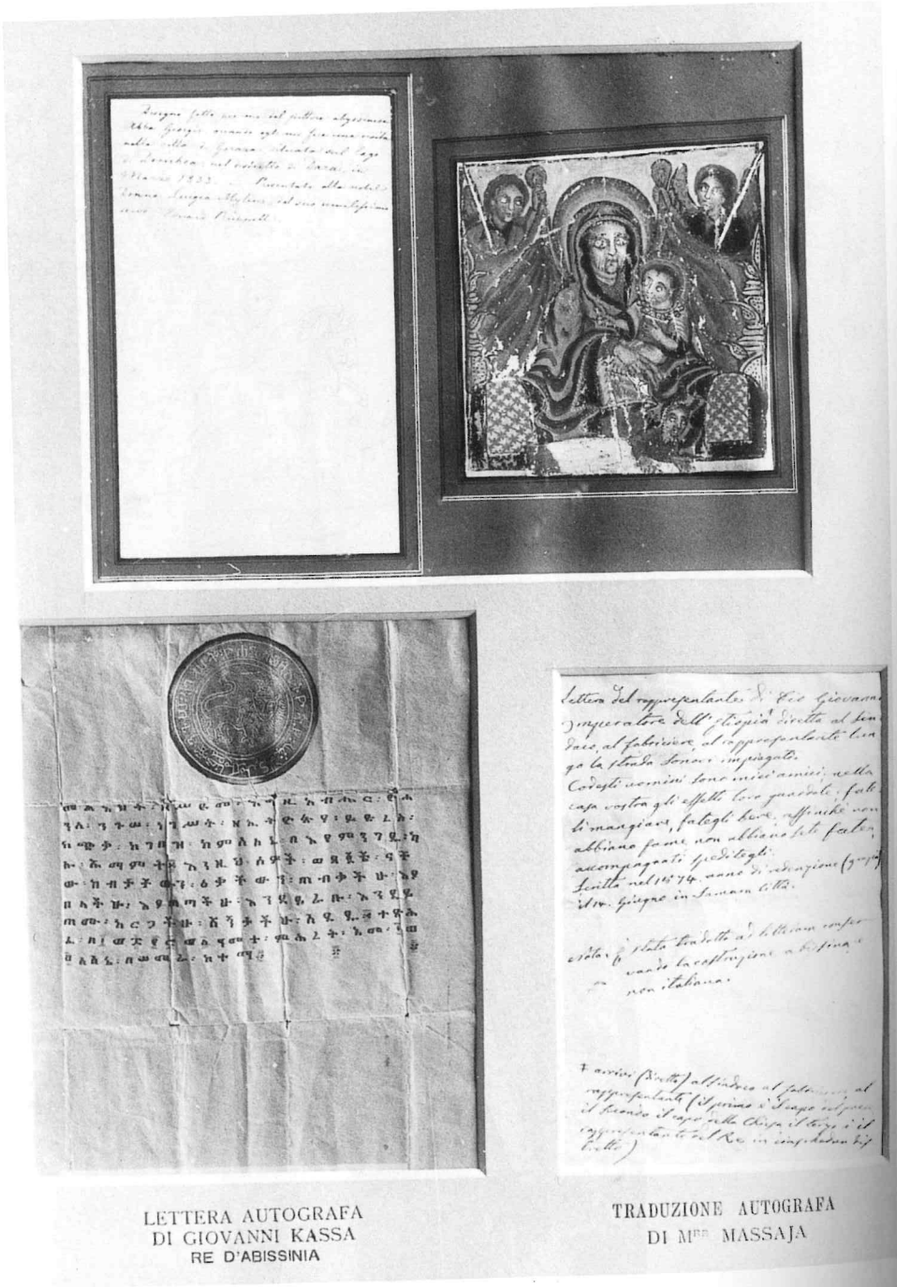


መልእክት ፡ ይኤቶ ፡ ሚጓደረቃል ፡
ይድረስ ፡ ከወንድሚ ፡ወወደጅ ፡
አጓመንጎጎ ፡ገብሩ ፡እጅጉን ፡ እንደቱ ፡
ሰነቡቱ ። ምኒው ፡ ሰ.ወንድሙ ፡
ካለበት ፡ ሰፊር ፡ ሲገባ ፡ ከቤት ፡ መግ
ባት ፡ ይገባው ፡ ነበር ፡ ከለዝያ ፡
በደጓና ፡ ዋሉ ፡ አይልም ። አሁን
ም ፡ እኒህ ፡ ልረንጅ ኽ ፡ ጋሽ ኽ ፡
ደብረ ፡ ቆቦና ፡ እንግዛሰን ፡ ቢሉ ፡
ወንድሜ ፡ ጐንደር ፡ መልካም ፡
ጋሽ ኽ ፡ ካለዩ ፡ ግዜ ፡ ብዩ ፡
ከሰው ና ፡ ሰእግዚአብሔር ፡ ፊት ፡
ለውነት ፡ ቁጋ ፡ ደጎና ፡ ጋሽ ኽ ፡
ቄሽ ሙሳቹ ው ።

FOTO 16 - *Lasciapassare in lingua amarica* - intestato a Vigoni, già Raccolta Vigoni.

FOTO 17 - *Turibolo abissino da incenso* in bronzo con campanelli. G. Vigoni, *Viaggi,* tav. XXII già Raccolta Vigoni.

FOTO 18 - *Sella completa in pelle lavorata con raffigurazione di scene di caccia in pelle verde,* donata a Vigoni da Re Giovanni Kassa in occasione della sua visita a Gafat nel 1879. G. Vigoni, *Viaggi,* tav. XXI, già Raccolta Vigoni.



LETTERA AUTOGRAFA
DI GIOVANNI KASSA
RE D'ABISSINIA

TRADUZIONE AUTOGRAFA
DI MGR MASSAJA

FOTO 19 - In alto a destra, piccolo dipinto raffigurante *Madonna con Bambino e angeli (pittura Copta).* G. Vigoni, *Viaggi,* tav. XXII.
In basso a sinistra, lettera autografa di Re Giovanni Kassa. G. Vigoni, *Viaggi,* tav. XIX.
In basso a destra, traduzione autografa del Cardinale Massaia della lettera di Re Giovanni Kassa. G. Vigoni, *Viaggi,* tav. XX, già Raccolta Vigoni.

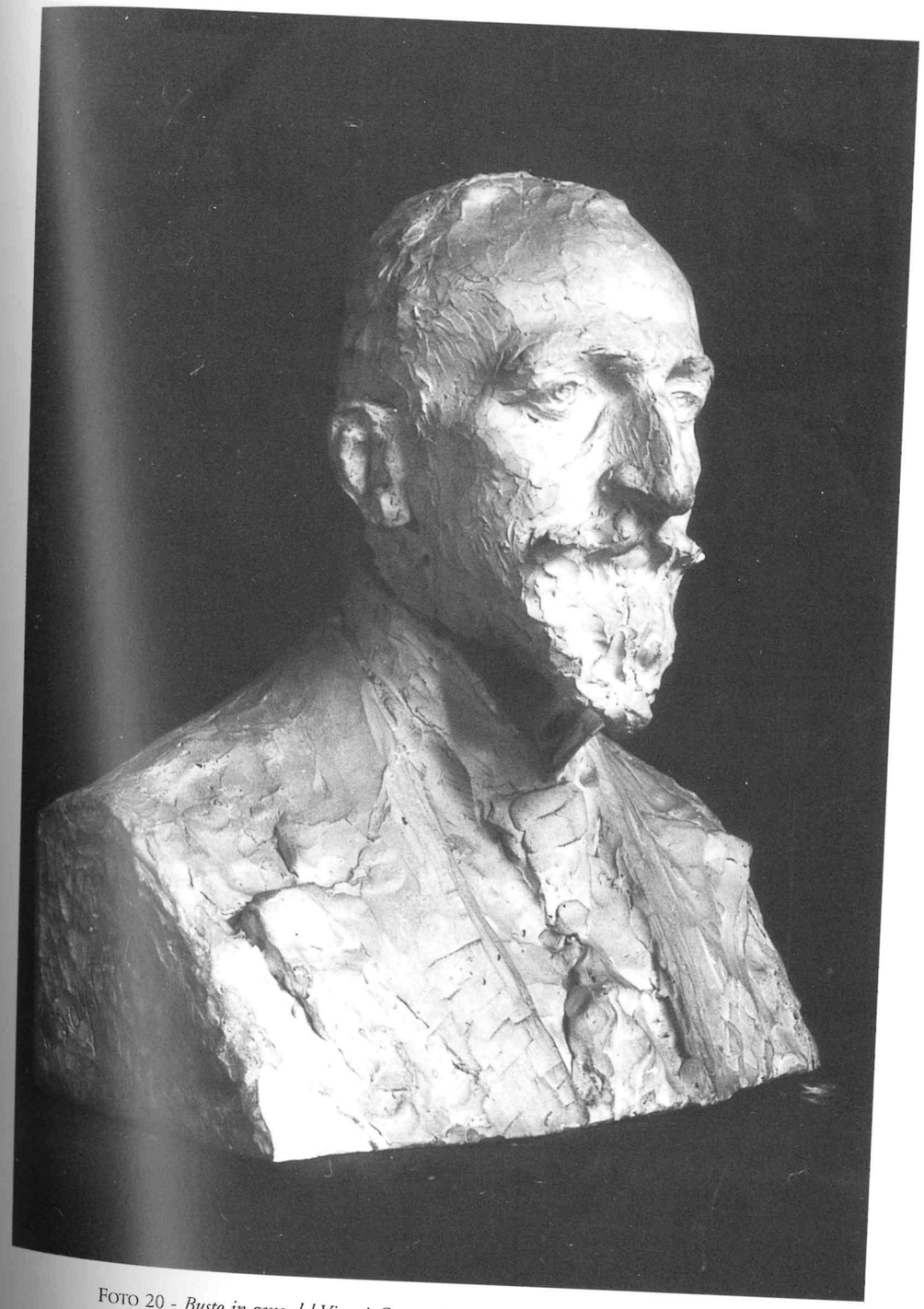
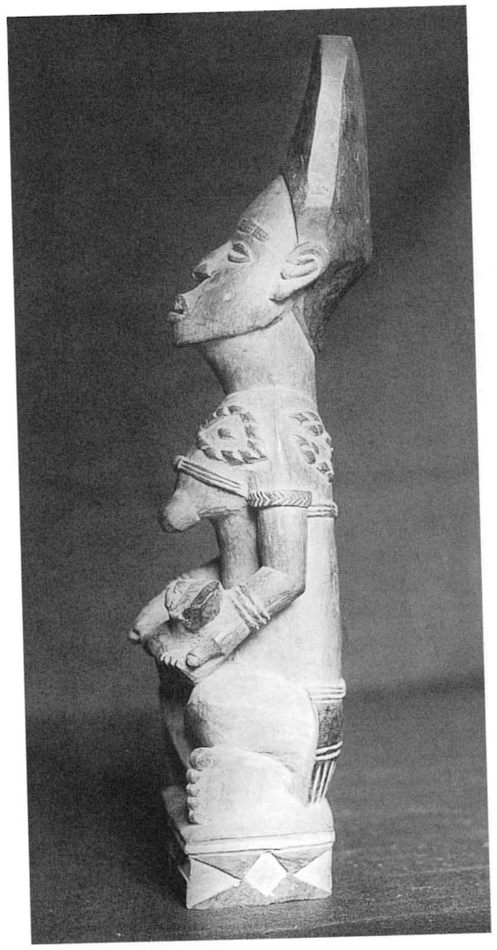


FOTO 20 - *Busto in gesso del Vigoni.* Opera di Ernesto Bazzaro, già Raccolta Vigoni.



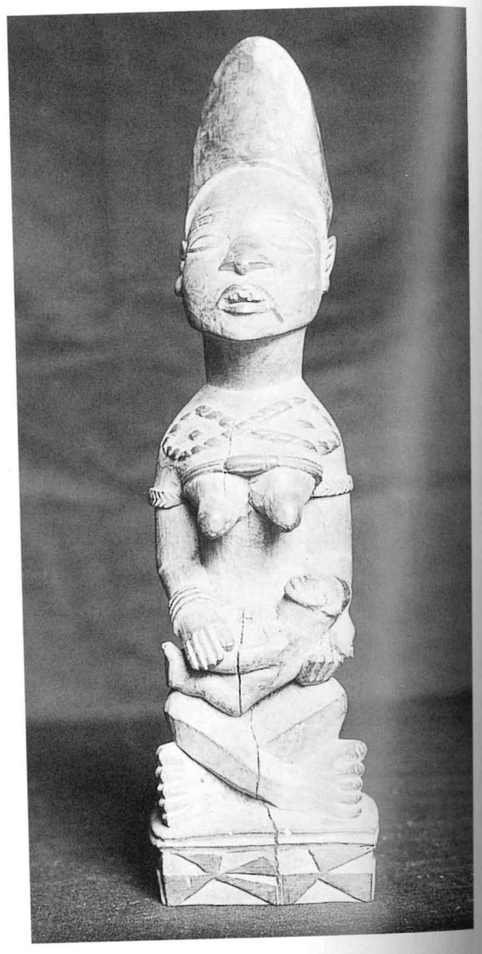
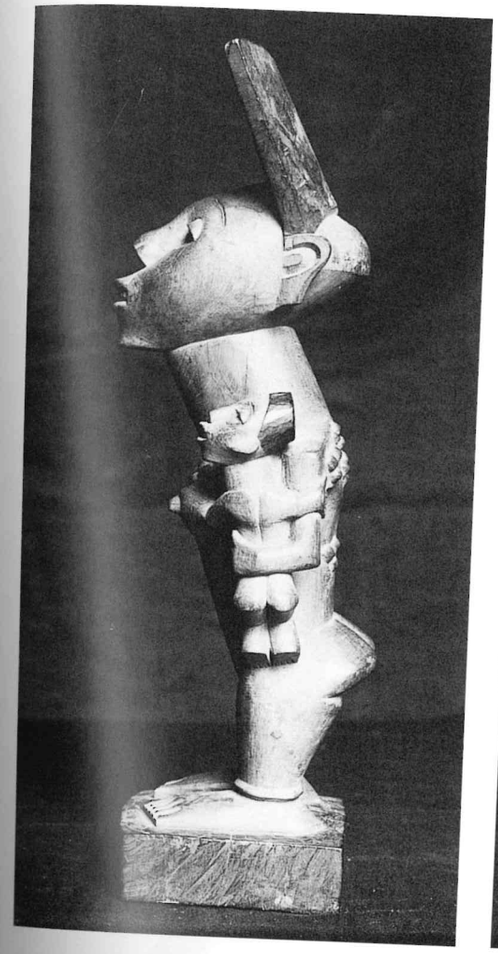


FOTO 21, 22 - *Maternità,* etnia Yombe, Repubblica del Congo, già Raccolta Etnografica.



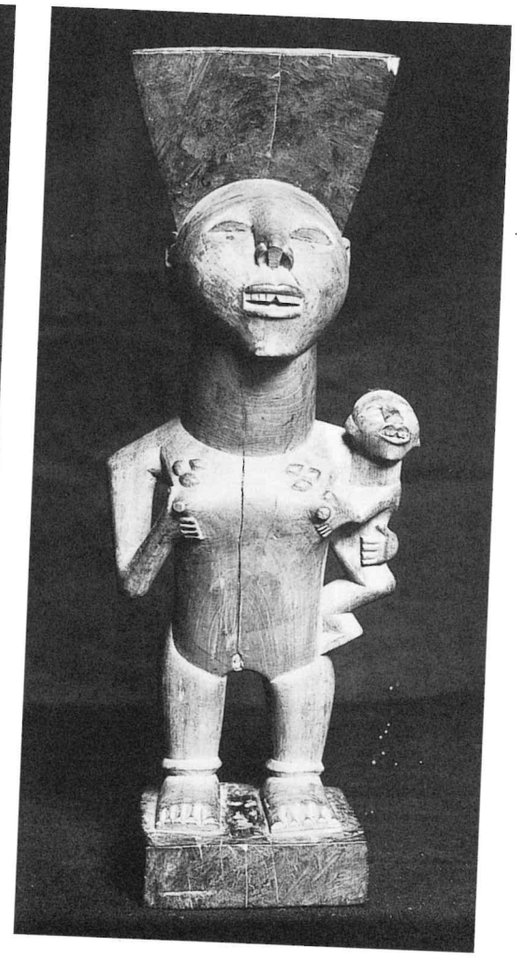


FOTO 23, 24 - *Maternità,* etnia Yombe, Repubblica del Congo, già Raccolta Etnografica.

FOTO 25 - *Statuetta in legno raffigurante un civile inglese.* Lavoro degli Zulù, già Raccolta Vigoni.

FOTO 26 - *Statuetta in legno raffigurante un indigeno Zulù*, già Raccolta Vigoni.

FOTO 27 - *Bastone da cerimonia,* etnia Kongo, Repubblica del Congo, già Raccolta Etnografica.

FOTO 28 - *Arma da getto a due lame con impugnatura in pelle,*
popolazione della regione Darfur, Africa Centrale, già Raccolta Etnografica.

NOTE

(1) G. VIGONI, *Viaggi*, Ariel, Milano 1935. Il volume è presentato da Marcello Visconti di Modrone ed è accompagnato da una prefazione del figlio dell'esploratore, Ignazio Vigoni.

(2) Giuseppe Vigoni, laureato in ingegneria civile e architettura all'Università di Bologna nel 1867, ricopre a fasi alterne la carica di sindaco di Milano dal 1892 al 1899. In precedenza era stato consigliere comunale e assessore all'edilizia del Comune di Milano. Nel 1900 fu nominato senatore. Per una biografia più dettagliata su Vigoni si rimanda al volume G. VIGONI, *op. cit.* (nota 1), pp. 13-15

(3) Presso lo stesso archivio sono presenti numerosi elenchi, spesso in più copie, di tutte le opere dei Civici Musei Milanesi inviate a Napoli per la *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, nel 1940; inoltre, in due buste contraddistinte rispettivamente dalle scritte "Raccolta Vigoni" e "Etnografica - Mostra d'Oltremare Napoli", sono conservate quasi tutte le fotografie degli oggetti della Raccolta Vigoni e della sezione etnografica del Castello Sforzesco prestati per la mostra citata.

(4) La numerazione che precede le opere riprodotte di seguito corrisponde a quella usata in questo testo, dunque a quella dei documenti di archivio della raccolta Vigoni conservati presso la Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano.

BIBLIOGRAFIA

G. VIGONI, *Abissinia-Giornale di un viaggio*, Hoepli, Milano 1881.

La morte del sen. Giuseppe Vigoni, "Corriere della Sera", 16 febbraio 1914.

G. VIGONI, *Viaggi*, Ariel, Milano 1935.

MIGLIA, *I viaggi di Giuseppe* Vigoni, "Il Regime Fascista", 15 gennaio 1936.

Vetrina dei cimeli africani, "Corriere della Sera", 21 gennaio 1936.

O. BERTOLI, *Abissinia-L'interessante raccolta della sala Vigoni al Castello Sforzesco*, "L'Italia", 28 gennaio 1936.

La raccolta Vigoni al Castello Sforzesco, "Il Sole", 8 aprile 1936.

Il museo etiopico, "Popolo d'Italia", 2 giugno 1936.

A. PASETTI, *La raccolta Vigoni al Castello e le basi di un museo etiopico*, "Milano", rivista mensile del Comune, n. 8, agosto 1936.

H. GRIECO, *Il diario inedito del viaggio in Abissinia di Pippo Vigoni*, in "Gli annali dell'Africa italiana", anno IV, vol. III, settembre 1941, Casa Editrice A. Mondadori.

Vigoni Giuseppe, in "Il Borghese", n. 8, 25 febbraio 1955.

I Mylius-Vigoni. Italiani e tedeschi nel XIX e XX secolo, a cura di Frank Baasner, Olschki, Firenze 1994.

C. GHEZZI, *Pippo Vigoni e l'Africa: un colonialismo critico*, "Il Politico", Università degli Studi di Pavia, gennaio-marzo 1998.

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

GIOVANNI GIUSEPPE PICCINI: ALCUNE OPERE RITROVATE

Chiara Spanio

"Moltissime sono e senza numero le opere, in grande e in piccolo, che ha fatte. Ma basterà riferirne alcune delle più singolari per dar saggio di sua virtù.
Fece per il N. H. Luigi Vidiman, allora Rappresentante in Bergamo, due medaglie istoriate con la decollazione di San Giambattista e con la sentenza di Salomone … ed altre medaglie, che furono poi dal suddetto trasportate in Venezia. Due bellissime di rilievo si veggono in casa Capitanio, in una delle quali è figurato Gesù fanciullo nel tempio con li Dottori, e nell'altra quando converte l'acqua in vino nelle nozze di Cana: finite con estrema diligenza…"[1].

Sono alcune delle notizie che ci tramanda lo storico bergamasco Francesco Maria Tassi nella biografia dell'ancora poco noto scultore Giovanni Giuseppe Piccini. Nonostante recentemente si sia cercato di approfondire il percorso di questo abile artista[2], ancora molto resta da scoprire. Il Tassi infatti segnala che "tante altre sue fatture ... veggonsi nelle case de' privati cittadini".

In occasione di un ciclo di conferenze sulla scultura lignea organizzato dalle Raccolte Civiche d'Arte Applicata del Castello Sforzesco il direttore, Claudio Salsi, ha presentato alcune opere, in gran parte provenienti dai depositi, che sono state sottoposte a restauri negli ultimi anni. Fra queste si è soffermato su due rilievi con cornice dorata raffiguranti la *Decollazione del Battista* (FIGG. 1, 2) e il *Martirio di San Bartolomeo* (FIGG. 3, 4), due notevoli intagli fino ad allora catalogati genericamente come "Arte italiana sec. XVI fine"[3]. Il Salsi ne ha sottolineato la qualità e ha giustamente proposto di assegnarli all'ambito dei Fantoni, o comunque a quello di alcuni artisti attivi nello stesso contesto culturale, come "un certo Piccini"[4]. La resa dell'intaglio, la tipologia dei personaggi, i volti degli angioletti alla sommità della cornice, come l'abilità nel penetrare nel vivo del racconto indicano infatti in modo inconfondibile la linea stilistica dello scultore bergamasco Giovanni Giuseppe Piccini[5].

I due rilievi entrano a fare parte delle Raccolte Civiche in seguito alla donazione di Antonio Guasconi al Comune di Milano. Nel testamento oleografo del 30 luglio 1863 il Guasconi stabilisce di voler lasciare "tutta la mia collezione di Belle Arti, cioè quadri, disegni, stampe, mobili, oggetti di metallo fino, di bronzo, avorio,

libri insomma tutto quanto costituisce la mia raccolta di oggetti di Belle Arti … alla Città di Milano, mia cara patria … ad istruzione e diletto del pubblico … ad evitare che vadano dispersi tanti oggetti preziosi raccolti con tanta fatica e spesa"[6].
Il legato di Antonio Guasconi, seguito a soli due anni di distanza da quello del Conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini e poi nel 1876 da quello del nobile Malachia De Cristoforis, è una delle prime donazioni private a favore del Comune di Milano, che porterà poi alla formazione del Museo Artistico Municipale, inaugurato il 2 giugno 1878[7].
Nella seduta del 5 luglio 1864[8] il comune accetta il legato Guasconi e nell'*Inventario giudiziario* steso in quell'anno troviamo registrati i due rilievi fra gli "Oggetti di Antichità": "Due piedistalli dorati di nuovo con puttino per cimasa aventi due intagli in basso rilievo di legno naturale rappresentante due martiri di Santi"[9].
Antonio Guasconi apparteneva alla nuova schiera della borghesia da poco riscattatasi e aveva creato la propria raccolta con sacrifici economici consistenti. Nel 1863, anno della morte, il Guasconi ricopriva la carica di segretario di Prefettura a Milano, ma in precedenza, dal 1832 fino al 1842 era stato residente a Bergamo in quanto funzionario della Delegazione Provinciale[10]. Qui, forse anche per la sua pubblica veste, era entrato in contatto con i maggiori esponenti della vita culturale dell'epoca. Era stato, ad esempio, in rapporti di amicizia con il pittore Vincenzo Bonomini e sappiamo che aveva frequentato la sua bottega[11]. È dunque presumibile che il Guasconi avesse iniziato ad acquistare alcuni dei capolavori di ambito lombardo veneto che possiamo osservare nella sua raccolta proprio a Bergamo[12]. Pur non avendo alle spalle una tradizione collezionistica il funzionario mostra un fine spirito di conoscitore. Si pensi, solo per fare qualche esempio, alla "*Madonna del libro*" di Vincenzo Foppa, alla *Testa virile* del Tintoretto, ma anche al bozzetto raffigurante la *Comunione di Santa Lucia* di Giambattista Tiepolo, alla *Burrasca* del Guardi o all'*Autoritratto* di Fra' Galgario che ora si possono ammirare nella Pinacoteca del Castello Sforzesco[13].
La familiarità del Guasconi con il territorio bergamasco fa dunque supporre che il collezionista sia entrato in possesso a Bergamo anche della *Decollazione di San Giovanni Battista* e del *Martirio di San Bartolomeo* delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata, che ora si possono restituire a Giovanni Giuseppe Piccini. I due rilievi vengono realizzati molto probabilmente per un committente privato e viene da chiedersi se la *Decollazione di San Giovanni Battista* ora al Castello Sforzesco si possa identificare con quella eseguita per il capitano di Bergamo Luigi Vidman di cui abbiamo notizia dal Tassi[14]. La tipologia dei rilievi in questione indica una destinazione molto simile a quella del "quadretto … con dentro il naufraggio de discepoli", come lo definisce lo stesso Piccini nel proprio memoriale autografo, realizzato per il Conte Carlo Borromeo e tuttora conservato nella collezione di famiglia all'Isola Bella[15]. La committenza privata sembra interessata in questi anni al "quadretto a rilievo" e infatti se ne trovano alcuni esempi anche nella produzione di Andrea Fantoni, amico e concorrente del Piccini[16].

Credo dunque che il piedistallo su cui è fissata attualmente la cornice non sia pertinente, ma sia stato aggiunto in un momento successivo all'esecuzione dell'opera[17], forse per scelta dello stesso Guasconi, responsabile anche della doratura delle cornici, che infatti nell'*Inventario giudiziario* del 1864 sono dette dorate "di nuovo"[18]. Restaurati nel 1988[19], i due rilievi si presentano nel complesso in discreto stato di conservazione, anche se la parte figurata mostra numerose tarlature, soprattutto nel *Martirio di San Bartolomeo.*
Le due "medaglie" sono un importante contributo alla comprensione della figura di Giovanni Giuseppe Piccini. Nel *Martirio di San Bartolomeo* il santo, legato ad un albero, viene scuoiato da due carnefici, colti nell'attenta esecuzione del loro infame compito (si osservi quello di destra rappresentato mentre solleva il braccio di San Bartolomeo con estrema cura e delicatezza, quasi non lo stesse torturando), mentre dal cielo un angioletto scende con la corona e la palma del martirio. Nella *Decollazione di San Giovanni Battista* si può ammirare la toccante e intima umanità del dramma così come l'attenta costruzione spaziale della scena. L'artista sceglie di cogliere il momento in cui il martirio è stato appena consumato e il carnefice sta riponendo la spada nel fodero, mentre dal collo del santo sgorga ancora sangue e la bocca si schiude nell'ultimo respiro. Sullo sfondo viene ritratto un gruppo di persone che assistono alla scena e fra quelli con il pugno alzato, che gridano per mandare a morte San Giovanni, si riconosce Erode con uno sguardo di terrore e solitudine sul volto, mentre dietro il suo mantello si scorge un bambino spaventato dall'orribile scena[20].
È proprio questa capacità di cogliere un momento del racconto evangelico e di ritrarlo con un'umanità profonda che indica la partecipazione in prima persona all'evento, che caratterizza inconfondibilmente Giovanni Giuseppe Piccini. Si pensi, solo per fare qualche esempio, all'uomo ai piedi della croce nella *Deposizione* dell'inginocchiatoio conservato al Poldi Pezzoli[21] (FIG. 12), raffigurato mentre ribatte dal legno il chiodo che trafigge i piedi di Cristo, o agli apostoli che con dolcezza cercano di svegliare il Cristo addormentato mentre infuria la tempesta nel "*Naufragio dei discepoli*" della Collezione Borromeo (FIG. 5), come al San Giovanni Evangelista della *Deposizione* della Pace di Nona che nel trascinare il corpo esanime del Cristo tiene un lembo del sudario stretto fra le labbra (FIG. 7).
Osservando la Pace di Nona si riconoscono diversi elementi in comune con i rilievi delle Raccolte d'Arte Applicata: gli stessi panneggi spiegazzati e accartocciati nel loro aderire alle forme, il medesimo dinamismo della scena e simili fisionomie o espressioni di alcuni volti. Si confrontino in particolare quello del Cristo deposto (FIG. 7) con quello del San Giovanni Battista (FIG. 2). Proprio questo particolare fa venire alla memoria la *Morte di Abele* (FIG. 6), raffigurata fra i racemi della cornice del "quadretto" Borromeo, dove il capo riverso, l'intaglio delle ciocche dei capelli e della barba e l'espressione della bocca sembrano rifarsi allo stesso modello.
La Pace di Nona è siglata e datata 1710 e il "quadretto" Borromeo è stilisticamente collocabile intorno a questa stessa data, ma i due *Martiri* del Castello sono carat-

terizzati da soluzioni che ritroviamo anche in opere dell'ultimo periodo dell'attività del Piccini, come nel paliotto di Breno (FIG. 9), eseguito prima del 1723 e nell'inginocchiatoio di Telgate[22]. Nelle *Storie di San Siro* (FIG. 10) del paliotto di Breno la vivacità narrativa, la conquista spaziale e la padronanza tecnica si coniugano infatti in modo non dissimile. Affinità si riscontrano nei volti dei personaggi o negli alberi del paesaggio, come negli angioletti in volo recanti la mitria di San Siro, strettamente imparentati con quelli con la palma e la corona del martirio dei rilievi delle Raccolte d'Arte Applicata. Credo dunque che questi ultimi siano databili agli anni della maturità dell'artista, attorno al secondo decennio del Settecento.

A questo momento cronologico risalgono anche le cornici, ritenute un'aggiunta successiva, a causa della pesante doratura, ma che rientrano a pieno titolo fra le opere di Giovanni Giuseppe Piccini. La decorazione vegetale con ampio fogliame e le testine di angioletto ricorrono in continuazione nella produzione dell'artista. Si pensi al paliotto di Breno (FIG. 9), a quello di Azzone (FIG. 8), o a quello di Dezzolo, dove fra ampi motivi decorativi a fogliame dorato spuntano vivaci teste di angioletto, quasi dei veri e propri ritratti di bambini, che l'artista si diverte a cogliere nelle più disparate espressioni, ma anche all'inginocchiatoio del Poldi Pezzoli che al medesimo andamento del riquadro mistilineo raffigurante la *Deposizione* unisce un partito decorativo molto simile[23].

Ai rilievi delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata va aggiunto un altro importante ritrovamento, che contribuisce a far conoscere la qualità sorprendente di Giovanni Giuseppe Piccini. Si tratta di un rilievo raffigurante *Gesù nel tempio con i Dottori* attualmente conservato nei depositi dei Musei Civici di Brescia (FIGG. 13, 14)[24]. L'opera, inserita in una cornice ottocentesca, è stata recentemente considerata dal Colle come esempio di recupero, ad inizio Ottocento, di microintagli di diversa epoca poi inseriti in cornici stile impero[25]. È un piccolo capolavoro, la cui vivacità della rappresentazione è degna di ammirazione. All'interno del tempio, costruito con sapienza spaziale, viene ritratto con abilità il concitato fervore dei dottori che circondano Gesù: chi si torce la barba, chi espone il proprio pensiero facendo attenzione a non perdere il segno sul libro, chi enumera le proprie ragioni sulle punte delle dita, chi si piega per leggere un testo sacro aperto sul pavimento, mentre in disparte si scorgono Maria e San Giuseppe che parlano fra loro[26].

Il modo di intagliare, la divertita partecipazione alla scena, la tipologia dei volti dei personaggi portano a riconoscere anche in quest'opera la condotta artistica di Giovanni Giuseppe Piccini.

Non si hanno notizie circa la provenienza o la data di ingresso del *Gesù nel tempio con i Dottori* nelle collezioni dei Musei Civici di Brescia, credo tuttavia che l'opera vada riconosciuta in una delle due medaglie "bellissime di rilievo … in una delle quali è figurato Gesù fanciullo nel tempio con li Dottori" vista dal Tassi in casa Capitanio[27].

La scena presenta una visione prospettica dall'alto, con una soluzione che fa venire in mente una delle prime e più importanti imprese del Piccini, il paliotto di

Cedegolo in Val Camonica, commissionato nel 1691 e portato a termine nel 1692[28] (FIG. 15). Nell'*Adorazione dei Magi* (FIG. 16), rappresentata al centro del paliotto, si coglie un'intensità narrativa, un naturalismo (si rivolga l'attenzione all'uomo che con il dito sulle labbra raccomanda il silenzio) e dei tipi fisionomici che suggeriscono per il *Gesù nel tempio con i Dottori* una datazione assai prossima all'impresa di Cedegolo.

È dopo questa commissione, con cui gli viene riconosciuta l'eredità artistica del suo maestro Pietro Ramus[29], che il giovane Piccini inizia a farsi conoscere e a venire richiesto sia dalla committenza ecclesiastica che da quella privata. Se nel 1704 firma il contratto per l'ancona dell'altare dell'Addolorata di Capodiponte[30] prima porta a termine uno dei suoi capolavori, l'inginocchiatoio per il Dottor Antonioli di Brescia, ora conservato al Museo Poldi Pezzoli di Milano[31] (FIGG. 11, 12), la cui qualità non si discosta molto da quella del *Gesù nel tempio fra i dottori* di Brescia. Interessanti confronti si possono stabilire fra i *Dottori* e le figure della *Chiesa* e della *Sinagoga* ai lati dell'alzata dell'inginocchiatoio di Milano, ma anche con *Elia, Daniele* o *Nettuno*. È in queste opere che il Piccini, pur serbando memoria dell'insegnamento di Pietro Ramus e dimostrando di sapersi confrontare con gli esiti di Grazioso Fantoni e del figlio Andrea[32], mostra di aver raggiunto la propria autonomia artistica e un fare che lo contraddistingue non solo nel virtuosismo esecutivo, nella capacità di dare monumentalità anche alle piccole storie, ma soprattutto nella forza espressiva che lo renderà noto presso i suoi contemporanei come "celeberrimo scultore"[33].

Crediti fotografici: Adolfo Bezzi, Bergamo (FIGG. 1, 3, 5, 6, 14); Foto Saporetti, Milano (FIGG. 2, 4); Foto Giorgio, Vilminore (Bg) (FIGG. 7-12, 15, 16); Musei Civici di Brescia (FIG. 13).

Sono riconoscente a Claudio Salsi per la sua generosa disponibilità. Un ringraziamento anche a Francesca Tasso delle Raccolte d'Arte Applicata di Milano e al personale dei Musei Civici di Brescia. Vorrei ringraziare infine Adolfo, che mi ha continuamente incoraggiato nel corso delle ricerche.

FIG. 1 Giovanni Giuseppe Piccini, *Decollazione del Battista*,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 2 Giovanni Giuseppe Piccini, *Decollazione del Battista*, particolare,
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 3 Giovanni Giuseppe Piccini, *Martirio di San Bartolomeo*, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 4 Giovanni Giuseppe Piccini, *Martirio di San Bartolomeo*, particolare, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 5 Giovanni Giuseppe Piccini, *"Naufragio dei discepoli"*,
Collezione Borromeo, Isola Bella.

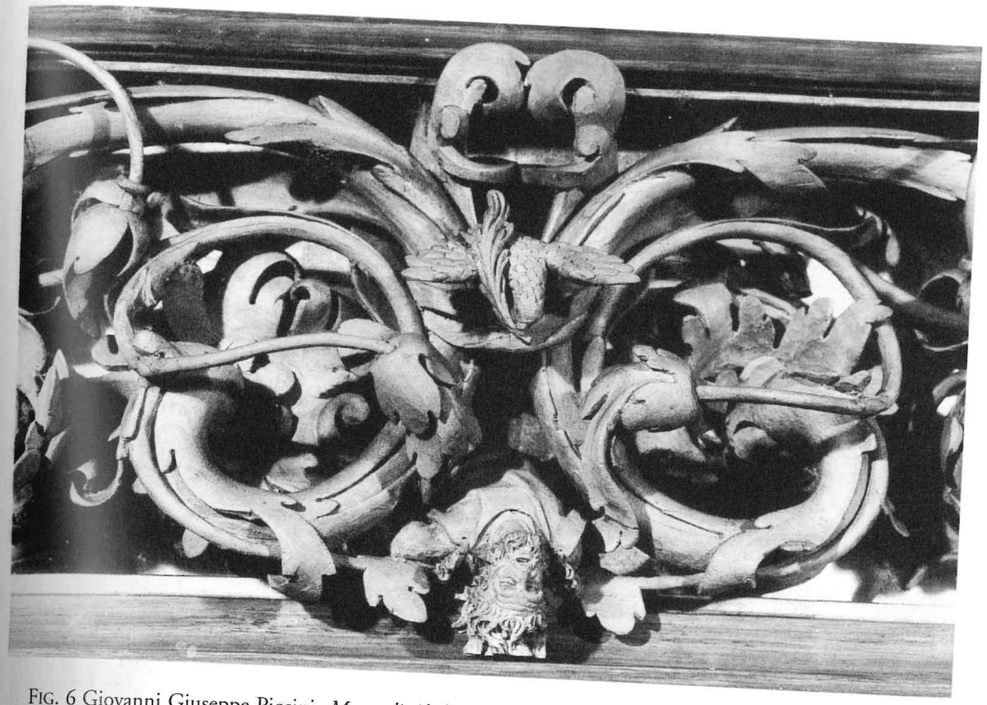


FIG. 6 Giovanni Giuseppe Piccini, *Morte di Abele* particolare della cornice del *"Naufragio dei discepoli"*,
Collezione Borromeo, Isola Bella.

FIG. 7 Giovanni Giuseppe Piccini, *Deposizione*, 1710,
Chiesa della Natività di Maria Vergine, Nona (Bg).

FIG. 8 Giovanni Giuseppe Piccini, *Paliotto*,
Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, Azzone (Bg).

FIG. 9 Giovanni Giuseppe Piccini, *Paliotto,*
Chiesa di San Salvatore, altare di San Siro, Breno (Bs).

FIG. 10 Giovanni Giuseppe Piccini, *San Siro ridona la parola all'ebreo sacrilego,*
Chiesa di San Salvatore, altare di San Siro, paliotto, Breno (Bs).

FIG. 11 Giovanni Giuseppe Piccini, *Inginocchiatoio*,
Museo Poldi Pezzoli, Milano.

FIG. 12 Giovanni Giuseppe Piccini, *Deposizione dalla Croce*, particolare dell'*Inginocchiatoio*,
Museo Poldi Pezzoli, Milano.

FIG. 13 Giovanni Giuseppe Piccini, *Gesù nel tempio fra i Dottori*, Musei Civici, Brescia.

FIG. 14 Giovanni Giuseppe Piccini, *Gesù nel tempio fra i Dottori*, particolare, Musei Civici, Brescia.

FIG. 15 Giovanni Giuseppe Piccini, *Paliotto,*
Chiesa di San Girolamo, altare maggiore, Cedegolo (Bs).

FIG. 16 Giovanni Giuseppe Piccini, *Adorazione dei magi*, particolare,
Chiesa di San Girolamo, altare maggiore, paliotto, Cedegolo (Bs).

NOTE

(1) F. M. TASSI, *Vite de' Pittori scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793, ed. critica a cura di F. MAZZINI, Milano 1969-1970, vol. I, pp. 27-29.

(2) Cfr. C. SPANIO, *Per Giovanni Giuseppe Piccini scultore*, in "Nuovi Studi", 2000, V, 8, pp. 117-132.

(3) Inv. 56, 57. Cm. 64x35 (con la cornice); cm. 41 x 25 (solo il rilievo); cm. 72 x 45,5 (con il basamento).

(4) La conferenza tenuta da Claudio. Salsi e Paola Zanolini si intitolava *Un itinerario tra le sculture lignee del Castello Sforzesco: recuperi e nuove acquisizioni*, primo incontro del ciclo *Imago lignea. Incontri sulla scultura al Castello Sforzesco*, Milano dal 7 marzo 2001 al 4 aprile 2001.

(5) Cfr. C. SPANIO, 2000, p. 122.

(6) Archivio Civiche Raccolte d'Arte, Serie I, Cartella 1, Legato Guasconi 1863, fasc. 14, *Testamento autografo di Antonio Guasconi, 30 luglio 1863.*

(7) Cfr. G. MONGERI, *Il nuovo museo artistico municipale*, in "Archivio Storico Lombardo", VI, 1878, pp. 517-535; *Catalogo del Museo artistico Municipale di Milano pubblicato a cura della commissione amministratrice*, Milano 1879, p. 6; M.T. FIORIO, *Introduzione*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano 1997, I, pp. 15-32.

(8) Cfr. *Atti del Municipio di Milano*, Milano 1864, pp. 275-276.

(9) Cfr. Archivio Civiche Raccolte d'Arte, Serie I, Cartella 3, Legato Guasconi legato Bolognini 1863-1865, fasc. 1, *Inventario giudiziario della Sostanza lasciata dal defunto D.r Antonio Guasconi, Oggetti d'Antichità,* n. 178. L'inventario degli "Oggetti di Antichità" viene firmato dai periti Carlo De Albertis e Costantino Lavezzari. Sul retro dei due rilievi si conserva ancora l'etichetta che attesta l'appartenenza dei pezzi all'Eredità Guasconi: "Eredità/ Guasconi/ N° 178". Prima di ricevere gli attuali numeri di inventario (56, 57), stampati su due etichette incollate sul retro dell'oggetto, i due rilievi vengono catalogati fra i beni del Museo Artistico Archeologico. Sul retro del *Martirio di San Bartolomeo* è presente infatti un'etichetta con la seguente dicitura: "Museo Artistico Archeologico N. 599" e il numero "599" in inchiostro rosso, mentre sul retro della *Decollazione del Battista* è presente il numero "598" sempre di inchiostro rosso.

(10) Cfr. Archivio Civiche Raccolte d'Arte, Serie I, Cartella 1, Legato Guasconi 1863; *Vincenzo Bonomini i disegni, i Macabri, l'ambiente*, catalogo della mostra a cura di R. MANGILI, Bergamo 1981, pp. 22-23.

(11) Cfr. R. MANGILI, 1981, pp. 48, 86-87. Al Gabinetto dei disegni del Castello si conserva un album di disegni del Bonomini che facevano parte della raccolta del Guasconi. In calce a due disegni sono presenti dediche autografe "al Amico Dott.r Antonio Guasconi - 1835".

(12) Il Mangili (1981, pp. 22-23), che per primo cerca di approfondire la figura del Guasconi collezionista, giustamente suggerisce, "stando anche alla constatazione che le acquisizioni stesse attingono in preponderanza a fondi di cultura figurativa lombarda e veneta", Bergamo come iniziale territorio privilegiato degli acquisti del Guasconi e ipotizza la partecipazione del collezionista all'asta del 1835 in cui vennero disperse numerose opere, in particolare dei secoli XVII e XVIII, dell'Accademia Carrara. L'affascinante ipotesi non trova riscontro nelle recenti ricerche di Matteo Panzeri, in quanto il nome del Guasconi non compare fra quello degli aggiudicatari elencati nel *Processo verbale* dell'asta (M. PANZERI, *L'asta del 1835: un nodo tra museografia, restauro, collezionismo e mercato dell'arte*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*, a cura di R. PACCANELLI - M. G. RECANATI - F. ROSSI, Bergamo 1999, pp. 333- 359), tuttavia il legame della collezione Guasconi con Bergamo pare indiscutibile.

(13) Cfr. M. G. BALZARINI, Scheda in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano 1997, I, pp. 153-156; F. MAGANI, Scheda in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano 1999, II, n. 345, p. 147; F. MAGANI, Scheda in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano 2000, IV, n. 969, pp. 209-210; M. OLIVARI, Scheda in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano 2000, IV, n. 891, pp. 112-113; F. FRANGI, Scheda in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Milano 2000, IV, n. 883, pp. 104-105.

(14) Luigi Vidman, ricordato dal Tassi come "allora Rappresentante in Bergamo", va probabilmente identificato con Lodovico III Vidman (1671-1729) capitano di Bergamo dal 1704 e al 1706, cfr. B. BELOTTI, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Bergamo 1959, IV, p. 487. Sui Vidman e i loro interessi collezionistici si veda F. MAGANI, *Il Collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento*, in "Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti. Memorie", XVI, III, Venezia 1989.

(15) Per il "quadretto" Borromeo, recentemente ritrovato, cfr. C. SPANIO, 2000, pp. 117-132. Qui è pubblicato anche il memoriale del Piccini, conservato presso l'Archivio Diocesano di Bergamo (ASDBg, *Fondo Curia Vescovile. Documenti storici. Valle di Scalve*).

(16) Penso al rilievo, conservato alla Fondazione Fantoni di Rovetta, raffigurante *Adamo ed Eva* entro una cornice a volute vegetali (cfr. L. RIGON, *La bottega dei Fantoni*, Clusone (Bg) 1988, p 79; L. RIGON, *Casa Fantoni dalla bottega d'arte al museo*, Clusone (Bg) 1998, p. 52; E. COLLE, *Il Mobile Barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milano 2000, pp. 386-387) che, pur su scala maggiore, presenta la medesima tipologia. D'altra parte Andrea Fantoni ad Alzano aveva già realizzato tanti piccoli "quadretti" con le storie bibliche a decorazione dei fastigi degli armadi della seconda sagrestia (M. OLIVARI, *Le sagrestie rinnovate*, in *Le sagrestie di Alzano Lombardo nella Basilica di San Martino*, a cura di M. OLIVARI, Milano 1994, pp. 11-18; L. RIGON, *I Fantoni ad Alzano*, in *Le sagrestie di Alzano Lombardo nella Basilica di San Martino*, a cura di M. OLIVARI, Milano 1994, pp. 23-40). Per una prima storia dei microintagli, cfr. E. COLLE, *Microintagli*, Milano 2001.

(17) Sul retro dei rilievi, in alto al centro, è ancora presente il foro lasciato presumibilmente da un occhiello in metallo utilizzato per appendere i due "quadretti".

(18) Cfr. Archivio Civiche Raccolte d'Arte, Serie I, Cartella 3, Legato Guasconi legato Bolognini 1863-1865, fasc. 1, *Inventario giudiziario della Sostanza lasciata dal defunto Dr. Antonio Guasconi.*

(19) Cfr. Archivio Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Sculture lignee, Carola Cipriandi, *Relazione tecnica di restauro*, 1988. In questa occasione il legno è stato disinfestato e sono state rimosse la verniciatura non originale e le integrazioni successive. Mancano infatti nel *Martirio di San Bartolomeo* la gamba del carnefice di sinistra e la parte terminale del copricapo di quello di destra, mentre nella *Decollazione di San Giovanni Battista* è andato perso il pollice della mano destra del Battista.

(20) Le due scene si rifanno all'iconografia tradizionale. Su *San Bartolomeo* e il suo martirio, cfr. G. KAFTAL-F. BISOGNI, *Iconography of saints in the painting of North East Italy*, Firenze, 1978, coll. 109-122; M. LECNER, ad vocem *Bartholomäus* in *Lexikon der Christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, Roma-Freiburg-Basel-Wien 1973, V, coll. 320-334; M.L. CASANOVA, ad vocem *Bartolomeo, apostolo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1962, II, coll. 862-877. Per *San Giovanni Battista* e l'episodio del suo martirio, G. KAFTAL-F. BISOGNI, 1978, coll. 509-525; E. WEIS, ad vocem *Johannes der Täufer*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, Roma-Freiburg-Basel-Wien 1974, vol. 7, coll. 164-190; A. CARDINALI, ad vocem *Giovanni Battista*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1965, VI, coll. 616-624.

(21) Per una più approfondita analisi dell'inginocchiatoio conservato al Poldi Pezzoli, cfr. C. SPANIO, 2000, pp. 122-123 (con bibliografia precedente). Si veda anche E. COLLE, 2000, pp. 394-397.

(22) Nel 1723 il Piccini viene chiamato per assistere alla doratura del paliotto, cfr. O. FRANZONI, *Conferme di tre attribuzioni all'opera di Giovanni Giuseppe Piccini*, in "Cento 3", 3, 1988, pp. 67, 68. Si veda inoltre G. FERRI PICCALUGA, *Giovanni Giuseppe Piccini, intagliatore e scultore. Nuove testimonianze della sua attività in valle*, in "Cento 3", 1988, 3, pp. 65-69; V. TERRAROLI, *Settecento lombardo*, a cura di R. BOSSAGLIA e V. TERRAROLI, Milano 1991, p. 305; C. Spanio, 2000, p. 120. Sull'inginocchiatoio di Telagate, cfr. G. FERRI PICCALUGA, *L'opera di Giovanni Giuseppe Piccini in Valcamonica*, in "Quaderni Camuni", III, 5, 1979, pp. 16-39; C. SPANIO, 2000, pp. 123-124.

(23) L'inginocchiatoio del Poldi Pezzoli credo che sia stilisticamente collocabile fra il paliotto di Cedegolo (1691) e l'ancona di Capodiponte (1704). Il paliotto di Borno si può datare per via documentaria attorno al 1704, l'altare di Azzone risale al 1711, mentre l'altare di Dezzolo viene eseguito tra il 1714 e il 1718. Per una più approfondita analisi di queste opere si veda C. Spanio, 2000, pp. 117-132.

(24) Cm. 22,5 x 17 (il rilievo); cm. 41 x 24 (con la cornice ottocentesca). Il rilievo, catalogato fra i legni, è privo di numero di inventario.

(25) Cfr. E. Colle, 2001, p. 28, fig. 27.

(26) Per l'iconografia di *Gesù nel tempio con i Dottori*, cfr. G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, (1966), London 1971, I, pp. 124-125.

(27) Cfr. F.M. Tassi, 1793, ed. 1969-1970, vol. I, p. 28. Sappiamo che il Piccini era in compagnia di un certo Nicolò Capitanio quando a Lovere riceve una commissione, cfr. Archivio della Fondazione Fantoni di Rovetta, Nona 1; G. Ferri Piccaluga, *Bottega e committenza*, in AA. VV., *I Fantoni. Quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, a cura di R. Bossaglia, catalogo della mostra, Vicenza 1978, pp. 42-43.

(28) Cfr. M. Gamba, *Cedegolo. Memorie storiche religiose e civili*, Breno 1941, pp. 43-45; A. Sina, *Una famiglia di artisti camuni. I Ramus di Edolo-Mù*, in *Memorie Storiche della Diocesi di Brescia*, serie XII, Brescia, 1944, pp. 169-188; C. Spanio, 2000, p. 119.

(29) Pietro Ramus aveva iniziato a lavorare all'altare maggiore di Cedegolo realizzando l'ancona (1675-1676). A quest'opera avevano collaborato i giovani Andrea Fantoni e Giovanni Giuseppe Piccini. Cfr. P. Rezoagli, *I Ramus, scultori camuni*, in "Arte Lombarda", 1989, nn. 90/91, pp. 150-157; M.C. Terzaghi, ad vocem *Pietro Ramus*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo 1998, pp. 261-262.

(30) Cfr. G. Ferri Piccaluga, 1988, pp. 65-68; O. Franzoni, 1988, p. 69; C. Spanio, 2000, p. 119.

(31) Cfr. nota 21.

(32) Il Piccini certamente avrà meditato sulle sculture della prima sagrestia della Basilica di San Martino ad Alzano o sui rilievi della cantoria di Castione della Presolana eseguiti da Grazioso, come sugli esiti di Andrea nella seconda sagrestia di Alzano (1692-1701), cfr. AA. VV., *I Fantoni. Quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, a cura di R. Bossaglia, catalogo della mostra, Vicenza 1978, p. 110; L. Rigon, 1988, pp. 106-109; M. Olivari, 1992, pp. 11-18.

(33) Così veniva definito su una targa, ora andata persa, posta sull'ancona maggiore della chiesa parrocchiale di Schilpario, dove il Piccini interviene per la parte scultorea, mentre i Visinoni per quella architettonica. Cfr. Archivio Parrocchiale di Schilpario, *Notizie sulla Chiesa Parrocchiale di Schilpario*, f. 2.

BRAMANTINO E GLI ARAZZI DEI *MESI* TRIVULZIO: DALLA *RUSTICA CLASSICITÀ* ALLA *MANIERA MODERNA**

Luca Tomìo

Solo documentariamente attestato nelle Stanze Vaticane di Giulio II prima della *dirompente* entrata in scena di Raffaello(1), il 1 novembre 1509 Bramantino è di nuovo a Milano(2) e il 21 dicembre dello stesso anno risulta terminata la tessitura del ciclo dei *Mesi* Trivulzio(3). Come già rilevato in un nostro precedente saggio(4), tenendo a mente questa cronologia bisogna considerare come la raffigurazione dei dodici Soli, con la visualizzazione grafica dell'alone-*alibeti*, nel contesto iconografico degli arazzi non è solo da mettere in relazione con l'immagine del *Sol in circulo* di Michele Scoto e alla connessa questione circa l'alone di vapore acqueo terrestre che si proietterebbe sul sole(5) ma anche con alcune osservazioni di Leonardo, inerenti il sole e i fenomeni di rifrazione luminosa dei corpi celesti, appuntate sui vari fogli di quel Ms F(6), "cominciato a Milano addì 12 di settembre 1508"(7), che almeno in due punti attestano argomentazioni stringentemente da porre in relazione con il ciclo dei *Mesi* Trivulzio. Oltre ad un passo dagli accenti alchemici che si rivela in consonanza con il fatto che negli arazzi il sole è raffigurato più rosso nei mesi invernali e più chiaro nei mesi estivi(8), al f. 4 *verso* si conserva un brano della *Lalde al Sole*(9) che ben si adegua a quelle antiche divinità così calate nel contesto quotidiano che negli arazzi Trivulzio indicano il Sole quale referente vivificatore di tutte le attività umane: "Ma io vorrei avere vocaboli che mi servissino a biasimare quelli che vollon laldare più lo adorare li omini che tal sole, non vedendo nell'universo corpo di maggiore magnitudine e virtù di quello. El suo lume allumina tutti li corpi celesti che per l'universo si compartono; tutte l'anime discendon da lui, perché il caldo ch'è in nelli animali vivi, vien dall'anime e nessun altro caldo né lume è nell'universo, [...] e certo costoro che hanno voluto adorare omini per iddei, come Giove, Saturno, Marte e simili, han fatto grandissimo errore vedendo che ancora che l'omo fussi grande quanto il nostro mondo, che parrebbe simile a una minima stella, la qual pare un punto nell'universo, e ancora vedendo essi omini mortali e putridi e corruttibili nelle lor sepolture"(10). Dato l'andamento retrorso del Ms F(11), e quindi la collocazione della *Lalde* nel 1509 inoltrato, non ci sembra che questa relazione possa essere circoscritta da argomentazioni inerenti una generica temperie culturale, visto che sem-

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

(23) L'inginocchiatoio del Poldi Pezzoli credo che sia stilisticamente collocabile fra il paliotto di Cedegolo (1691) e l'ancona di Capodiponte (1704). Il paliotto di Borno si può datare per via documentaria attorno al 1704, l'altare di Azzone risale al 1711, mentre l'altare di Dezzolo viene eseguito tra il 1714 e il 1718. Per una più approfondita analisi di queste opere si veda C. Spanio, 2000, pp. 117-132.

(24) Cm. 22,5 x 17 (il rilievo); cm. 41 x 24 (con la cornice ottocentesca). Il rilievo, catalogato fra i legni, è privo di numero di inventario.

(25) Cfr. E. Colle, 2001, p. 28, fig. 27.

(26) Per l'iconografia di *Gesù nel tempio con i Dottori*, cfr. G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, (1966), London 1971, I, pp. 124-125.

(27) Cfr. F.M. Tassi, 1793, ed. 1969-1970, vol. I, p. 28. Sappiamo che il Piccini era in compagnia di un certo Nicolò Capitanio quando a Lovere riceve una commissione, cfr. Archivio della Fondazione Fantoni di Rovetta, Nona 1; G. Ferri Piccaluga, *Bottega e committenza*, in AA. VV., *I Fantoni. Quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, a cura di R. Bossaglia, catalogo della mostra, Vicenza 1978, pp. 42-43.

(28) Cfr. M. Gamba, *Cedegolo. Memorie storiche religiose e civili*, Breno 1941, pp. 43-45; A. Sina, *Una famiglia di artisti camuni. I Ramus di Edolo-Mù*, in *Memorie Storiche della Diocesi di Brescia*, serie XII, Brescia, 1944, pp. 169-188; C. Spanio, 2000, p. 119.

(29) Pietro Ramus aveva iniziato a lavorare all'altare maggiore di Cedegolo realizzando l'ancona (1675-1676). A quest'opera avevano collaborato i giovani Andrea Fantoni e Giovanni Giuseppe Piccini. Cfr. P. Rezoagli, *I Ramus, scultori camuni*, in "Arte Lombarda", 1989, nn. 90/91, pp. 150-157; M.C. Terzaghi, ad vocem *Pietro Ramus*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo 1998, pp. 261-262.

(30) Cfr. G. Ferri Piccaluga, 1988, pp. 65-68; O. Franzoni, 1988, p. 69; C. Spanio, 2000, p. 119.

(31) Cfr. nota 21.

(32) Il Piccini certamente avrà meditato sulle sculture della prima sagrestia della Basilica di San Martino ad Alzano o sui rilievi della cantoria di Castione della Presolana eseguiti da Grazioso, come sugli esiti di Andrea nella seconda sagrestia di Alzano (1692-1701), cfr. AA. VV., *I Fantoni. Quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, a cura di R. Bossaglia, catalogo della mostra, Vicenza 1978, p. 110; L. Rigon, 1988, pp. 106-109; M. Olivari, 1992, pp. 11-18.

(33) Così veniva definito su una targa, ora andata persa, posta sull'ancona maggiore della chiesa parrocchiale di Schilpario, dove il Piccini interviene per la parte scultorea, mentre i Visinoni per quella architettonica. Cfr. Archivio Parrocchiale di Schilpario, *Notizie sulla Chiesa Parrocchiale di Schilpario*, f. 2.

BRAMANTINO E GLI ARAZZI DEI *MESI* TRIVULZIO: DALLA *RUSTICA CLASSICITÀ* ALLA *MANIERA MODERNA**

Luca Tomìo

Solo documentariamente attestato nelle Stanze Vaticane di Giulio II prima della *dirompente* entrata in scena di Raffaello[1], il 1 novembre 1509 Bramantino è di nuovo a Milano[2] e il 21 dicembre dello stesso anno risulta terminata la tessitura del ciclo dei *Mesi* Trivulzio[3]. Come già rilevato in un nostro precedente saggio[4], tenendo a mente questa cronologia bisogna considerare come la raffigurazione dei dodici Soli, con la visualizzazione grafica dell'alone-*alibeti*, nel contesto iconografico degli arazzi non è solo da mettere in relazione con l'immagine del *Sol in circulo* di Michele Scoto e alla connessa questione circa l'alone di vapore acqueo terrestre che si proietterebbe sul sole[5] ma anche con alcune osservazioni di Leonardo, inerenti il sole e i fenomeni di rifrazione luminosa dei corpi celesti, appuntate sui vari fogli di quel Ms F[6], "cominciato a Milano addì 12 di settembre 1508"[7], che almeno in due punti attestano argomentazioni stringentemente da porre in relazione con il ciclo dei *Mesi* Trivulzio. Oltre ad un passo dagli accenti alchemici che si rivela in consonanza con il fatto che negli arazzi il sole è raffigurato più rosso nei mesi invernali e più chiaro nei mesi estivi[8], al f. 4 *verso* si conserva un brano della *Lalde al Sole*[9] che ben si adegua a quelle antiche divinità così calate nel contesto quotidiano che negli arazzi Trivulzio indicano il Sole quale referente vivificatore di tutte le attività umane: "Ma io vorrei avere vocaboli che mi servissino a biasimare quelli che vollon laldare più lo adorare li omini che tal sole, non vedendo nell'universo corpo di maggiore magnitudine e virtù di quello. El suo lume allumina tutti li corpi celesti che per l'universo si compartono; tutte l'anime discendon da lui, perché il caldo ch'è in nelli animali vivi, vien dall'anime e nessun altro caldo né lume è nell'universo, [...] e certo costoro che hanno voluto adorare omini per iddei, come Giove, Saturno, Marte e simili, han fatto grandissimo errore vedendo che ancora che l'omo fussi grande quanto il nostro mondo, che parrebbe simile a una minima stella, la qual pare un punto nell'universo, e ancora vedendo essi omini mortali e putridi e corruttibili nelle lor sepolture"[10]. Dato l'andamento retrorso del Ms F[11], e quindi la collocazione della *Lalde* nel 1509 inoltrato, non ci sembra che questa relazione possa essere circoscritta da argomentazioni inerenti una generica temperie culturale, visto che sem-

pre nel Ms F è attestata un'annotazione di Leonardo che sembra presa al cospetto del villico che nell'arazzo di *Dicembre* gonfia col fiato le viscere dei maiali: "fa gonfiar il polmon d'un porco e guarda se cresce in largheza e in lungheza overo in largheza e manca in lungheza"[12].

Al di là del fatto contingente di voler immaginare Leonardo suggestionato dall'iconografia dei *Mesi* Trivulzio del Bramantino o di voler pensare ai due artisti fianco a fianco al cospetto del loro comune committente Gian Giacomo Trivulzio[13] (pur non sapendo ancora in che precisa occasione, è tuttavia molto probabile la notte di Natale del 1509, come già ipotizzato dal Suida[14]), l'incontro assume valenza emblematica in relazione al fatto che le opere eseguite da Bramantino tra il 1509 e il 1513 risultano leonardesche dal punto di vista dell'elaborato grafico e dell'esecuzione pittorica[15]. Ed anche se il sodalizio Leonardo-Bramantino di questi anni è un momento importante, seppur poco sbrogliato, del Rinascimento milanese, in questa sede vogliamo tuttavia assumerlo quale mera linea d'orizzonte e come punto di approdo di un saggio che si allinea a perseguire quanto già Forti Grazzini ha elaborato per poter fondare su base stilistica una cronologia interna dei perduti cartoni per gli arazzi Trivulzio[16]. Anche se in storia dell'arte l'esame stilistico comparato resta ancora il più fondante criterio metodologico, per la totale assenza di agganci documentari o appigli cronologici certi inerenti le opere[17], per Bramantino risulta, al momento, l'*unico* sistema di indagine capace di delinearne il profilo e di chiuderne, ci si auspica finalmente, la perenne questione aperta. Questione che ha subito un impulso critico nel 1990, in base alla proposta di Giovanni Romano di datare i cartoni degli arazzi e la *Madonna delle torri* dell'Ambrosiana entro il 1500-1501[18], a cui ha fatto seguito la troppo disinvolta corsa alla retrodatazione dell'opera di Bramantino da parte di Alessandro Ballarin, con la contestuale collocazione della *Madonna delle torri* al 1497, quale altrettanto troppo tempestivo aggiornamento del Bramantino sul *Cenacolo* di Leonardo[19]. E chi resta sempre in attesa dell'annunciato saggio di Ballarin sui *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*[20], può tuttavia prendere atto dell'ipotesi di ricostruzione del percorso creativo del Suardi consultando la scheda di Francesco Frangi inerente la *Madonna delle torri*[21] così come quella di Giovanni Agosti inerente il disegno di Bramantino raffigurante il *Martirio di San Sebastiano*, datato al 1495[22], in base appunto alla *griglia cronologica Ballarin*, che ha per estremi "l'Adorazione dei Magi Layard della National Gallery, circa 1490-1495, e la Sacra Famiglia di Brera, circa 1500-1502, avendo in mezzo, per spartiacque, il trittico di San Michele dell'Ambrosiana, circa 1497, dove è già una prima eco del Cenacolo di Santa Maria delle Grazie"[23]

Diamo avvio alla nostra disamina a partire dall'arazzo dedicato a *Marzo* (FIG. 1) non per limitarci a sancirne il tradizionale ruolo di mese che apre sia l'anno astrologico sia quello religiosamente basato sul computo *ab Incarnatione*[24], quanto perché vi rileviamo ancora vigenti quelle istanze stilistiche e compositive che risal-

FIG. 1 - Bramantino (cartone; qui datato alla seconda metà del 1500), Benedetto da Milano (arazziere), *Marzo*, dal ciclo dei *Mesi* Trivulzio, arazzo.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

gono non solo alla "matrice ferrarese" della formazione del Bramantino[25] ma anche a quella temperie figurativa, tra accenti appunto ferraresi, modelli mantegneschi e istanze lombarde, che rimonta fino ai rilievi lignei per l'altare di S. Maria del Monte sopra Varese. Stilemi ibridi, ben ravvisabili nel pannello della *Crocifissione*, che nel disegno (di mantegnismo quasi osservante[26]) e nella rifinitura pittorica dell'*Andata al Calvario* (FIG. 3) e del *Compianto* tradiscono la mano di Bernardino Butinone, sul finire della penultima decade del Quattrocento[27], come desumibile dalle affinità stilistiche con la *Crocifissione* nella predella del *Polittico* di Treviglio e la *Deposizione dalla Croce* del Chicago Art Institute[28] (FIG. 4). Così come sono le inflessioni stilistiche della *Flagellazione* (FIG. 2) a rivelarsi a tal punto progenitrici di quelle del mese di *Marzo* da farci avanzare l'ipotesi che, se non il disegno del rilievo (alla Zenale), perlomeno la rifinitura pittorica dello stesso sia da ascrivere cautelativamente al Bramantino[29], tenendo conto della sua già comprovata attività di disegnatore per gli arazzi Trivulzio, per le tarsie in San Bartolomeo a Bergamo[30], ma anche per le botteghe di plasticatori, come farebbe supporre una *Madonna con Bambino* in terracotta (FIG. 5) passata in sordina qualche anno fa sul mercato antiquario milanese[31]. L'invenzione compositiva della *Flagellazione* ben s'adegua inoltre anche con l'ambientazione spaziale sotto un'imbotte bramantesca che sembra allinearsi e al tempo stesso rispondere all'eterodossia prospettica del *Martirio di San Sebastiano* del Foppa[32], proveniente da quella S. Maria di Brera in cui le fonti attestano proprio la presenza anche del Suardi[33]. E se concordiamo con Marani nel datare quest'ultima opera "verso la fine del nono decennio, se non ancor più tardi"[34], in forza del divario stilistico rispetto alla *Madonna del tappeto* datata 10 ottobre 1485, la *Fragellazione* di Santa Maria del Monte non può che agganciarsi cronologicamente a questo giro d'anni, comunque non oltre l'aprile 1491[35]. Al culmine dunque del sodalizio con Butinone[36], la cui ascendenza nel tratteggiare figure slanciate, elegantemente dinamiche, con panni fluttuanti e colori vivaci[37], è ancora ravvisabile nell'intervento di Bramantino nell'*Argo* del Castello Sforzesco[38], da limitarsi verosimilmente ai tondi figurati[39], come confermerebbero le affinità stilistiche tra le figure di questi ultimi e quella dipinta sul trono di Pilato nella *Flagellazione*[40] (FIG. 2). Attestandosi dunque ancora elegantemente *ferrarese* alle soglie di quell'ultimo decennio del Quattrocento in cui la cultura figurativa milanese "perviene a coronare di una nobile eppur rustica classicità il linguaggio «padano» del Quattrocento"[41], Bramantino si allinea a questa fase di innovazione licenziando l'*Adorazione del Bambino* dell'Ambrosiana (FIG. 6), opera in cui si ravvisa l'innesto di soluzioni stereometriche e fisiognomiche mutuate da Bramante e Leonardo[42] su una *pianta* ancora lombarda, con rimandi compositivi ai presepi dei De Donati e ancora con saldi legami ai modi pierfrancescani di quel classicismo padano di ascendenza ferrarese riconoscibile in Ercole de' Roberti (nel 1491 a Milano), nei Canozi da Lendinara, in Francesco Benaglio e in un'opera ancora in cerca d'autore come il *San Gerolamo* della National Gallery di Washington[43]. Aderenza a risoluzioni figurative che tendono a integrare istanze tradizio-

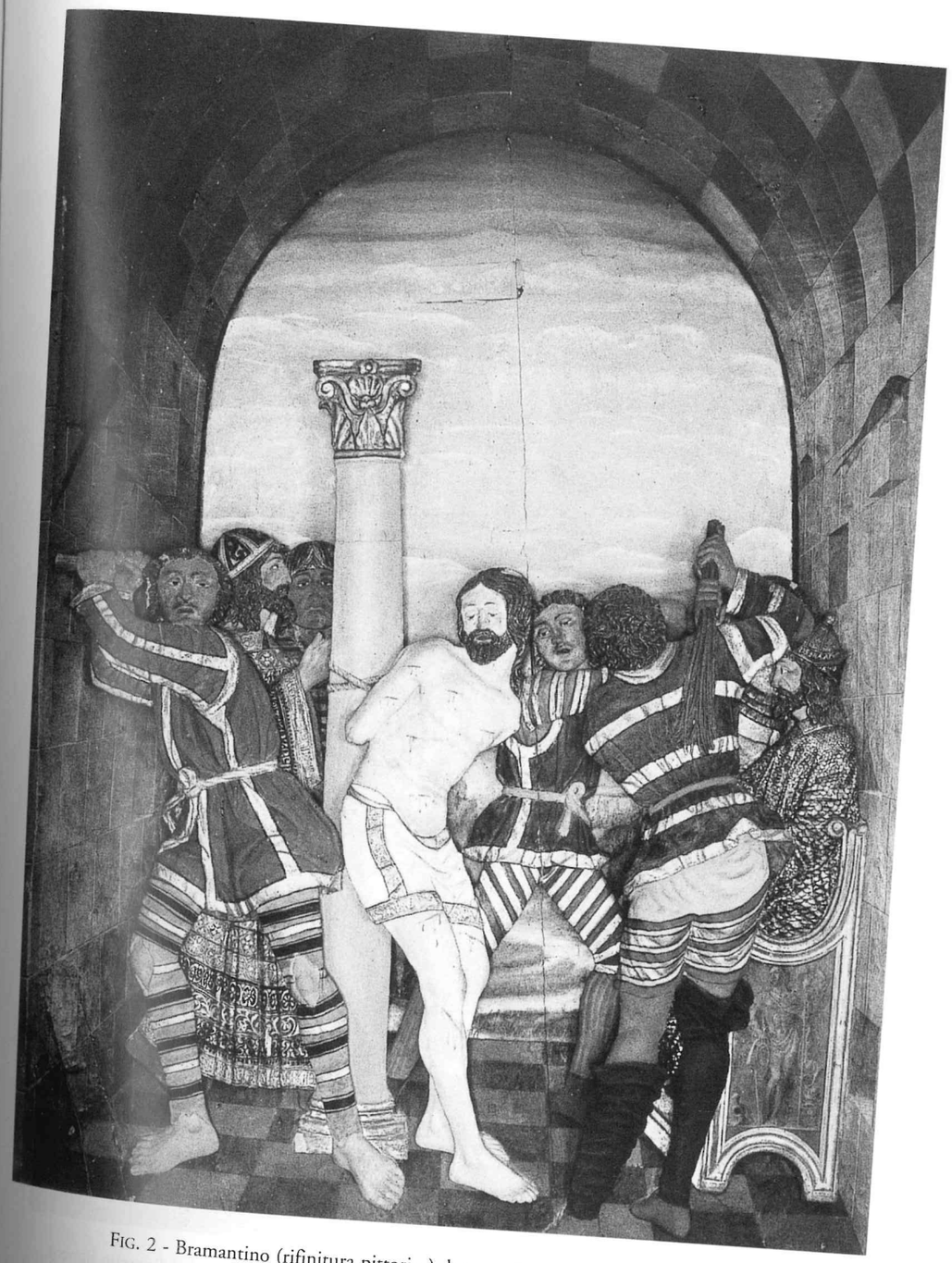


FIG. 2 - Bramantino (rifinitura pittorica), bottega De Donati (intaglio ligneo),
Flagellazione, 1490 ca.,
legno dipinto e dorato, 189x125 cm.
Convento delle Romite Ambrosiane, Santa Maria del Monte, Varese.

FIG. 3 - Bernardino Butinone (disegno e rifinitura pittorica), bottega De Donati (intaglio ligneo), *Andata al Calvario*, 1485-1490, rilievo ligneo dorato e dipinto, 189x125 cm.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

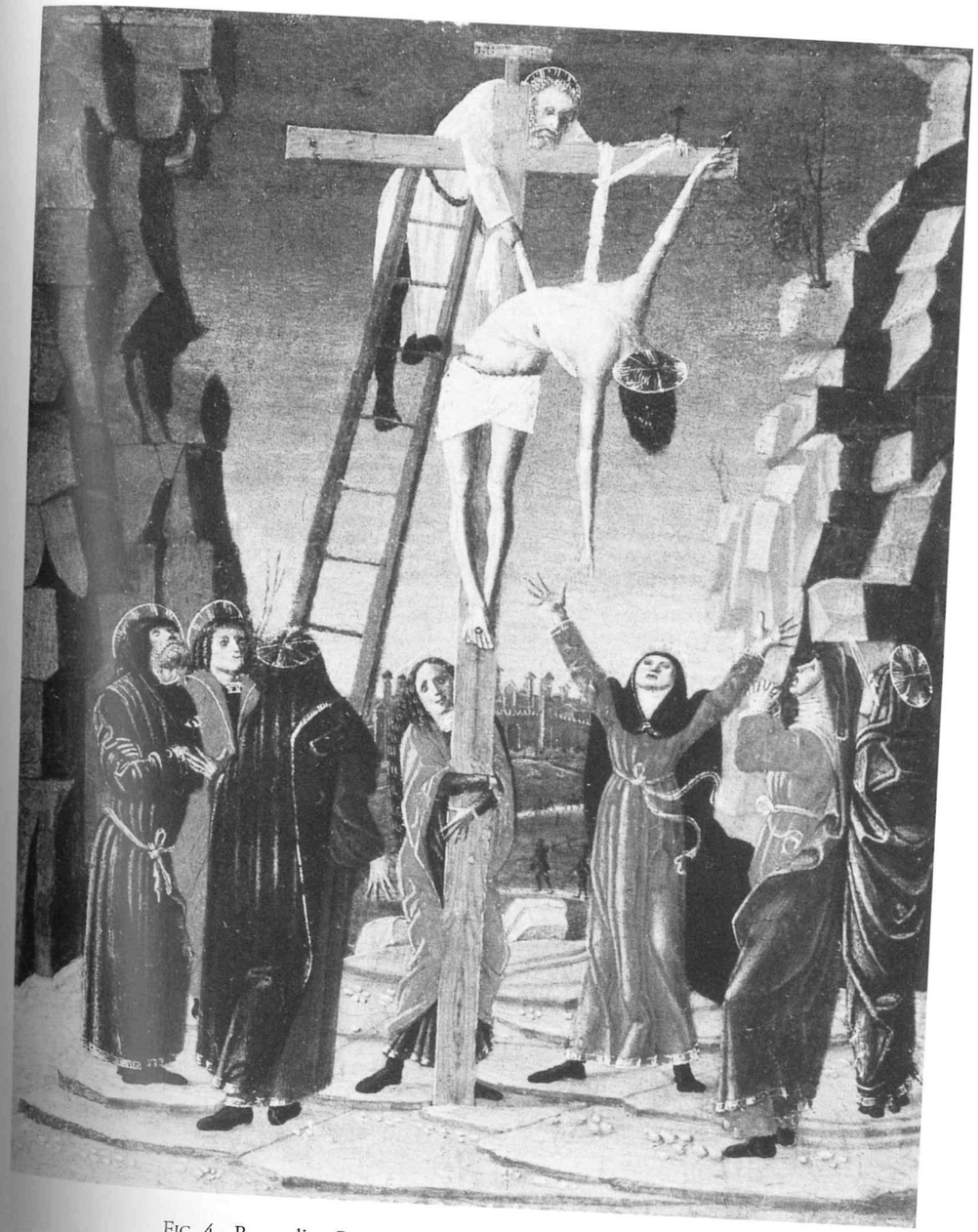


FIG. 4 - Bernardino Butinone, *Deposizione dalla Croce*, 1485-1486, tempera su tavola, 26x20,6 cm.
Martin A. Ryerson Collection, Chicago Art Institute, Chicago (Illinois, USA).

nali e spunti innovativi, piuttosto che evidenziarsi come *forme di dissociazione*[44], che ha già consentito di collocare l'*Adorazione* al 1495[45], coerentemente in una fase che anche per Bramantino si colloca nel punto intermedio della sua rielaborazione dei modelli di riferimento, in linea proprio con quella *rustica classicità* che vige ancora, e anzi, trova il suo apice appunto nel cartone per il mese di *Marzo*. Stabilendo dunque per quest'ultimo una datazione il più di presso possibile al *post quem* dell'allogazione del ciclo dei *Mesi* da parte del Trivulzio (maggio-giugno 1500 e non il dicembre 1499)[46], per le stringenti assimilabilità compositive e stilistiche appunto con il mese di *Marzo* si dovrà altresì riconsiderare l'esecuzione della tavola dell'Ambrosiana più verso la fine che verso l'inizio dell'ultimo lustro del Quattrocento. Oltre a riscontrare, ad esempio, i medesimi rimandi fisiognomici a Bramante e Leonardo[47] o la medesima piattaforma rialzata su cui poggiano gli angeli musicanti e gli alabardieri[48], in entrambe le opere (FIGG. 1 e 6), con maggiore impaccio nell'arazzo, troviamo Bramantino ancora intento a *forzare* il naturalismo lombardo dentro la griglia prospettica: soluzione più riuscita nel dipinto, per la disposizione delle figure rispetto alla quinta architettonica e alle linee pavimentali, più irrisolto nella versione *en plein air* dell'arazzo, con la resa tridimensionale che si inceppa e si traduce in restituzione verticalizzata di contadini arruffati e quasi funambolici, in bilico uno sull'altro (solo gli elementi scorciati in primo piano mitigano la sensazione di bidimensionalità).

Impaccio ormai risolto nella disposizione "più omogenea e razionale"[49] del mese di *Aprile* (FIG. 7), a partire dalla scelta (poi adottata al resto del ciclo e variata solo nel *Novembre*) di far pendere lo stemma Trivulzio dalla parte superiore di quella bordura degli arazzi che perde dunque la mera funzione di cornice ed assurge ad arco di proscenio per le rappresentazioni dei *Mesi*: la figura di *Aprile* si erge su un basamento al centro della scena, inquadrata dal canocchiale prospettico degli otto pilastri architravati, ai suoi piedi due figure scorciate, i portatori di ghirlande e di fiori disposti ad arco tra il primo e il secondo piano e sullo sfondo i suggestivi scorci di arte topica. Nonostante gli ancora marcati tratti fisiognomici bramanteschi e i panneggi scheggiati, l'ormai attestabile sapienza nel conciliare naturalismo e scienza prospettica permettono di rilevare l'ormai avvenuto aggiornamento del Bramantino su testi pittorici che Longhi indicava rintracciabili nell'ambito del protoclassicismo fiorentino[50], e, come avremo modo di indicare via via nel corso della trattazione, sembrano doversi più propriamente circoscrivere all'ambito della cultura figurativa diffusasi negli ultimi due decenni del Quattrocento tra Roma, Urbino e i territori dell'Umbria meridionale[51].

Aggiornamento che risulta più meditato e assimilato nel mese di *Maggio* (FIG. 10), così come rilevabile nel disegno con il *Martirio di San Sebastiano*[52] (FIG. 8) e nell'*Adorazione dei Magi* della National Gallery di Londra[53] (FIG. 9). Nel disegno sussistono infatti elementi ancora riconducibili al mese di *Aprile*, come la postura del santo martire e la figura topica bendata[54] (in stretta relazione con il San Sebastiano nella *Pietà* di Zenale conservata a Nizza[55]), così come le strane montagne

FIG. 5 - Bramantino (disegno di; qui attr.), *Madonna con Bambino*, 1504-1505, terracotta policroma (già mercato antiquario milanese; ubicazione ignota).

FIG. 6 - Bramantino, *Adorazione del Bambino*, 1497-1500,
tempera e olio su tavola, 86x85 cm.
Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

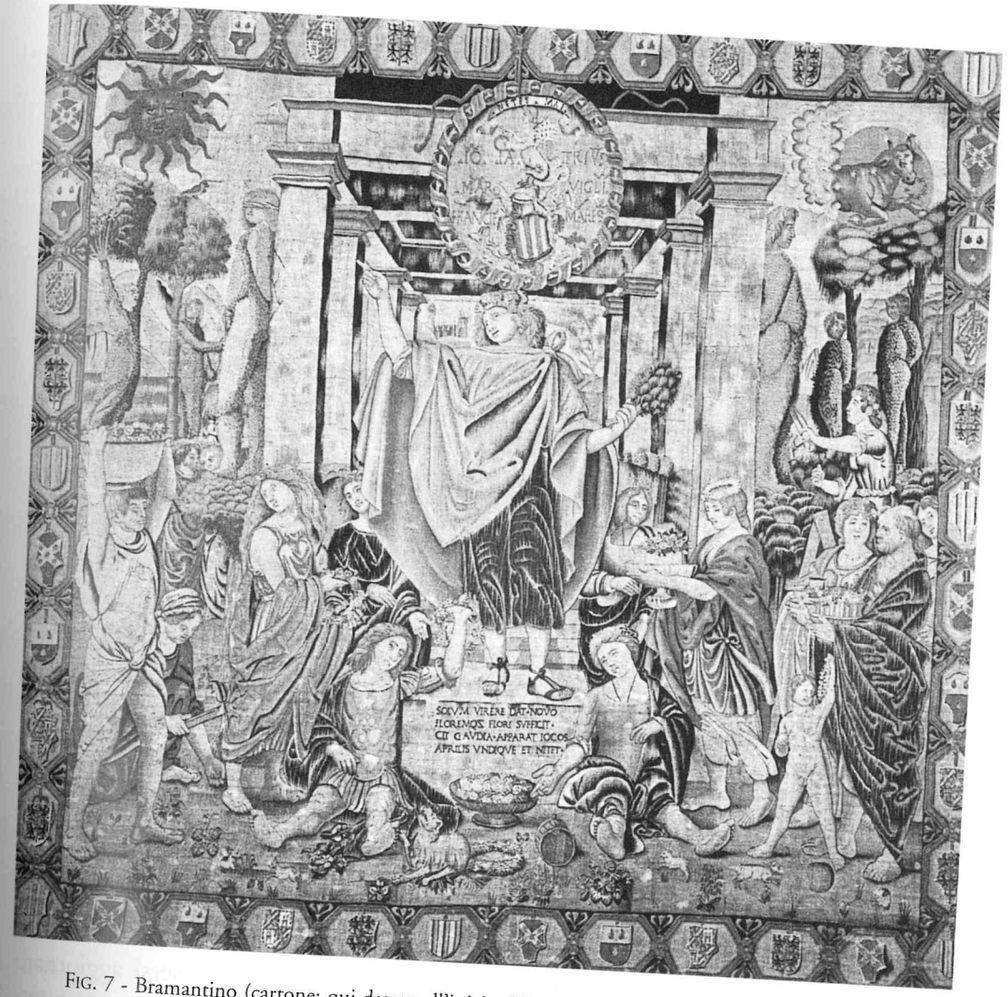


FIG. 7 - Bramantino (cartone; qui datato all'inizio del 1503), Benedetto da Milano (arazziere),
Aprile, dal ciclo dei *Mesi* Trivulzio, arazzo.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

dalle cime inclinate, o ancora l'impostazione spaziale delle figure disposte ad arco. Sono invece indicatori di una maturata evoluzione sia l'assenza dei panneggi scheggiati sia la postura plastica delle figure: rispetto al mese di *Aprile*, in cui i personaggi poggiano impercettibilmente in maniera instabile su arti inferiori poco inclini al movimento, nel disegno si noti il cipiglio dell'arciere seminascosto dal cavallo, specularmente riproposto nel secondo personaggio da destra del mese di *Maggio*, e ancora la posa statuaria del soldato nudo e quella del portatore di falce all'estrema sinistra (si noti inoltre come le armature dei soldati coincidano con quella della figura alla sinistra della personificazione del mese).
E se il disegno precede il mese di *Maggio*, la supposta quasi sincronia di quest'ultimo con l'*Adorazione dei Magi* di Londra[56] risulta giustificata da consonanze sia compositive che stilistiche: il primo piano occupato da elementi in forte scorciatura, lo stesso seggio sormontato ad una duplice piattaforma, la stessa classicità volumetrica ed espressiva delle figure, l'assimilabilità tra la capigliatura del *mago* a destra del dipinto e il portatore di fronde a sinistra nell'arazzo; ma ancora una volta e soprattutto il cipiglio con cui i personaggi si dispongono ad incedere con le gambe saldamente divaricate e le piante dei piedi aderenti a terra, così come ad assistere stanti in posa plastica, con una gamba tesa a sorregere quasi tutto il peso del corpo e l'altra flessa con il tallone sollevato. E tuttavia si può postulare una precedenza della tavola rispetto all'arazzo rilevando in quest'ultimo quella resa più aggraziata, sia dei panneggi, sia dei visi e delle pose delle figure, che attesta quanto Bramantino sia sorretto in questo suo percorso verso la *maniera moderna* dalla lezione sia di Leonardo che di Perugino: la posizione delle teste dei portatori di falce tradisce infatti il già avvenuto aggiornamento sul *Cenacolo*[57], così come la postura del corpo del più a sinistra dei due (escluse le braccia) è riferibile al Tobiolo raffigurato nel polittico del Perugino giunto alla Certosa di Pavia entro il 1499[58] (FIG. 11). E se vogliamo ormai accogliere per certo il viaggio di Bramantino in Italia centrale e Roma nel periodo 1500-1501[59], non nascondiamo il sospetto che lungo il tragitto possa aver sostato a Perugia e lì essersi aggiornato anche sugli affreschi della sala dell'Udienza al Palazzo del Cambio: portata a termine dal Perugino e allievi nel corso del 1500, l'*Ornamentazione* si propone come uno dei testi di aggiornamento, non a caso dell'allora "miglior mastro d'Italia"[60], su cui Bramantino sembra aver maturato la svolta classicista, come desumibile dalle compatibilità stilistiche nella resa delle figure e dei panneggi, così come dall'assimilabilità compositiva tra *Il Presepio* e il mese di *Aprile*, e ancora dalle fogge degli eroi in armi e nella ripresa della postura della Prudenza e della Giustizia nella personificazione del mese di *Giugno*. E proprio in quest'ultimo arazzo, la soluzione compositiva della personificazione del mese assisa su un trono al di sotto di un padiglione aereo che si staglia contro un paesaggio, se nell'*idea* può aver tratto spunto anche dalle pale per i Dal Pugliese di Piero di Cosimo[61], sembra più strettamente dipendere da un *topos* compositivo capillarmente diffuso in Umbria meridionale dai seguaci del Perugino[62], che riteniamo tuttavia riferibile ad una

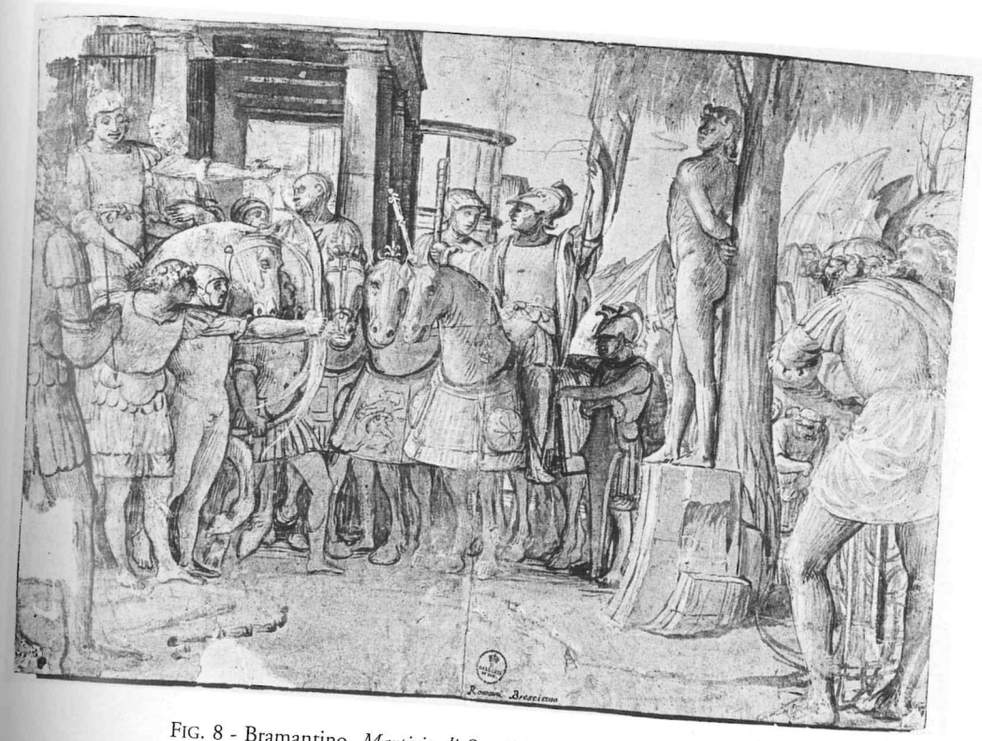


FIG. 8 - Bramantino, *Martirio di San Sebastiano*, 1503 (qui datato), penna, acquerello e biacca su carta, 411x575 mm. Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (n. 15733 F.), Firenze.

FIG. 9 - Bramantino, *Adorazione dei Magi*, 1503, tempera su tavola, 60x58 cm.
National Gallery, London.

FIG. 10 - Bramantino (cartone; qui datato alla seconda metà del 1503), Benedetto da Milano (arazziere), *Maggio*, dal ciclo dei *Mesi* Trivulzio, arazzo.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 11 - Pietro Perugino, *Tobiolo e l'Arcangelo Raffaele*, 1499, olio e tempera su tavola. National Gallery, London.

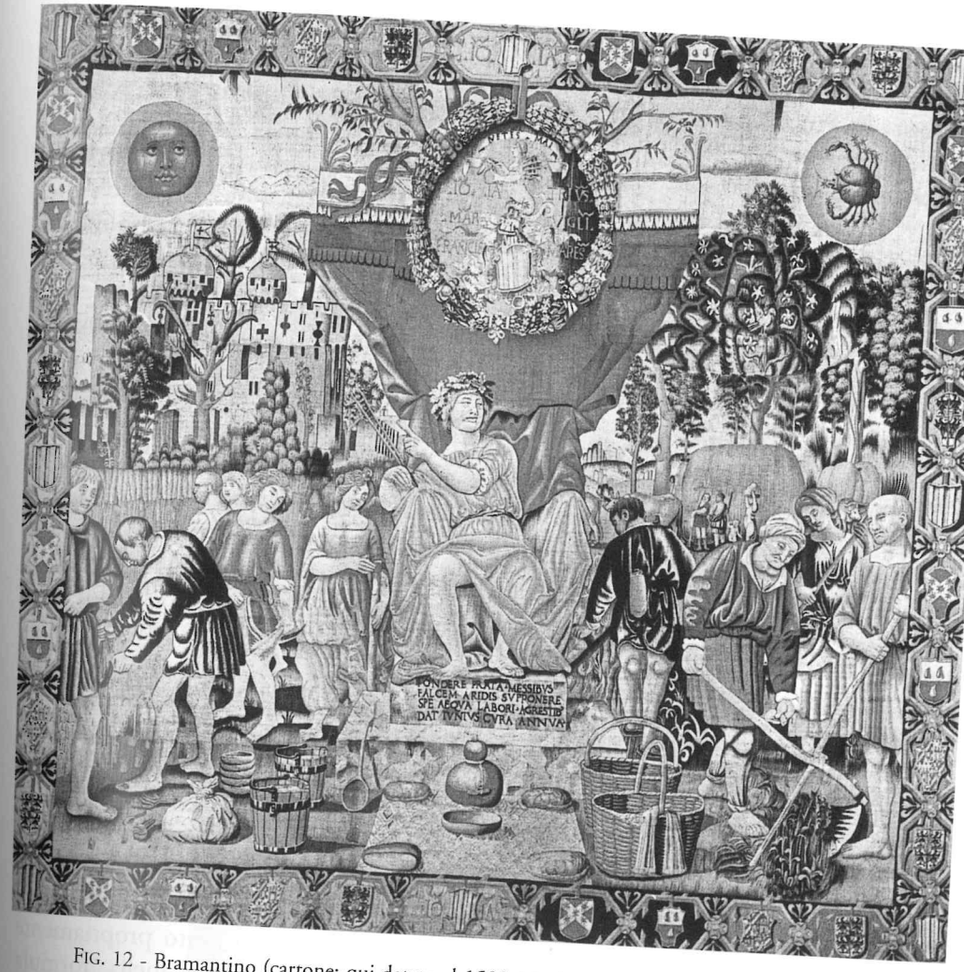


FIG. 12 - Bramantino (cartone; qui datato al 1503-1504), Benedetto da Milano (arazziere), *Giugno*, dal ciclo dei *Mesi* Trivulzio, arazzo. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

soluzione inaugurata, già nel 1487, nell'affresco di Piermatteo d'Amelia in Sant'Agostino a Narni, raffigurante la *Madonna con Bambino in trono tra S. Lucia e S. Apollonia*[63]. Pur dimostrando di innestare questo modello umbro in una soluzione più ariosa e mossa che potrebbe anche dipendere da quella, sempre di ascendenza umbra, adottata nel 1496 da Macrino d'Alba nel polittico della Certosa di Pavia[64] (FIG. 13), Bramantino dimostra tangenze con l'arte di Piermatteo d'Amelia non certo solo per la soluzione stilistica delle pieghe degli abiti semplificate, scultoree e radiali[65], ma soprattutto per quanto attiene a quella disposizione prospettico-naturalistica in cui "[le figure] si distribuiscono lungo un asse prospettico che ha una impostazione simile a quella dell'*Annunciazione* Gardner in quanto le direttrici della percezione sono ben evidenziate dalle linee del pavimento, quasi una guida all'osservazione"[66]. Disposizione prospettica, ravvisabile anche nelle tavolette dei *Miracoli di San Bernardino* della Galleria Nazionale dell'Umbria[67], che è stata fatta risalire alla matrice albertiana delle tre tavole della *Città ideale*[68], restituite cronologicamente all'ultimo terzo del Quattrocento[69], per le quali si è già a ragione parlato di ascendenza circa la disposizione prospettica degli edifici nell'arazzo di *Gennaio*[70] ma estendibile a tutte quelle opere di Bramantino in cui la composizione risulta ordita in base alla prospettiva centrale e a quelle direttrici prospettiche dei piani d'appoggio[71], già rilevabili sotto la superficie pittorica, incise nella preparazione a gesso, dell'*Adorazione dei Magi* di Londra[72], così come palesemente dichiarate nei disegni forniti dopo il 1504 per le tarsie di Fra Damiano Zambelli per i banchi della cappella maggiore della distrutta chiesa dei Santi Stefano e Domenico a Bergamo[73].

Senza qui poterci concedere una disamina puntuale che in altra sede meriterà tuttavia più ampia trattazione e senza voler pretendere citazioni testualmente iconografiche, incompatibili con la mai smentita autonomia d'invenzione della sua produzione[74], possiamo già rilevare come Bramantino aggiorni la propria formazione lombarda e bramantesca in una direzione che non è quindi tanto propriamente quella del *protoclassicimo fiorentino* indicato da Longhi quanto di quella "formula di stile e di cultura [che denuncia] un incrocio tra Roma, l'Umbria e Firenze"[75], e Urbino aggiungiamo noi, che ha la propria area di coltura tra l'Umbria meridionale e i cantieri pontifici romani, nel corso degli ultimi due decenni del Quattrocento: la limpida classicità pierfrancescana mediata del Perugino (ma reinnestata su quella di ascendenza padana[76]), la soluzione prospettico-naturalistica che riecheggia quella di Piermatteo d'Amelia, gli arditi scorci prospettici e i *di sottinsu* alla Melozzo da Forlì, il gusto antiquario profuso nella cappella Sistina affrescata dalla schiera umbro-toscana sotto Sisto IV, sono solo alcuni dei fatti salienti che inducono a pensare che Bramantino abbia *sciacquato i panni* non in Arno quanto in Tevere, lungo il suo corso tra i dolci declivi dell'Umbria fino al cuore di Roma. Immune dai germi dalle esuberanze eccentriche dispensate da un Filippino Lippi nella cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva (1489-ante 1493) o dal Pintoricchio negli Appartamenti Borgia (1492-1494 ca.), così come impermeabile

FIG. 13 - Macrino d'Alba, *Madonna in trono col Bambino*, 1496, tempera su tavola, 142x64 cm. Cappella di Santa Maria delle Grazie, Certosa di Pavia.

agli arcaismi bizantineggianti di Antoniazzo Romano, dall'*Aprile* in poi, Bramantino dimostra di innestare le caratteristiche più classicistiche delle sudette componenti umbro-romane con quelle propriamente classiche dei monumenti e della statuaria della Roma antica[77]. E se a monte di questa elaborazione di linguaggio si intravede sempre salda la guida di un Bramante (che, non a caso, compare raffigurato alla tavola imbandita del mese di *Agosto*[78]), si avverte anche la sempre crescente influenza di Leonardo, oltre che nelle scelte compositive[79], nella resa fisiognomica, ad esempio, del viso della contadina con il rastrello nel mese di *Giugno*[80] (FIG. 12), nonché nella postura delle teste *in traverso* nelle figure del mese di *Maggio* (FIG. 10), *Giugno* e, con rilevanza emblematica, nella personificazione del mese di *Luglio*[81].

Di contro a quanto troppo perentoriamente affermato da Zeri per negare l'influsso di Leonardo su Bramantino[82], se nel ciclo Trivulzio la componente leonardesca non può che essere desunta guardando *oltre* la trama degli arazzi, il leonardismo e la monumentalità classica sono fatti salienti e *visibili* nel vero e proprio *capolavoro moderno* del Bramantino, ovvero quella *Madonna delle torri* dell'Ambrosiana (FIG. 14) in cui si compenetrano echi dal Cenacolo delle Grazie e dalle scene degli arazzi Trivulzio. Adesione alla *maniera moderna* che risulta impensabile collocare al 1497[83] (tre anni in anticipo rispetto a un'opera ancora *acerba* come il cartone del mese di *Marzo*[84]) e che trova invece la propria coerente collocazione in sincrono con l'elaborazione dei cartoni già per il *Maggio* e per i mesi *estivi* del ciclo Trivulzio, oltre che per le compatibilità stilistiche già evidenziate da Romano[85] (a cui si possono aggiungere, sempre per quanto attiene la figura della Vergine, la postura della testa assimilabile a quella della personificazione del mese di *Luglio* e il ricadere delle pieghe della veste assimilabili a quelle del Bacco nel mese di *Agosto*) in particolar modo per le risoluzioni compositive improntate alla monumentalità, all'evidenza delle direttrici prospettiche dei piani d'appoggio e alle ardite posizioni in scurto di oggetti o figure poste in primo piano.

Tutti elementi che nella *Madonna delle torri* si fondono nello schiarirsi della tavolozza e nella resa sfumata della definizione delle figure che, risultando maturate sul *Cenacolo* vinciano, ci consentono di collocare la tavola di Brera e i cartoni per il *Maggio* e i mesi *estivi* in un giro di tempo che necessita come *post quem* il maggio 1503, quando Bramantino riceve la commisione di copiare l'affresco nel refettorio di Santa Maria delle Grazie[86].

L'*ante quem* per l'esecuzione della *Madonna delle torri* e dell'intero ciclo dei cartoni per gli arazzi Trivulzio fissato da Romano alla data delle nozze tra Nicolò Trivulzio e Paola Gonzaga (nel corso del 1501)[87] si argina dunque contro la difficoltà di pensare che nei pochi mesi che separano questa data dal *post quem* della possibile allogazione del ciclo (maggio-giugno 1500 e non dicembre 1499)[88] Bramantino possa aver elaborato un cartone ancora quattrocentesco come quello di *Marzo*, aver compiuto il viaggio centroitaliano e, passando per lo stadio intermedio dell'*Adorazione* di Londra, essere approdato con la *Madonna delle torri* ad una

maniera moderna così personale e al contempo così troppo precocemente meditata sulla lezione del *Cenacolo* delle Grazie. Escludendo i leonardisti di stretta osservanza, la pittura milanese all'aprirsi del nuovo secolo è infatti ancora alquanto impermeabile alle innovazioni formulate ed introdotte da Leonardo, come attestato ad esempio da Bernardo Zenale, che, pur avendo passeggiato sui ponteggi del *Cenacolo*[89], nel 1502 licenzia ancora un'opera come l'ancona dell'*Immacolata Concezione* di Cantù, non solo estremamente tiepida circa le novità introdotte dal Vinci[90], ma ancora indenne dalle risoluzioni bramantiniane derivanti dall'*Adorazione dei Magi* di Londra, nella *Deposizione* di Brescia del 1504[91], e dai *Mesi* Trivulzio, nel *Cristo schernito* della collezione Borromeo del 1506-1507[92].

Se invece collochiamo la *Madonna delle torri*, il *Maggio* e i mesi *estivi* a partire dalla seconda metà del 1503, oltre a soddisfare la compatibiltà con le suddette due opere di Zenale, *daremmo tempo* al Bramantino di compiere il non certo fugace viaggio nell'Italia centrale da cui dipendono, oltre che gli aggiornamenti sulla pittura della fine del XV secolo tra Perugia, Urbino e Roma, anche quella componente classico-monumentale che nella resa e postura delle personificazioni dei mesi risulta essere desunta dalla statuaria classica romana[93]; in particolare dalle *Muse* ellenistiche ritrovate tra il 1497 e il 1503 nel teatro di Villa Adriana a Tivoli[94], come si desume dalla quasi ripresa in controparte della *Musa Euterpe* (FIG. 15) nella personificazione del mese di *Giugno* (a sua volta poi testualmente ripresa nel *San Giovanni Evangelista* del Bambaia conservato al Castello Sforzesco) la cui gamba avanzata verrà portata alle estreme conseguenze nella figura del mese di *Novembre* (FIG. 19).

Se in prima istanza consideriamo che il divario stilistico elaborato in seguito al viaggio risulta già attestabile nel passaggio tra l'esecuzione del mese di *Marzo* a quella dell'*Aprile* (FIGG. 1 e 7), e ci viene quindi plausibile collocare la permanenza di Bramantino nell'Italia centrale tra la seconda metà del 1500 e, ancora purtroppo indefinitamente, il biennio successivo, diventa se non proprio già emblematico perlomeno oltremodo troppo puntuale il fatto che il 10 marzo 1501 Leonardo appunti la propria presenza "A Roma. A Tivoli vecchio, casa d'Adriano"[95]. Tralasciando quindi di voler ritornare qui sul dilemma inerente la possibilità che nell'anonimo *Prospectivo Melanese Depictore* che tra il 1499 e il 1500 sollecita la venuta a Roma di Leonardo possa effettivamente riconoscersi Bramantino[96], e intendendo dirottare la questione della loro possibile frequentazione romana, corroborabile dal punto di vista cronologico e di frequentazioni (leggasi Bramante), sul piano della reciprocità stilistica, diventa fondante il punto certo che entrambi, all'alba del nuovo secolo, passeggino tra le *Muse* di Tivoli. E se di questa *ri*scoperta conosciamo gli esiti stlistici in Leonardo, nella direzione delle due versioni della *Sant'Anna* (London, National Gallery di Londra; Paris, Louvre)[97], e in Bramantino, che ne rielabora le suggestioni nei *Mesi* estivi, nelle coeve *Muse* di Voghera[98] e quindi nella *Madonna delle torri*, per stabilire le dinamiche che hanno condotto Bramantino all'esito leonardesco riscontrabile in quest'ultima opera bisognerà

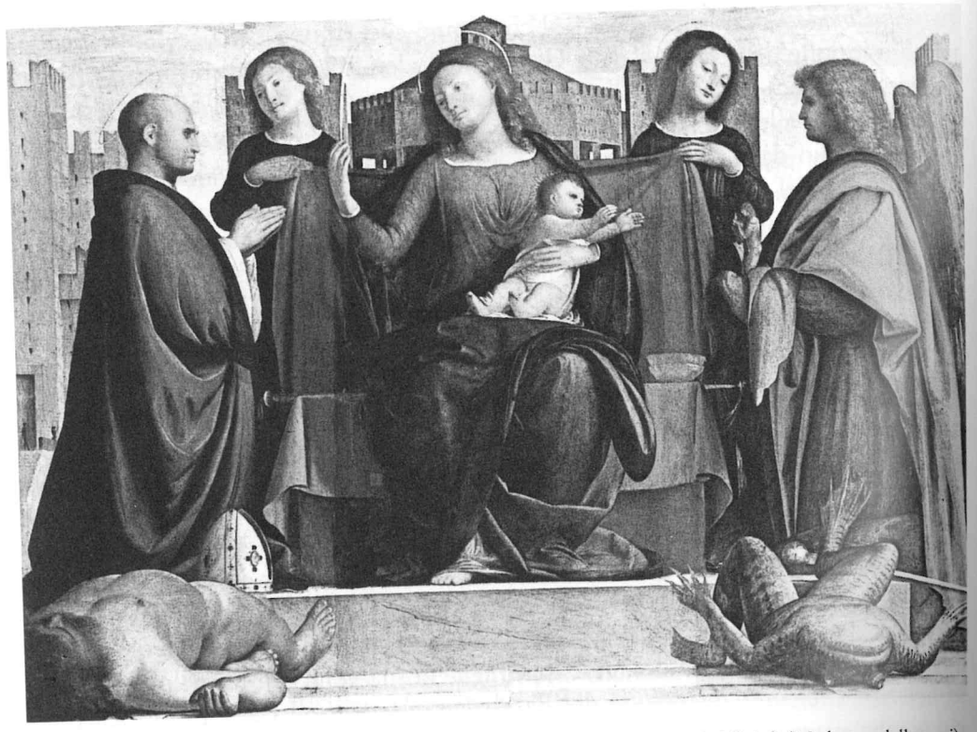


FIG. 14 - Bramantino, *Madonna in trono con il bambino tra Sant'Ambrogio e S. Michele* (Madonna delle torri), 1503-1504, tempera e olio su tavola, 122x157 cm.
Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

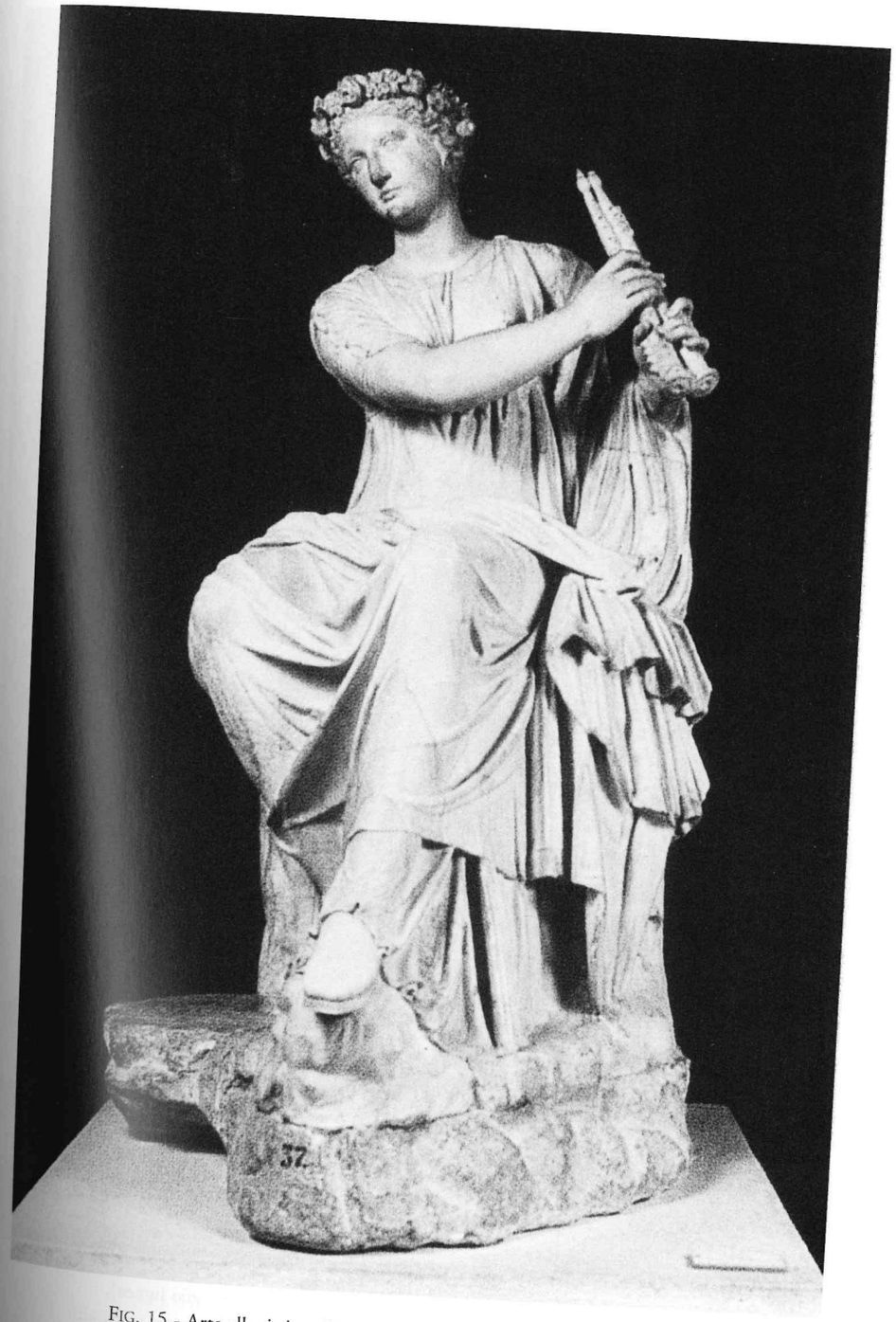


FIG. 15 - Arte ellenistica, *Musa Euterpe* (dalla Villa di Adriano a Tivoli).
Prado, Madrid.

FIG. 16 - Bramantino (disegno), fra Damiano Zambelli (intaglio ligneo),
Decollazione del Battista, 1504-1506,
tarsia. San Bartolomeo, Bergamo.

FIG. 17 - Bramantino, *Studio di figure e di battaglia*, 1504-1506,
disegno a penna, inchiostro bruno e tracce di preparazione rosata, 202x142 mm.
Biblioteca Ambrosiana (F. 262 Inf. 13), Milano.

valutare, sempre sul piano stilistico, in quale misura e con quali modalità possa aver beneficiato di uno stretto contatto con Leonardo, appunto a Roma, agli esordi del Cinquecento. Convergenza che si acuisce considerando in che misura può aver influito sul Suardi quanto rilevato da Leonardo appunto durante una visita al Monte Cavallo di Roma: "tengo per fermo che detti antichi fuggissero di fare i piani in perspettiva, conoscendo essi che le figure di rilievo non poteano posar sopra se non falsamente"[99]. Al quesito posto da Marani circa la possibilità che i punti di vista ribassati delle opere del Bramantino possano dipendere dal suddetto enunciato[100], non si può che aderire considerando il progressivo abbandono da parte di Bramantino, proprio nel corso del primo lustro del Cinquecento, di quelle linee ortogonali sul piano di appoggio che Marani propone di considerare una costante periodica in base alla quale stabilire le cronologia delle opere del Suardi[101]. Costante pienamente riscontrabile negli arazzi estivo-autunnali, messa in crisi a partire da quella *Madonna delle torri* che denuncia appunto l'avvenuto "studio dell'impianto prospettico della *Cena* e del forte effetto tridimensionale della composizione"[102], così come definitivamente abbandonata nell'elaborazione di opere successive come il *San Giovanni a Patmos* della collezione Borromeo[103], la *Lucrezia* di collezione privata milanese[104] e la *Crocifissione* di Brera[105] (FIGG. 18, 20 e 24), che, come vedremo nel prosieguo della trattazione, pur risultando stilisticamente riferibili rispettivamente al *Novembre*, *Dicembre* e *Febbraio* (FIGG. 19, 21 e 23), se ne distaccano appunto per quanto attiene alle innovative soluzioni prospettiche adottate. E se tale discrasia risulta giustificabile sulla base della necessità di garantire l'unitarietà compositiva del ciclo degli arazzi Trivulzio[106], la fervida attività di rielaborazione stilistica di questa fase creativa del Bramantino e al contempo la relativa scansione cronologica trovano un sicuro punto d'appoggio nei disegni forniti dal Bramantino, con un *post quem* al 1504[107], per le tarsie eseguite da fra' Damiano Zambelli per la cappella maggiore della distrutta chiesa dei Santi Stefano e Domenico a Bergamo. Intervento del Suardi enucleabile intorno al pannello raffigurante la *Decollazione del Battista*[108] (FIG. 16) non tanto solo per l'impostazione prospettica assimilabile a quelle *ideali* centroitaliane quanto più stringentemente per quella rilevabile nel disegno di Bramantino dell'Ambrosiana (FIG. 17) in cui si riscontra sia la medesima soluzione di disassare obliquamente la prospettiva centrale degli arazzi, mantenendone tuttavia la soluzione di edifici architravati sullo sfondo riscontrabili nei mesi di *Agosto* e *Ottobre*, sia la rielaborazione degli insegnamenti di Leonardo, con l'abbozzo, nella parte inferiore del foglio, di un groviglio di cavalieri in lotta che sembrano dipendere da modelli leonardeschi, se non proprio dai bozzetti per la *Battaglia di Anghiari*[109]. Se già Luisa Cogliati Arano, ravvisando la sincronia di questo disegno con gli arazzi Trivulzio, ne postulava una datazione *a posteriori* della copia del Cenacolo del maggio 1503, con limite al 1506[110], la qui rilevata compatibilità tra il disegno e le tarsie di Bergamo, non solo compositiva ma anche stilistica (si veda la Vergine nella tarsia dello *Sposalizio* e la prima figura da sinistra, in primo piano, nel disegno), ci consente di appurare ancora vigente, nel 1504, quel "momento di grande vitalità"[111] in cui Bramantino risulta tutto proteso nello slancio di rielaborare in un proprio stile i modelli della pittura *moderna* centroitaliana, l'esempio della tradizione classica romana e le innovative soluzioni grafiche, coloristiche e prospettiche di Leonardo. Momento condensato nella *Madonna con Bambino e donatore* di Brera[112] (FIG. 22), ovvero una plausibile opera devozionale per Gian Giacomo Trivulzio (raffigurato appunto alla destra della Vergine con in pugno il bastone di comando con cui anche Leonardo lo raffigurerà nei bozzetti per il monumento equestre[113]), in cui risultano convergere le suggestioni grafiche leonardesche e la simultanea applicazione di due risoluzioni prospettiche[114]: se Marani avanza la proposta che la *metafisicità* dei dipinti del Bramantino possa essere "il risultato di un processo di progettazione molto calcolato delle sue composizioni"[115], tale esito ci sembra appunto in gran parte dipendere dalla scelta di applicare la prospettiva desunta con il velo, o con il vetro, alle figure in primo piano e quella rigorosamente geometrica agli edifici.

L'analisi anche ad occhio nudo delle architetture nello sfondo della *Madonna Trivulzio* consente infatti di rilevarne i profili incisi nella preparazione tramite l'uso di squadre[116], mentre la riflettografia infrarossa (FIG. 22) ha messo in luce quel disegno preparatorio delle figure, molto veloce e sicuro ma altrettanto sommario, meno rifinito che nelle prove grafiche certe del Bramantino[117], che Giulio Bora riconduce ad una variante bramantiniana del sistema del velo o del vetro, basata sull'impiego di "un carbone posto in cima a una canna [che permetta] disegnare sul velo o sul vetro mantenendo il punto di vista a una certa distanza [...]"[118]. Disegno preparatorio che tradisce dunque evidenze stilistiche di ascendenza leonardesca[119] e che risulta al contempo ottenuto con quel sistema del velo o del vetro introdotto in area lombarda, all'inizio dell'ultimo decennio del Quattrocento, proprio da Leonardo[120], come si deduce da un passo del *Trattato della pittura*[121], visualizzato in un puntuale disegno del Codice Atlantico[122]. *Sottili* legami con i precetti di pittura di Leonardo[123], che, unitamente ad assonanze con gli arazzi Trivulzio (il basamento in primo piano su cui si erge il bambino con quello rilevabile nei mesi di *Luglio* e *Settembre*, il gruppo di figure sullo sfondo a destra con quello corrispettivo nel mese di *Giugno*[124]) e a modalità stilistiche nella resa dei panneggi assimilabili a quelle degli astanti nella *Crocifissione* di Brera (FIG. 24), ci consentono di collocare la *Madonna Trivulzio* in un giro di tempo sicuramente posteriore al 1504 e la cui precisa definizione dipende dalla possibilità di stabilire quanto tempo è stato necessario a Bramantino per elaborare, dopo la *Madonna delle torri* (*post* maggio 1503), il *San Giovanni a Patmos* e quindi il cartone di *Novembre* (FIGG. 18 e 19) così come la *Lucerezia* e quindi il cartone di *Dicembre*[125] (FIGG. 20 e 21). E mentre della complessa elaborazione della *Crocifissione* di Brera, a cui si lega per sincronia la suddetta *Madonna Trivulzio*, tratteremo al termine di questo saggio, in realazione alle caratteristiche stilistiche del mese di *Febbraio*, è in prima istanza l'ardita scorciatura delle gambe del *San Giovanni a Patmos* (FIG. 18),

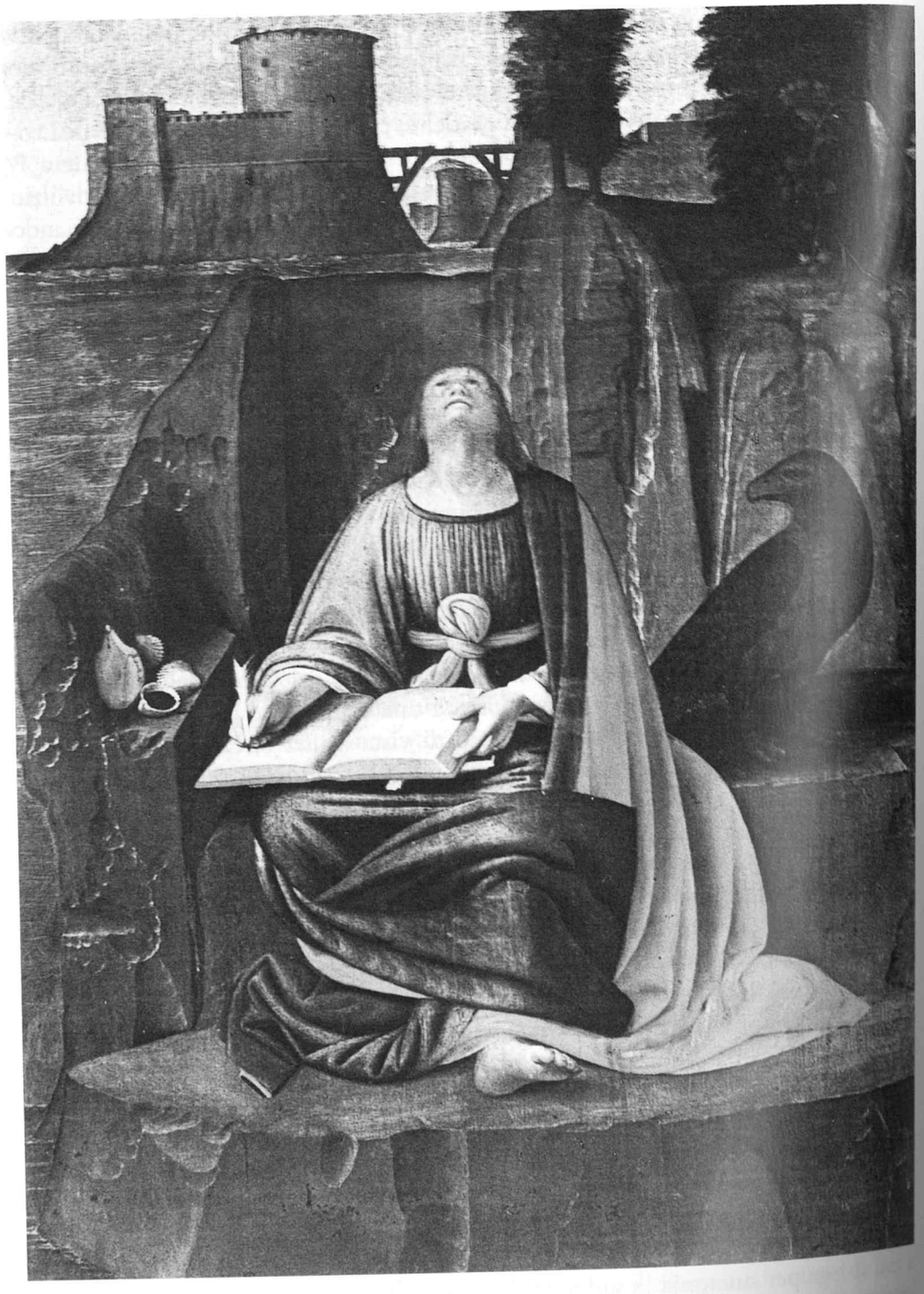


FIG. 18 - Bramantino, *San Giovanni a Patmos*, 1504-1505,
tempera su tela, 123,3x90,8 cm.
Collezione Borromeo, Isola Bella (Verbania).

FIG. 19 - Pedro Fernandez da Murcia e Bramantino (cartone; qui datato al 1504-1505),
Benedetto da Milano (arazziere),
Novembre, dal ciclo dei *Mesi* Trivulzio, arazzo.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 20 - Bramantino, *Lucrezia*, 1505-1506,
tempera su tavola trasportata su tela, 125x95 cm.
Collezione privata, Milano.

FIG. 21 - Bramantino (cartone; qui datato al 1505-1506), Benedetto da Milano (arazziere),
Dicembre, dal ciclo dei *Mesi* Trivulzio, arazzo.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

già riferita all'esempio della *Musa Euterpe* di Tivoli[126], a garantire la sincronia esecutiva con il mese di *Novembre* (FIG. 19), per l'assimilabilità d'invenzione rilevabile nella postura delle gambe della personificazione del mese[127]. E sottolineiamo *d'invenzione*, in quanto l'elaborato grafico dell'intero mese di *Novembre* risulta caratterizzato da una tale vena caricaturale, quasi umoristica, che stona coi modi del Bramantino, e che siamo più propensi ad ascrivere a Pedro Fernandez, in maggior misura di quanto non gli sia già stato riconosciuto da Forti Grazzini[128].

A proposito del *San Giovanni a Patmos* è estremamente significativo il fatto che proprio Forti Grazzini, pur riconoscendone i presupposti nei "pellegrinaggi centro-italiani" del Bramantino e "l'influsso delle opere di Leonardo", ne collochi l'esecuzione alle soglie del secondo decennio del Cinquecento, cioé, in linea con Suida[129], a seguito della documentata presenza romana del Suardi e nell'ambito della sua frequentazione con Leonardo, a Milano, tra la fine del 1509 e il 1513[130], senza così risolvere la propria puntuale analisi stilistica nel contesto della lungimirante fondatezza dell'ipotesi di Roberto Longhi, che proprio nel dipinto dell'Isola Bella e nella di poco successiva *Lucrezia* leggeva le tracce di un viaggio dell'artista nell'Italia centrale già alle soglie del Cinquecento[131]. *Cortocircuito* mancato che non sminuisce l'importanza degli accertamenti stilistici fissati da Forti Grazzini, che anzi, reinnestati su quelli di Longhi, ci invitano a riflettere circa il valore sempre fondante del dato stilistico e della sua priorità rispetto a quello documentario. È quindi perseguendo tale criterio che registriamo nel *San Giovanni a Patmos* non solo la prima attestazione delle vesti con pieghe indurite e di quei "panni troppo molli e rilassati" adottati da Bramantino al suo rientro da Roma e che ritroviamo nelle medesime fogge della *Lucrezia*[132] (FIG. 20), ma anche il primo scarto compositivo rispetto ai dipinti organizzati in base ai piani d'appoggio scanditi dalle linee prospettiche. Nel *San Giovanni a Patmos*, Bramantino ci sembra tentare una soluzione di resa spaziale che sotto il *velo scuro* che ancora nel 1982 ricopriva la superficie pittorica[133] potrebbe rivelarsi improntata a valori tonali e atmosferici tali da far presupporre nell'artista la volontà di sondare la propria propensione all'applicabilità della prospettiva aerea di Leonardo. Soluzione adottata in un ambito di restituzione spaziale che, così come non convince noi, non deve aver convinto neanche lo stesso Bramantino, visto che nella di poco successiva *Lucrezia* dimostrerà di codificare per la prima volta quel duplice registro prospettico che abbiamo già riscontrato nella *Madonna Trivulzio* di Brera[134] (FIG. 22), e alla cui novità ed efficacia risolutiva si deve imputare la grande fortuna di quest'opera, sia per la menzione nelle *Rime* del Lomazzo[135], sia per le tre repliche ascritte anticamente al Suardi oltre che per l'alto numero di copie giunto sino a noi[136]. Ed anche se cartoni per gli arazzi e coeva produzione pittorica proseguono ormai su binari che dal punto di vista delle soluzioni prospettiche non coincidono più, l'aggancio cronologico tra la *Lucrezia* e il mese di *Dicembre* (FIGG. 20 e 21) risulta garantito non solo per la medesima soluzione degli alberi secchi che si stagliano contro le strutture architettoniche, ma soprattutto su base stilistica, per la resa

fisiognomica dei tratti femminili e per la quasi fedele ripresa in controparte, del busto della testa e delle braccia della Lucrezia, nella figura femminile che nell'arazzo impugna il mestolo con le salsicce (e così come la grande perizia nella risoluzione dei lumi del dipinto sembra dipendere da una sempre più affinata dimestichezza con lo sfumato leonardesco, Leonardo fa quasi capolino nella figura all'estrema destra dell'arazzo che Suida riteneva di riferimento per attribuire al Bramantino il disegno leonardesco dell'Ambrosiana[137]).

Considerando dunque l'assimilabilità di composizione che postula la precedenza della *Lucrezia* sulla *Madonna Trivulzio* di Brera[138] (FIGG. 20 e 22), se Romano ha proposto di collocare quest'ultima opera al 1513, contestualmente all'aggancio stilistico instaurabile con la perduta anconetta di San Saba e l'omogenea *Pietà* già in collezione Artaria a Vienna[139], Marani ha fatto notare come la fortuna della *Lucrezia* riecheggi anche nella scena con la *Morte dei progenitori* affrescata da Luini in Villa Pelucca[140] che Bora rileva in termini di precedenza rispetto alla Pala del Museo Jacquemart André di Parigi (datata 1507) e in consonanza con "formule figurative tendenzialmente schematizzate, debitrici in parte di quelle ideate da Zenale e soprattutto Bramantino (negli arazzi Trivulzio)"[141]. Citazione luinesca quasi testuale dalla *Lucrezia*, che risulta agile poter suppore, vista la fama pubblica dell'opera, ma consonaza con il ciclo Trivulzio (non solo in termini di ascendenza con la Psiche delle *Fanciulle al bagno* ma anche di diretta derivazione della postura di una delle *bagnanti* dalla figura assisa con gamba reclinata al petto nel mese di *Agosto*) che ci risulta meno agile poter supporre (data la *pubblicazione* degli arazzi solo nel dicembre 1509) senza considerare la possibilità che prima del 1507 Bernardino Luini potesse avere agio di accedere direttamente ai cartoni di Bramantino[142].

Ricapitolando: la *Lucrezia* risulta databile con un *ante quem* al 1506, i cartoni di *Maggio, Giugno, Luglio,* in sincrono con la *Madonna delle torri,* dopo il maggio 1503 e, in conseguenza, quelli di *Agosto, Settembre, Ottobre* nel 1504-1505. In base a tale griglia cronologica risulta plausibile che il tempo necessario a Bramantino per elaborare il *San Giovanni a Patmos* in sincrono col mese di *Novembre* (eseguito in gran parte da Pedro Fernandez[143]) (FIGG. 18 e 19) e la *Lucrezia* in sincrono col *Dicembre* (FIGG. 20 e 21) sia rispettivamente estendibile al 1504-1505 e al 1505-1506. Tenendo egualmente a mente che la *Lucrezia* precede di poco quella *Madonna Trivulzio* (FIG. 22) che parla lo stesso linguaggio della parte inferiore della *Crocifissione* di Brera (FIG. 24), già elaborata, come vedremo, nel 1506-1507, ancor prima della partenza di Bramantino per il secondo viaggio romano. La *Crocifissione*, con la sua complessa fase di elaborazione[144] e nella versione definitiva ricollegandosi stilisticamente al nucleo di *Pietà* comprese tra il 1509 e il 1513[145], funge da cerniera tra il periodo che precede e quello che succede il secondo viaggio romano del Bramantino[146]. È l'opera in cui si assiste inoltre all'affermazione di quella "prospettiva della diminuzzione de' corpi e della prospettiva del diminuire de' colori e del diminuire delle cognizioni delle cose all'occhio contrap-

FIG. 22 - Bramantino, *Madonna col Bambino e Gian Giacomo Trivulzio*, 1506-1507,
(olio su tavola, 61x47 cm, Pinacoteca di Brera, Milano),
disegno preparatorio rilevato tramite riflettografia infrarossa eseguita
con dispositivo a scansioni dal Laboratorio di Metrologia Ottica
per la Diagnostica dei Beni Culturali, Università degli Studi di Milano.

FIG. 23 - Bramantino (cartone; qui datato al 1506-1507), Benedetto da Milano (arazziere),
Febbraio, dal ciclo dei *Mesi* Trivulzio, arazzo.
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

poste"[147], ovvero di quella "prospettiva con gradazione di intensità nella trasparenza dell'atmosfera"[148], da Leonardo già elaborata nel periodo sforzesco[149], con successive integrazioni proprio tra il 1505 e il 1510[150], e da Bramantino progressivamente applicata nel *San Giovanni a Patmos*, nella *Lucrezia*, nella *Madonna Trivulzio*, fino a culminare proprio nella *Crocifissione*, in particolare nella resa del paesaggio urbano[151] e nell'azzurro[152] del cielo che si fa bianco all'orizzonte[153].
Ulteriore attestazione del sodalizio *sottile* tra Leonardo e Bramantino, la cui analisi rimandiamo ad un ormai ineludibile saggio specifico, cedendo qui il passo alla necessità di concludere l'esegesi sulla cronologia dei cartoni per gli arazzi dei *Mesi* Trivulzio rilevando la sincronia di quello di *Febbraio* appunto con la parte inferiore della *Crocifissione* (FIG. 23 e 24). Sincronia che trova riscontro nella risoluzione stilistica, classica ed eccentrica a un tempo, di elaborare le figure umane secondo canoni più aderenti alle norme anatomiche[154], risolvendole in movenze e pose che riecheggiano la *ponderatio* degli antichi[155] e tuttavia ammantandole con vesti pesanti, che si increspano in pieghe sontuose, scultoree, al limite dell'irreale.
Cifra stilistica già riscontrabile nella figura della Vergine nella *Madonna Trivulzio* di Brera e in quel *Compianto sul Cristo morto* di Andrea Solario (FIG. 25) che si aggancia cronologicamente alla *Crocifissione* del Bramantino per la ripresa testuale del *San Giovanni* piangente nella santa donna stante e in lacrime, della mano dell'apostolo che reggeva un oggetto misterioso[156] in quella dell'altra santa donna che sostiene il piede del Cristo e dell'impostazione prospettica delle tre croci che si ergono sullo sfondo.
Evidenze stilistiche che confermano ulteriormente la già condivisibile ipotesi di David Alan Brown circa la collocazione del *Compianto* prima della partenza di Solario per la Francia nel 1507[157], in perfetta sincronia con quello stretto giro di tempo in cui Bramantino doveva aver già portato a compimento l'esecuzione pittorica della prima versione della *Crocifissione*, a cui rimetterà mano al suo rientro da Roma, apportandone modifiche solo nella parte superiore e nel paesaggio. E se nella prima versione di quest'ultimo, tramite la riflettografia, si avverte sullo sfondo un allineamento di quattro strutture architettoniche[158], prima della versione definitiva Bramantino sembra aver elaborato un edificio, visibile sempre tramite riflettografia, molto simile al Pantheon[159] ma anche molto simile, nel suo gigantismo, a quelli riscontrabili sullo sfondo delle *Pietà* già Artaria e della Pinacoteca del Castello Sforzesco[160].
Al di là tuttavia dell'importanza nodale della *Crocifissione* di Brera nel contesto della produzione di Bramantino e dei suoi rapporti con Leonardo, quello che risulta significativo all'esegesi inerente gli arazzi dei *Mesi* Trivulzio emerge dal chiedersi per quale motivo Bramantino, elaborando all'incirca tra il 1506-1507 l'invenzione di quest'opera, adotti una soluzione compositiva di base impostata secondo i canoni della prospettiva a punto di fuga centrale e basata sulla visibilità del piano d'appoggio della scena che nella produzione pittorica abbiamo visto essere già stata occultata nell'*Adorazione dei Magi* di Londra[161], quasi elusa nella

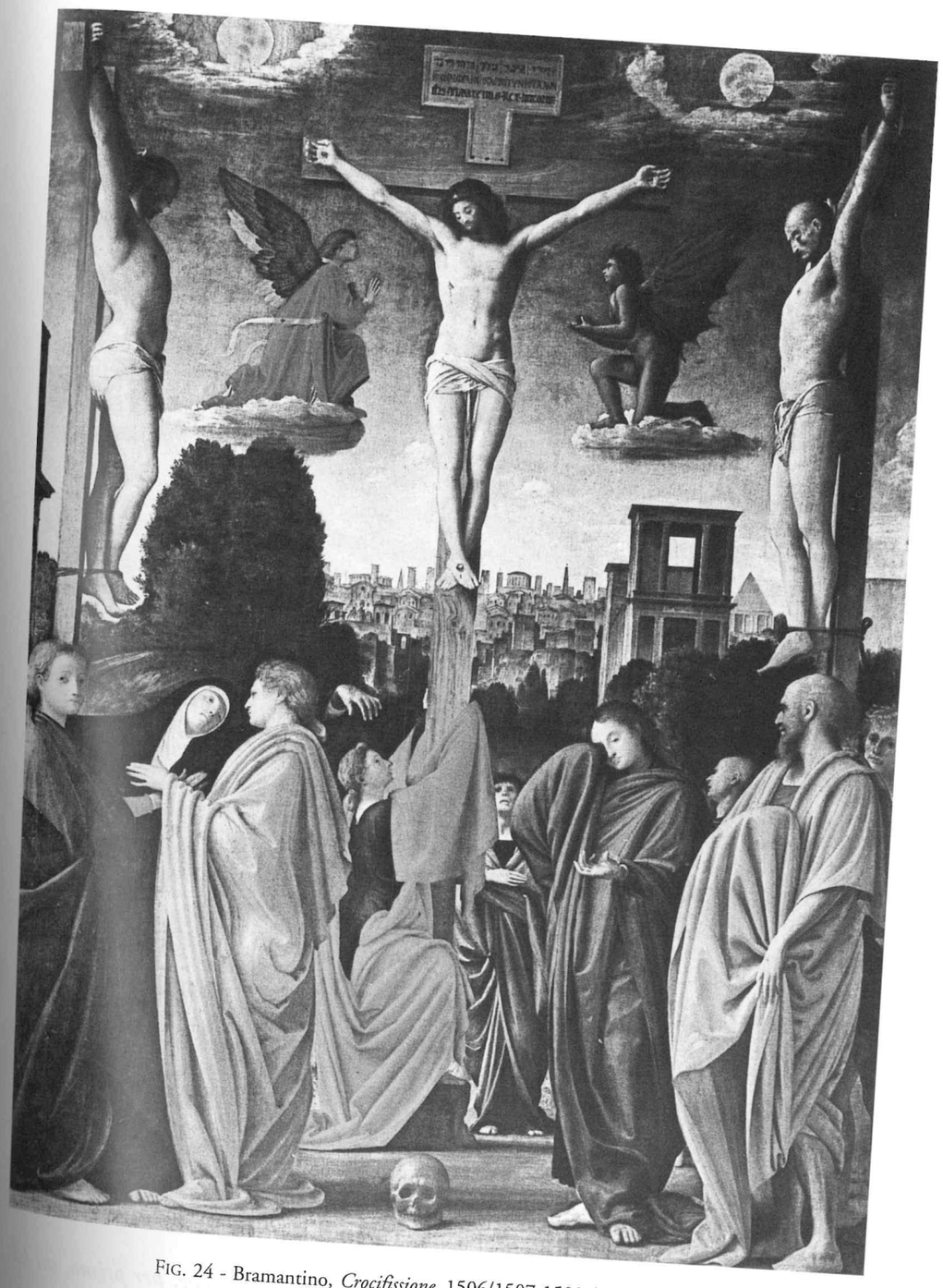


FIG. 24 - Bramantino, *Crocifissione*, 1506/1507-1509 (qui datata), olio su tela, 372x270 cm. Pinacoteca di Brera, Milano.

Madonna delle torri della fine del 1503, e, passando per la fase *sperimentale* del *San Giovanni a Patmos*, pervenuta al definitivo abbandono nella *Lucrezia* del 1505-1506. Considerando però che anche nella *Crocifissione* risulta applicato in termini di *mascheratura* funzionale[162], il precetto leonardesco di occultamento dei piani d'appoggio, e considerando altresì che i cartoni degli arazzi restano immuni da tale risoluzione per esigenza di unitarietà compositiva, non nascondiamo il sospetto che la soluzione *ibrida* della *Crocifissione*, elaborata in sincrono con il cartone per l'ultimo arazzo così come terminata e modificata necessariamente al ritorno a Milano nel corso del 1509 (a dicembre sarà terminata la tessitura degli ultimi due arazzi), sia da imputare al fatto che l'opera dovesse avere una destinazione associata al ciclo dei *Mesi* Trivulzio, ovvero, come già contemplato da Marani su base stilistica e in base alla tradizionale destinazione e "interpretazione in chiave religiosa del tema dei Mesi"[163], ne dovesse insomma completare la serie in una sorta di grande ciclo di commistione astrologica-religiosa incentrato sulla *contaminatio* di morte/resurrezione e di morte/rigenerazione.

Ipotesi ormai non più solo suggestiva, ma plausibile, la cui comprova sarà tanto da ricercarsi nell'ambito documentario, quanto nel contesto dell'analisi stilistica comparata, con l'opera di Leonardo e degli altri artisti del Rinascimento (soprattutto, ma non solo, lombardo), tra Quattro e Cinquecento, si dovrà saggiare la coerenza della griglia cronologica qui proposta per l'elaborazione dei cartoni dei *Mesi* Trivulzio, e, al contempo, estendendone le implicazioni, far sì che si possano accrescere sempre più anche le conoscenze circa quella dibattuta cronologia dell'opera complessiva di Bramantino che troppo, e troppo a lungo, unitamente alla sfortuna critica *ab antiquo*[164], ha inficiato la possibilità di restituire a questo artista la sua giusta statura nell'ambito del Rinascimento, oltre che lombardo, italiano.

* *Per i sempre preziosi consigli rinnovo la mia gratutudine a Giulio Bora, Maria Teresa Fiorio, Pietro Marani e Claudio Salsi.*
*Dedico in particolare i miei studi su Bramantino a mio padre, che, per primo, mi ha sempre insegnato, innanzitutto, ad «affinare e affilare l'*occhio».

FIG. 25 - Andrea Solario, *Compianto sul Cristo morto*, 1506-1507, tempera e olio su tavola, 168,3x152,4 cm. National Gallery, Washington.

NOTE

(1) "Il 4 dicembre 1508 è sicura la presenza di Bramantino a Roma, ma perché il 21 dicembre 1507 e il 10 dicembre 1509 si trova di certo a Milano, tutt'al più, a Roma potrebbe avervi dimorato un anno e mezzo, e probabilmente molto meno, mentre l'andamento domestico proseguiva a Milano anche durante la sua assenza. Doc. XII, XIII, XIV)", W. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano, 1953, p. 47; documenti di riferimento a pp. 164-167; "Il Bramantino sembra impegnarsi [nella Stanze Vaticane] solamente per l'inverno 1508-1509, poiché negli atti non appaiono altri pagamenti", ibidem, p. 91; si veda anche ibidem, pp. 94-95.

(2) J. SHELL, *The Scuola di San Luca, or Universitas Pictorum, in Renaissance Milan*, in "Arte Lombarda", 1, 1993, p. 94, n. 13, ora in eadem, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino, 1995, pp. 31, 209-210 [doc. 13]; prima di tale rinvenimento la data del rientro era fissata al 10 dicembre 1509, cfr. W. SUIDA, cit., p. 47.

(3) Come facente parte di un fantomatico e poi reputato distrutto Libro delle Rendite del Magno Trivulzio (già Archivio di Stato, Milano), la nota spese che fa menzione dell'eseguita tessitura dei mesi di *Novembre* e *Gennaio* venne resa nota in W. SUIDA, cit., pp. 168-170. In base alla contestuale menzione di spese per candele, Suida ipotizza che gli arazzi dovessero essere terminati entro il Natale del 1509 (ibidem, p. 52) e contraddittoriamente che la tessitura dovesse avvenire tra 1506 e 1509 (ibidem, p. 80) così come tra il 1504 e il 1509 (ibidem, p. 81). Valsecchi stabilisce la tessitura tra il 1501 e il 1509 (M. VALSECCHI, *Gli arazzi dei Mesi del Bramantino*, Milano, 1968, p. 38). Mulazzani aderisce alla seconda ipotesi del Suida (G. MULAZZANI, in *Bramantino e Bramante pittore*, presentazione di G.A. Dell'Acqua, apparati critici e filologici di G. Mulazzani, Milano 1978, p. 89). Criticando l'ipotesi del Suida che gli arazzi dovessero essere terminati entro il Natale del 1509, nel 1982 Forti Grazzini propone una datazione compresa tra il 1509 e il 1512 (N. FORTI GRAZZINI, *Gli Arazzi dei mesi Trivulzio, il committente, l'iconografia*, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano, 1982, p. 23), ma nel 1984 aderisce alla datazione proposta dal Suida (N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi*, in *Museo d'Arti Applicate. Arazzi*, Milano, 1984, p. 54). Il recente ritrovamento della nota spese pubblicata dal Suida e reputata distrutta ha permesso di confermare il 21 dicembre 1509 come data ultima per la conclusione della tessitura dei *Mesi Trivulzio*, in quanto nel 1510 e 1511 non sono registrati pagamenti a rigurdo, cfr. R. SACCHI, *Note sui registri. Arti e artisti nella contabilità di Gian Giacomo Trivulzio*, 1509-1519, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi Vegas*, a cura di M.G. BALZARINI, R. CASSANELLI, Milano, 2000, pp. 93-95.

(4) L. TOMÌO, *Leonardo, Zoroastro, Bramantino e le concezioni astrologiche, magiche e alchemiche del Rinascimento*, in "Raccolta Vinciana", XXIX, 2001, pp. 235-283.

(5) MICHELE SCOTO, *Trattato astrologico*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. L 92 Sup., f. 49 *recto* (miniatura del *Sol in circulo*), ff. 47 *verso* - 49 *recto* (testo esplicativo); cfr. N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., p. 28.

(6) Si veda L. TOMÌO, cit., pp. 274-276.

(7) Parigi, Institut de France, Ms F, f. 1 *recto*, cfr. *Leonardo da Vinci. I Manoscritti dell'istitut de France. Il manoscritto F, trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, Firenze 1988, p. 3.

(8) "Del sole. Dicano che 'l sole non è caldo, perché non è di colore di foco ma è molto più bianco e più chiaro. E a questi si po rispondere che quando il bronzo liquefatto è più caldo, elli è più simile al color del sole, e quand'è men caldo, ha più color di foco", LEONARDO DA VINCI, Ms. F, f. 34 *verso*, cfr. MARINONI, cit., p. 58.

(9) C. VASOLI, *La «Lalde al Sole» di Leonardo*, Lettura Vinciana, 15 aprile 1972, ora in *Leonardo da Vinci letto e commentato da Marinoni, Heydenreich, Brizio, Reti, De Toni, Mariani, Salmi, Pedretti, Steinitz, Maccagni, Garin, Vasoli*, Firenze 1974, pp. 327-350; idem, *I miti e gli astri*, Napoli, 1977, pp. 285-311.

(10) Cfr. MARINONI, p. 9.

(11) Cfr. ibidem, pp. IX-X.

(12) Cfr. ibidem, p. 3.

(13) Per il preventivo di Leonardo inerente il monumento Trivulzio si veda Cod. Atlantico f. 492, cfr. *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano, trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 12 voll., Firenze, 1975-80, VI, pp. 195-199. Per una datazione a *ca. 1508* si veda C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci. Codex Atlanticus. A Catalogue of its Newly Restored Sheets*, New York, I, 1978, pp. 20-231; idem, *Leonardo architetto*, cit., 220-227; per una datazione *ante 1507* si veda C. VECCE, Leonardo, Roma 1998, pp. 261-262, 414 (nota 7); E. VILLATA, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano, Castello Sforzesco 1999, p. 197 (nota 1). Per le fasi di progettazione ed esecuzione dei lavori per il mausoleo si veda C. BARONI, *Leonardo, Bramantino ed il mausoleo di Giangiacomo Trivulzio*, in "Raccolta Vinciana", XV-XVI, 1935-1939, pp. 201-270.

(14) Cfr. *supra*, nota 3.

(15) Cfr. P.C. MARANI, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese. 1300-1535*, direzione scientifica di F. ZERI, Milano, 1988, pp. 139-142; idem, *La «Crocifissione» del Bramantino: progetto, pentimenti, cronologia*, in *La «Crocifissione» di Bramantino. Storia e restauro*, a cura di P.C. MARANI, contributi di C. Fociani, A. Gallone, P. Petraroia, C. Robertson, Quaderni di Brera, 7, Firenze, 1992, pp. 13-46; idem, *Disegno e prospettiva in alcuni dipinti di Bramantino*, in «Arte Lombarda», 1992/1, 100, pp. 70-88; P.C. MARANI, *A Newly-discovered Version of Bramantino's Pietà and Its Relation to Leonardo's Last Supper*, in "Achademia Leonardi Vinci", X, 1997, pp. 146-151.

(16) N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., pp. 50-65; cfr. anche C. BARONI, *Leonardo, Bramantino...*, cit., pp. 234-235; idem, *La pittura lombarda durante la crisi manieristica*, dispensa universitaria, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1954, pp. 87-91.

(17) Sussistono solo il *post quem* al 1503 per la copia del Cenacolo (si veda, *supra*, p. 9) e quello al 1504 per la consegna dei disegni per le tarsie di Santa Maria Maggiore in Bergamo (si veda *supra*, pp. 7, 11). Per il *post quem* inerente l'allogazione del ciclo degli arazzi Trivulzio, fissato al maggio-giugno 1500, si veda *supra*, pp. 4, 10.

(18) Viene in particolare rilevata la ripresa in controparte della figura della Madonna *delle torri* nella personificazione del mese di *Maggio*, si veda G. ROMANO, *La Sacra Famiglia del Bramantino, già in casa Silva*, in *Arte all'incanto. Mercato e prezzi dell'arte e dell'antiquariato alle aste Finarte 1989/90*, Milano, 1990, p. 38; si veda *infra*, nota 46. Per l'esecuzione dei cartoni Suida proponeva il 1503-1506 (cit., p. 52), Mulazzani il 1504-1509 (scheda inerente i *Mesi*) in *Bramantino...*, cit., p. 89), Forti Grazzini il 1503-1505 (cit., p. 23).

(19) A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, con regesti e apparati di catalogo a cura di A. Pattanaro e V. Romani con la collaborazione di S. Momesso e G. Pacchioni, Cittadella 1995, I, 12-13.

(20) Cittadella, in corso di stampa.

(21) F. FRANGI, scheda (n. 44) in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1998, pp. 219-220.

(22) *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, cat. della mostra, a cura di G. AGOSTI, Firenze 2000, p. 210.

(23) Ibidem, pp. 209-210. La proposta di datare la *Madonna delle torri* al 1497 è accolta in M. TANZI, *Lungo la Paullese I (Cremona, 1997: epilogo di una cilviltà artistica)* in *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, testi di B. Agosti, G. Agosti, C.B. Strehlke, M. Tanzi, Brescia, 1998, p. 103; E. VILLATA, *Gaudenzio di fronte a Leonardo. Inclinazioni e resistenze verso il Cenacolo tra Piemonte e Lombardia*, in *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti,*

innovazioni, riflessi di un capolavoro, cat. della mostra, Milano 2001, p. 157. La *griglia cronologica Ballarin* per Bramantino è accolta in M. TANZI, *Pedro Fernández da Murcia lo Pseudo Bramantino. Un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*, Milano 1997, p. 9 (cfr. *infra*, nota 128); G. AGOSTI, *Disegni...*, cit., p. 212.

(24) Per l'esegesi iconografica del ciclo dei *Mesi* Trivulzio, che in questo saggio verrà tralasciata, si rimanda alle fondamentali schede di FORTI GRAZZINI, in *I Mesi...*, cit., passim; per il mese di *Marzo* si veda ibidem, p. 55-56.

(25) Ibidem, p. 56.

(26) Cfr. M. SALMI, *Rilievi lombardi tratti da stampe del Mantegna*, in *Raccolta di scrtti in onore di Felice Ramorino*, Milano, 1927, pp. 151-156; *Andrea Mantegna*, cat. della mostra, a cura di G. PACCAGNINI, Venezia, 1961, p. 153; R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Quattrocento*, Milano, 2000, p. 70-71, 282-284.

(27) Per l'ipotesi che le parti dipinte dei quattro pannelli fossero da ascrivere a Butinone si veda M. SALMI, *Rilievi lombardi...*, cit., pp. 154; proposta accolta da Paolo Venturoli, che tuttavia, nelle rocce dipinte dell'*Andata al Calvario* e nella figura dipinta sul trono di Pilato nella *Flagellazione*, è più propenso a riconoscervi la mano di Bramantino, cfr. P. VENTUROLI, scheda (n. 32) in *Leonardo e Zenale. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, a cura di M. Natale, A. Mottola Molfino, M. Dalai Emiliani, Milano, 1982, pp. 108-109.

(28) "La struttura iconografica del dipinto [*Deposizione dalla Croce* del Chicago Art Institute] è comunque largamente riconducibile ad una fonte precisa, una incisione di scuola mentegnesca [cfr. A.M. HIND, 1948, II, n. 10] che lo stesso Butinone aveva già utilizzato in uno scomparto dell'*Altarolo* del Castello Sforzesco. [...] Per le stringenti affinità [...] con la predellla del *Polittico* di Treviglio, non può collocarsi che all'inizio dell'ultima decade del '400", F. ROSSI, scheda (n. 5) in J. SHELL, F. ROSSI, P. DE VECCHI, *Butinone e Zenale*, Bergamo 1994, p. 218; per la *Crocifissione* e la *Natività* della predella del *Polittico* di Treviglio ascritte a Butinone e collocate nel 1485-1486 si veda F. ROSSI, P.L. DE VECCHI, scheda (n. 4) in ibidem, p. 330. Si noti come le rocce dipinte nell'*Andata al Calvario* siano stilisticamente riscontrabili nelle quinte rocciose della *Deposizione* di Zenale, la cui disposizione a doppio crinale che inquadra le mura turrite di una città è la stessa dei tre pannelli lignei un tempo a Santa Maria al Monte sopra Varese.

(29) Si veda *supra*, nota n. 27. In R. CASCIARO, F. MORO, *Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati*, in "Rassegna di studi e notizie", XXIII, XX, 1996, pp. 40-50, Casciaro attribuisce i quattro rilievi dell'altare maggiore ai De Donati; in R. CASCIARO, *Precisazioni su Giacomo Del Maino*, in "Rassegna di studi e notizie", XXII, XXV, 1998, p. 157, si rileva "che la riserva sull'autore delle parti più sottili dei rilievi non possa ancora essere sciolta". In R. CASCIARO, *La scultura lignea...*, cit., p. 283, l'autore rileva che è "forse possibile distinguere diversi apporti all'opera. Il registro stilistico di *Andata al Calvario*, *Crocifissione* e *Deposizione* è infatti diverso da quello della *Flagellazione*". Oltre ai summenzionati confronti stilistici, a sostegno della proposta che a Butinone spettino i disegni e la rifinitura pittorica dell'*Andata al Calvario* e della *Deposizione*, così come a Bramantino spetti la rifinitura della *Flagellazione*, è adducibile il fatto che la collaborazione tra la bottega dei De Donati e quella di Butinone ha un precedente appunto nella cornice lignea del *Polittico* di Treviglio, la cui esecuzione venne subappaltata da Butinone e Zenale, già nel 1485, proprio a Giovanni Ambrogio De Donati (si veda in F. ROSSI, P.L. DE VECCHI, scheda (n. 4) in *Butinone e Zenale*, cit., p. 328). Nel contesto di una disamina più circostanziata si dovrà valutare la possibilità di estendere tale collaborazione anche al *Presepe* della Pinacoteca Malaspina di Pavia e al connesso nucleo di opere ascrivibile alla "superba e misteriosa mano" (R. CASCIARO, *La scultura lignea...*, cit., p. 88) del Maestro di Trognano, di cui Casciaro ha già evidenziato le tangenze stilistiche proprio con i tre rilievi, esclusa la *Crocifissione*, dell'altare un tempo a Santa Maria al Monte sopra Varese (cfr. ibidem, pp. 87-93, 111-131, 282-285). Sarà comunque più agile poter sciogliere la riserva circa queste problematiche anche contestualmente alla possibilità di visionere direttamente il pannello della *Flagellazione* (inaccessibile presso il convento di clausura del Sacro Monte di Varese).

(30) Si veda *infra*, pp. 316, 324-325.

(31) A seguito del rinvenimento del contratto che lega il Bramantino all'orafo Francesco de Camperi, dall'8 dicembre 1480 per sei anni, senza corresponsione di salario, "si può pensare che il contratto fu stilato in un momento di difficoltà estrema del Suardi [...]. Se questa dovesse apparire l'interpretazione corretta potremmo più comprensibilmente spiegare la prima attività del Bramantino come un periodo di latenza parziale, dovuta alla materiale impossibilità di affrontare il peso economico dell'avviamento di una bottega. Salvo il limitato impegno di opere di misure modeste, eseguite al di fuori del controllo delle corporazioni, Bramantino si sarà visto obbligato a prestare la sua opera presso i pittori già affermati, almeno per qualche anno, e lì lo dobbiamo cercare" (G. ROMANO, *Per un documento sul Bramantino*, in *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, a cura di M.T. BALBONI BRIZZA, Milano, 1990, p. 86). Sulla base del suddetto documento e della condivisibile deduzione di Romano, le attestazioni dell'attività grafica del Bramantino per le botteghe di arti applicate inducono ad estendere la ricerca di ulteriori prove dell'artista in quest'ambito, soprattutto al fine di accrescerne la conoscenza dell'evoluzione artistica dal 1485 al 1500. Per il rinvenimento del documento si veda G. SIRONI, *Documenti inerenti il Bramantino*, in "Arte Lombarda", 1988, 3-4, pp. 37-42. Nonostante la necessità di visionare direttamente la *Madonna con Bambino* in terracotta (attualmente in ubicazione ignota), dalle evidenze stilistiche rilevabili dalla fotografia si può già desumerne una collocazione compresa, per il modo di reclinare la testa della Vergine, alla stregua della personificazione del mese di *Luglio* e, per la risoluzione particolarmente *tesa* dei panneggi a pieghe semplificate, in concomitanza con il *San Giovanni a Patmos* della collezione Borromeo (si noti come il braccio destro della Vergine e la gamba destra del San Giovanni *tendano* alla stessa maniera i panneggi; per la datazione quindi compresa tra il 1503-1504 e il 1505-06 si veda *supra*, p. 331; per la segnalazione di quest'opera ringraziamo i signori Dosi Vezzani).

(32) Cfr. M. DALAI EMILIANI, *Per la prospettiva «padana»: Foppa rivisitato*, in "Arte Lombarda", XVI, 1971, pp. 117-136; si veda anche M. NATALE, scheda in *Pinacoteca di Brera...*, cit., pp. 175-179.

(33) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti italiani, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1976, vol. V, p. 432; S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospique, che si trovano in questa Metropoli*, Milano, 1737-1738, 5 voll. (ed. anast. cons. Roma, 1965, V, p. 265); per l'ipotesi della provenienza da questa chiesa della *Crocifissione* del Bramantino ora alla Pinacoteca di Brera si veda G. MONGERI, *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano, 1872, p. 344; cfr. P.C. MARANI, in *Pinacoteca di Brera...*, cit., pp. 134-140; idem, scheda in *Pittura a Milano...*, cit., p. 205.

(34) Ibidem.

(35) Archivio della Curia Vescovile di Milano, fondo visite pastorali, vol. 87, 1 aprile 1491, p. 20; cfr. R. GANNA, *Giacomo Del maino, Giovanni Pietro De Donati e altri artisti a Santa Maria del Monte sopra Varese*, in "Arte Lombarda", 117, 1996/2, pp. 64-71; R. CASCIARO, *La scultura lignea...*, cit., p. 283.

(36) Per la proposta di ascrivere al Bramantino il San Giovanni Battista nel *Polittico* di Treviglio si veda G. ROMANO, *Per un documento...*, cit., p. 86.

(37) Si veda in particolare *La strage degli innocenti* di Detroit; cfr. F. ROSSI, scheda (n. 7) in *Butinone e Zenale...*, cit., p. 220; per la vicenda critica inerente le *Storie di Cristo* di cui quest'opera fa parte si veda ibidem, pp. 221-222.

(38) Per la vicenda critica si veda G. MULAZZANI, scheda (n. 4) in *Bramantino...*, pp. 87-88; P.C. MARANI, scheda in *Pittura a Milano...*, p. 209.

(39) Anche in base a questa affinità riteniamo fondata e condivisibile l'ipotesi che l'intervento del Bramantino nell'affresco dell'*Argo* sia da circoscrivere ai soli medaglioni figurati, cfr. A. BRUSCHI, *Bramante*, Bari, 1973, p. 89; L. GIORDANO, *"Vedendosi aver speso i giorni bene": l'esperienza di Bramante pittore*, in *La pittura lombarda. Il Quattrocento*, a cura di V. TERRAROLI,

Milano, 1993, p. 327. Nel 1998 Pietro Marani propende per l'intera autografia bramantiniana, (in P.C. MARANI, scheda in *Pittura a Milano...*, cit., p. 209) mentre nel 2001 sottolinea "come l'esame di alcuni dettagli esecutivi dell'*Argo*, quali la definizione dei panneggi o dell'anatomia, delle rotule specialmente, consenta precisi riscontri negli *Uomini d'arme* di Bramante, a indicare un'appartenenza alla mano di Bramante nella figura di *Argo*, o a suggerire che lo stesso Bramantino abbia potuto mettere mano in qualcuno degli *Uomini d'arme*", idem, *La pittura a Milano al tempo di Bramante (1477-1499)*, in *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, cat. della mostra, a cura di L. PATETTA, Milano, 2001, p. 60. Nel 1988 Giulio Bora rileva l'intervento di Bramantino, oltre che nei tondi figurati, anche nella figura di Argo, in G. BORA, *Considerazioni su Bramante pittore e la sua eredità a Milano*, in "Arte Lombarda", 86-87, 1988/3-4, pp. 26-27.

(40) Questa figura era già stata attribuita al Bramantino da P. VENTUROLI, in *Leonardo e Zenale...*, cit., pp. 108-109.

(41) P.C. MARANI, scheda in *Pittura a Milano...*, cit., p. 205.

(42) Cfr. G. BORA, *Considerazioni su Bramante...*, cit., pp. 26-27, 31.

(43) J. WALKER, *National Gallery of Art, Washington*, New York, 1967, p. 116, n. 101 (attr. ad Andrea Mantegna, terzo quarto del XV sec.); M. LUCCO, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. ZERI, Milano, 1986, p. 147 (attr. a Francesco Benaglio); l'opera è da riconsiderare nel contesto della pittura milanese dell'ultimo decennio del Quattrocento, relativamente alla questione dell'autografia del frontespizio delle *Antiquarie prospettiche Romane* (si veda L. TOMÌO, cit., pp. 35-50) cui il dipinto sembra adeguarsi nella postura del San Gerolamo e negli edifici classicheggianti sullo sfondo.

(44) Cfr. G. ROMANO, scheda in *Zenale e Leonardo...*, cit., pp. 56-57.

(45) G. MULAZZANI, scheda (n. 6) in *Bramantino...*, cit., p. 88.

(46) "Col novembre del 1499 Gian Giacomo Trivulzio può finalmente riprendere un ruolo di protagonista nella società milanese e concordare le nozze del figlio Gian Nicolò con Paola Gonzaga: credo siano stati avviati immediatamente i lavori per gli arazzi famosi, con i nomi dei due coniugi, e che, al momento della cerimonia (1501), fossero stati approntati almeno i cartoni. Poiché la Madonna al centro del cosiddetto *Trittico di San Michele* all'Ambrosiana ricalca, a rovescio, la figura principale dell'arazzo col mese di Maggio, credo si possa proporre una datazione intorno al 1500-1501 anche per il «trittico» stesso", G. ROMANO, *La Sacra Famiglia...*, cit., p. 38. La situazione di guerra civile nella Milano *post* dicembre 1499 impedisce di stabilire il *post quem* dell'allogazione degli Arazzi a questa data, che si deve dunque verosimilmente collocare non solo a seguito della restaurazione francese a Milano dell'aprile 1500 ma anche del rientro a Milano del Trivulzio dal suo viaggio a Lione, presso Luigi XII, e poi a Nantes (e quindi ipoteticamente, come minimo, nel maggio-giugno 1500), cfr. *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian Giacomo Trivulzio detto il Magno tratta in gran parte da' monumenti inediti che conferiscono eziando ad illustrar le vicende di Milano e d'Italia di que' tempi. Libri XV del Cavaliere Carlo de' Rosmini Roveretano*, Milano 1815, IX, pp. 371-374. Solo il rientro a Milano a questa data, e non più con la carica di governatore, può aver consentito al Trivulzio di preparare il matrimonio del figlio e di approntare presso Vigevano l'arazzeria in cui venne tessuto il ciclo dei *Mesi* e che bisognerà cercare di comprovare in maniera circostanziata circa la possibilità che sia stata la prima a Milano con maestranze non d'oltralpe ("A Milano l'arte di intessere arazzi si diffonde pittosto tardi. Pur essendo gli arazzi noti in Lombardia da molto tempo, di solito prima del 1500 arrivavano in Italia dalla Francia o dalle Fiandre oppure venivano tessuti a Milano da specialisti transalpini" J. SHELL, *Pittori in bottega...*, cit., p. 105, cfr. F. Malaguzzi Valeri, *Ricamatori ed arazzieri a Milano nel Quattrocento*, in "Archivio Storico Lombardo"; idem, *La Corte di Lodovico il Moro*, 4 voll., Milano 1913-23, IV, pp. 13-23; si veda anche E. Motta, *Arazzi in Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", serie III, vol. 19, anno XXX, 1903, pp. 484-486).

(47) Cfr. G. MULAZZANI, scheda (n. 5) in *Bramantino...*, cit., p. 88.

(48) N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit. p. 56.

(49) Ibidem.

(50) R. LONGHI, *Un libro sul Bramantino*, "Paragone", 63, marzo 1955, p. 59, ora in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento. 1934-1964*, Firenze, 1973, pp. 292-293. Per il vuoto documentario inerente la permanenza a Milano di Bramantino si veda W. SUIDA, cit., p. 162.

(51) Si veda più estesamente *supra*, pp. 310, 316, 318. Per la frequentazione di Bramantino del giro più stretto degli amici umbri di Bramante, ossia Perugino, Pinturicchio e Signorelli si veda *Architectura con il suo commento et figure, Vetruvio in volgar lingua reportato per M. Gianbatista Caporali*, Perugia 1536, f. 120 *verso*; G. VASARI, cit., VI, p. 179.

(52) Per la vicenda critica si veda G. AGOSTI, *Disegni...*, cit., pp. 207-211.

(53) Per la vicenda critica e la datazione al 1501-1503 si veda G. MULAZZANI, scheda (n. 6) in *Bramantino...*,, cit., p. 88.

(54) N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., p. 57.

(55) Per la vicenda critica e la datazione fissabile nell'ultimo lustro del Quattrocento si veda P.L. DE VECCHI, scheda (n. 27) in *Butinone e Zenale*, cit., p. 436.

(56) Ibidem.

(57) "[...] una evidente citazione dai Santi Pietro e Giovanni della *Cena* vinciana", E. VILLATA, *Gaudenzio...*, cit., p. 158.

(58) Bramantino dimostra di saper cogliere con tempestività le istanze del classicismo fiorentino importate alla Certosa di Pavia (si veda *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco alla Certosa di Pavia. 1495-1511*, cat. della mostra a cura di B. FABJAN, Firenze, 1986), in anticipo anche rispetto a pittori attivi a Pavia come Zaganelli, Lanzoni e Bonone (cfr. M. TANZI, in F. FRANGI, M. TANZI, R. BATTAGLIA, M. GREGORI, *Il Rinascimento*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1988, p. 81).

(59) R. LONGHI, *Un libro...*, cit., p. 59; l'ipotesi del viaggio viene considerata plausibile, in base allo stile desumibile dagli arazzi Trivulzio, in G.A. DELL'ACQUA, *L'ermetico lombardo*, in *Bramantino e Bramante pittore*, cit., p. 8; in N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., p. 54; e in base allo stile dell'*Adorazione dei Magi* di Londra, in G. MULAZZANI, scheda (n. 6) in *Bramantino...*,cit., p. 88.

(60) Così scrisse al padre il banchiere Agostino Chigi per rassicurarlo circa la scelta del Perugino quale frescante per la cappella di famiglia in Sant'Agostino, cfr. C.E. GILBERT, *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Firenze-Vienna, 1988, p. 169; P. SCARPELLINI, *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell'Udienza*, in *Il Collegio del Cambio in Perugia*, a cura di P. SCARPELLINI, Cinisello Balsamo, 1998, pp. 67-106. Per gli influssi del Perugino in area lombarda si veda *infra*, nota 64, e *supra*, p. 310, nota 58.

(61) Alle pale di Piero di Cosimo in Santo Spirito e nello Spedale degli Innocenti si ispira anche il Franciabigio per una simile soluzione nella *Madonna col Bambino e Santi* nella chiesa di Santo Stefano a Campoli a San Casciano in Val di Pesa; cfr. *L'età di Savonarola. Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cat. della mostra, a cura di S. PADOVANI, Venezia, 1996, pp. 217-218.

(62) Si vedano opere come la *Madonna con Bambino in trono e Santi* di Giovan Battista da Norcia, nella chiesa di S.Agostino a Norcia (1497), di Giannicola di Paolo, già a Berlino nel Kaiser-Friedrich Museum, e di Tiberio d'Assisi, in San Francesco a Stroncone (1509); cfr. F. TODINI, *La pittura umbra da Duecento al primo Cinquecento*, Milano, 1989, passim.

(63) Ringrazio Andrea Proietti, Assessore alla Cultura del Comune di Narni, per avermi consentito di visionare l'opera da poco restaurata.

(64) Cfr. E. VILLATA, *Macrino d'Alba*, Savigliano, 2000, pp. 127-132. Per la non ancora approfondita questione circa la diffusione di modelli umbri in Lombardia alla fine del Quattrocento si veda anche la bibliografia inerente Matteo de' Fedeli, (per la più aggiornata si veda C.G. BRENZONI, scheda in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, cat. della mostra, a cura di F. CAROLI, Milano, 2000, p. 82) e P.C. MARANI, *Resistenze locali e affermazione della maniera moderna: pittura a Milano dal 1480 al 1500 circa*, in *Pittura a Milano...*, cit., p. 19.

(65) Si veda anche *supra*, pp. 330-331.

(66) C. STRINATI, *Lo spazio e la luce in Piermatteo d'Amelia: riflessioni sulla pittura tra Roma, Viterbo e l'Umbria*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, a cura di C. FRATINI, Todi, 1996, p. 87.

(67) Quella raffigurante *San Bernardino che guarisce Nicola di Lorenzo da Prato travolto da un toro* è stata recentemente ascritta a Bramante da A. BRUSCHI, in *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. MILLON e V. MAGNAGO LAMPUGNANI, cat. della mostra, Milano, 1994, p. 150.

(68) C. STRINATI, cit., p. 87 (e nota di riferimento).

(69) K. KRAUTHEIMER, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in *Rinascimento da Brunelleschi...*, cit., pp. 233-257; sebbene non venga contemplato quest'ultimo intervento, per la recente vicenda critica e attributiva delle tre tavole della *Città ideale* si veda M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, scheda (II.5) in *Rinascimento. Capolavori dei Musei italiani. Tokyo-Roma 2001*, cat. della mostra, a cura di A. PAOLUCCI, Milano, 2001, pp. 115-117.

(70) "[Il mese di *Gennaio*] richiama anche un grande e misterioso capostipite delle scenografie teatrali cinquecentesche, la celebre *Veduta urbana* (o *Città ideale*) di Urbino [...] sicuramente eseguita ad Urbino, in un ambiente fecondato dalle idee architettoniche di Leon Battista Alberti e Piero della Francesca; un'opera che probabilmente Bramantino vide, direttamente o tramite copie, nel suo viaggio in Italia Centrale alla fine del XV secolo", N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., p. 63.

(71) Si veda più estesamente *infra*, pp. 324-325, 334, 336.

(72) J. DUNKERTON, *The Technique and Restoration of Bramantino's Adoration of the Kings*, in "National Gallery Technical Bulletin", 14, 1993, pp. 47-57.

(73) Si veda più estesamente *infra*, p. 9.

(74) Cfr. P.C. MARANI, *La «Crocifissione»...*, cit., p. 17.

(75) F. ZERI, *Pier Matteo d'Amelia e gli Umbri a Roma*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cutura figurativa nell'Umbria meridionale*, Atti del Convegno di Studi, Amelia, 1-3 ottobre 1987, Todi, 1990, p. 20.

(76) Si veda *supra*, pp. 3-4.

(77) Per la possibilità che Bramantino si sia ispirato a modelli di statuaria classica per la resa di alcune figure degli arazzi Trivulzio si veda C. ROBERTSON *Bramantino: "Prospectivo Melanese Depictore"*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura nel suo tempo*, a cura di G. CASTELFRANCHI e J. SHELL, Atti del Convegno, Milano, 1993, pp. 377-391.

(78) Per la condivisibile identificazione si veda G. MARINELLI, *Renaissance Tapestries from the Vigevano Workshop in the Castello Sforzesco, Milan. A New Attribution to Bramante of the Tapestries Depicting the Twelve "Months" Made for Gian Giacomo Trivulzio at the Beginning of the Sixteenth Century*, in "The Connoisseur", CLX, n. 43, 1965, pp. 29-33.

(79) "L'adesione a Leonardo, negli arazzi, non investe gli elementi formali, ma tocca l'artista in profondità, sul piano più sostanziale del rapporto reciproco tra le figure, dell'espansione dello spazio oltre i limiti della scena dove frequentemente si colloca un personaggio che si rivolge al riguardante", M.T. FIORIO, *La pittura del Cinquecento nei territori di Milano e Cremona*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. BRIGANTI, Milano, 1987, 2 voll., I, pp. 65-66; si veda anche J. FREEDBERG, *Painting in Italy*, London-New York, 1971 (ed. cons. *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Bologna, 1988, p. 464).

(80) Cfr. N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., p. 58.

(81) "Non farai mai le teste diritte sopra le spalli, ma voltate in traverso, a destra od a sinistra, ancora ch'elle guardino in giù o in su, o dritto, perché li è necessario fare i loro moti che mostrino vivacità desta e non addormentata", Leonardo da Vinci, Trattato della pittura, f. 122 [datato 1500-1505], cfr. cfr. *Leonardo da Vinci. Libro di pittura, edizione in facsimile del Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana a cura di Carlo Pedretti e trascrizione critica di Carlo Vecce*, Firenze, 1995, p. 285.

(82) "Del tutto immuni dal riflesso leonardesco restano invece lo stesso Foppa, il Bergognone, e soprattutto uno dei massimi rappresentanti del vero Rinascimento, Bartolomeo Suardi detto il Bramantino. Architetto e pittore nello stesso tempo, il Suardi non sembra essersi neppure accorto del passaggio di Leonardo; egli si è rivolto a Bramante appropriandosi della sua scienza architettonica e prospettica, e declinandola secondo modi di originalità unica, quasi fuori del suo tempo", F. ZERI, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'Arte Italiana*, parte II, volume I. *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, p. 565.

(83) Si veda *supra*, p. 2.

(84) Si veda *supra*, p. 4.

(85) Si veda *supra*, note 18 e 46.

(86) J. SHELL, G. SIRONI, *Documents for copies of the Cenacolo and the Virgin of the Rocks by Bramantino, Marco d'Oggiono, Bernardino de' Conti and Cesare Magni*, in "Raccolta Vinciana", XXIII, 1989, pp. 109-111; J. SHELL, *Pittori in bottega...*, cit., p. 119, 253-254 doc. 94.

(87) Si veda *supra*, p. 2.

(88) Il 1501 cui fa riferimento Romano quale data delle nozze del figlio del Magno Trivulzio è un generico riferimento cronologico che si è venuto a consolidare nella storiografia senza il supporto di una precisa documentazione. Le nozze dei due giovani vengono celebrate in un'orazione latina di Piattino Piatti, pubblicata a Milano nel 1506 da Gottardo Ponzio, in cui difettano precisi riferimenti cronologici e da cui si desume che l'evento nuziale deve essere cronologicamente collocato non troppo lontano dal rientro di Gian Giacomo Trivulzio dal viaggio a Lione e a Nantes, nel maggio-giugno 1500, data a cui è al contempo fissato il *post quem* per l'allogazione del ciclo Trivulzio (si veda *supra*, p. 306 e nota 46), cfr. *Dell'istoria...*, cit., IX, 376.

(89) Si veda G.P. LOMAZZO, *Tratatto dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [1584], in *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, a cura di R.P. CIARDI, Firenze 1973-1974, II, p. 53.

(90) Cfr. M. NATALE,, scheda (1) in *Leonardo e Zenale...*, cit., pp. 31-33.

(91) "[Nel caso della *Deposizione* di Brescia] la lezione di Bramantino, nella fase che corrisponde all'*Adorazione dei magi* della National Gallery di Londra, appare determinante", idem, scheda (56) in ibidem, p. 179; "L'esecuzione della [*Deposizione* di Brescia] dovrà comunque cadere all'interno di «quella fase di affiatamento e processo parallelo avviati col Suardi nel primo decennio del secolo» (P. LOIACONO ASTRUA, *Bernardo Zenale*, in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, cat. della mostra, a cura di G. ROMANO, Torino, 1978, p. 74) che culmina nello splendido *Cristo schernito* della Collezione Borromeo", M. NATALE, scheda (56) in *Zenale e Leonardo...*, cit., p. 179 [datata al 1504 in ibidem, p. 180].

(92) "La rigida simmetria che regola la composizione, la scansione ritmica del porsi delle figure nello spazio, l'impiego frequente di cangiantismi in una serie di gamme cromatiche sofisticate, oltre ad un imminente respiro di classicità sono elementi peculiari [della serie degli arazzi Trivulzio] e curiosamente costitutivi al tempo stesso della tavola Borromeo di Zenale. Nel *Cristo schernito* il pittore si misura in un personalissimo linguaggio con elaborazioni lessicali di chiara etimologia bramantiniana. Cronologicamente il dipinto non si giustifica senza l'esperienza almeno parziale dei *Mesi* Trivulzio", P. ASTRUA, scheda (42) in ibidem, p. 146 [l'opera viene quindi datata 1505-1506 in ibidem].

(93) Si veda *supra*, nota 77.

(94) Per il ritrovamento si veda Paris, Bibliothèque National, Pirro Ligorio, *Descrittione della superba et magnificentissima Villa Hadriana*, Fond. It. 625, f. 29 *verso*; Roma, Biblioteca Apostolica vaticana, *Trattato delle Antiquità di Tivoli et della Villa Hadriana fatto da Pyrrho Ligorio Patricio Napoletano et dedicato all'Ill.mo Cardinal di Ferrara*, Cod. Vat. Lat. 5295, f. 21 *recto*. Si veda anche A. Lancioni, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, Roma, 1902-1904 (ed. cons. rist. 1989-1990, p. 117). Per l'identificazione del gruppo scultoreo con quello conservato al Prado si veda A. BLANCO, *Museo del Prado Catalogo de la Escultura*, Madrid, 1957, pp. 39-42, 53-57, tav. XXVI-XXXI, cat. n. 37-40, 61-62, 68-69; K.M. TURR, *Eine Musengruppe Hadrianischer Zeit. Die sogenannten Thespiaden*, Berlin, 1971.

(95) Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 618 *verso* (ex 227 *verso* a), cfr. *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano, trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*, 12 voll., Firenze, 1975-80, V, p. 55.

(96) Si veda L. TOMÌO, cit., pp. 269-283.

(97) P.C. MARANI, *Tivoli, Adrian and Antinous: New Evidence of Leonardo's Relation to the Antique*, in "Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana", VIII, 1995, pp. 207-225; idem, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano, 1999, pp. 258-261, 262, 278-279.

(98) "Intanto [contemporaneamente all'esecuzione dei cartoni degli Arazzi] Bramantino, a Voghera, dipingeva straordinarie *Muse* basate sulle *Muse* della Villa Adriana di Tivoli, che contemporaneamente eccitavano anche la fantasia di Leonardo", E. Villata, *Gaudenzio...*, cit., p. 158; cfr. P.C. MARANI, *I Leonardeschi in Lombardia nei primi tre decenni del Cinquecento*, in *Il Cinquecento lombardo...*, cit., pp. 501-502. Per le *Muse* di Voghera si veda M.T. BINAGHI OLIVARI, *Le «Muse» del Bramantino*, in "Artes", 5, 1997, pp. 8-20.

(99) Cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti*, a cura di G.D. NERI con note di M. DALAI, Milano, 1982, p. 110.

(100) P.C. MARANI, *Disegno e prospettiva...*, cit., p. 85.

(101) Idem, in *La «Crocifissione» ...*, cit., p. 15.

(102) Idem, *Disegno e prospettiva...*, cit., p. 73.

(103) Per la vicenda critica si veda G. MULAZZANI, scheda (n. 25) in *Bramantino...*, cit., p. 93; si veda *supra*, pp. 331, 334.

(104) Per la vicenda critica si veda idem, scheda (n. 28) in *Bramantino...*, cit., p. 94 [datata 1512 ca.]; P.C. MARANI, scheda (n. III.38), in *Il Cinquecento lombardo...*, cit., p. 146; si veda *supra*, pp. 331, 334.

(105) Per la vicenda critica si veda G. MULAZZANI, scheda (n. 26) in *Bramantino...*, cit., p. 93; F. FRANGI, scheda (n. 48) in *Pittura a Milano...*, cit., pp. 222-223; *supra*, pp. 334, 336.

(106) Cfr. N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., p. 50.

(107) Cfr. F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo, 1987, p. 182; cfr. eadem, *Riflessi del mito di Venezia nella Pala Martinengo di Lorenzo Lotto*, in "Archivio storico bergamasco", 5, 1983, pp. 215-216, 229-230 (note 14, 17).

(108) Per assimilabilità stilistica con la *Decollazione*, è attribuibile al Bramantino anche il disegno per il pannello raffigurante lo *Sposalizio della Vergine* (cfr. W. SUIDA, cit., p. 83); per l'attribuzione a Zenale di questi stessi due pannelli si veda M.L. FERRARI, *Ritorno a Zenale*, in "Paragone", 157, 1963, ora in *Maria Luisa Ferrari. Studi di storia dell'arte*, a cura di A. BOSCHETTO, Firenze, 1979, pp. 90-91; per l'ancora irrisolta questione attributiva inerente le tarsie di Zenale si veda P.L. DE VECCHI, scheda (n. 38) in *Butinone e Zenale*, cit., p. 440-441. Per Trozo da Monza, Zenale e Bramantino autori dei disegni per le tarsie si veda [M.A. MICHIEL], *Notizia d'opere di disegno*, [1525 c.], ed. a cura di J. MORELLI, Bassano, 1800, p. 50.

(109) Si veda nota successiva.

(110) Cfr. L. COGLIATI ARANO, scheda in *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Apparto critico di Luisa Cogliati Arano. Trascrizione dei testi vinciani a cura di Augusto Marinoni*, Milano, 1981, p. 16 (31); eadem, in *A proposito di Bramantino*, in "Arte Lombarda", 86-87, 1988/3-4, p. 37 mette in relazione il disegno con lo studio per la *Battaglia di Anghiari*, databile 1504-1505, delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 216), per il quale si veda eadem, *Leonardo. Disegni di leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia, Venezia*, cat. della mostra, a cura di G. NEPI SCIRÉ e P.C. MARANI, Milano, 1992, p. 264-265.

(111) Ibidem.

(112) Per la vicenda critica si veda G. MULAZZANI, scheda (n. 27) in *Bramantino...*, cit., p. 94; P.C. MARANI, in *Pinacoteca di Brera...*, cit., pp. 10-134; cfr. *supra*, pp. 330-331.

(113) Cfr. Windsor, Royal Library, 12355.

(114) Lomazzo ricordava come Bramantino distinguesse tre tipi di restituzione prospettica, ovvero quella geometricamente *precisa*, quella regolata dalla fantasia o dall'imitazione e quindi *imprecisa*, nonché quella più *difficile* ma anche più efficace, che si avvale della *graticola* o del velo o del vetro interposto tra il pittore e il soggetto da ritrarre; cfr. G.P. LOMAZZO, *Trattato...*, cit., II, p. 241.

(115) P.C. MARANI, *Disegno e prospettiva...*, cit., p. 71.

(116) P.C. MARANI, scheda (n. 95) in *Pinacoteca di Brera...*, cit., pp. 130-131.

(117) "Il disegno molto preciso e nervoso che appare mediante riflettografia nella tavoletta di Brera, a prima vista diverso per stile da quanto appare nelle prove grafiche sicure di Bramantino, si spiega con il carattere di primo veloce abbozzo della composizione, dove manca, perciò, il ricorso alla rifiniture in chiaroscuro e alle lumeggiature", P.C. MARANI, *Disegno e prospettiva...*, p. 86 (nota 21).

(118) "[...] Il disegno - redatto in una situazione non del tutto agevole - risulterà necessariamente sommario e rappresenterà, evidentemente, solo una traccia di base: metodo che del resto è confermato dalla stesura stessa della pittura di Bramantino, basata su semplificate tracce di disegno di fondo", G. BORA, *Il problema della restituzione prospettica: dal metodo geometrico agli strumenti di misurazione empirica*, in "Arte Lombarda", 110-111, 1994/3-4, p. 35.

(119) P.C. MARANI, scheda (n. 95) in *Pinacoteca di Brera...*, cit., p. 134; idem, *Disegno e prospettiva...*, cit., p. 72.

(120) G. BORA, *Il problema della restituzione...*, cit., p. 35.

(121) *Trattato della pittura*, ff. 41-41 *verso* [datato 1492], cfr. *Leonardo da Vinci. Libro di pittura, edizione in facsimile del Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana a cura di Carlo Pedretti e trascrizione critica di Carlo Vecce*, Firenze, 1995, p. 187; cfr. C. Pedretti, *La "Graticola" del Lamo...*, in *Centri storici di grandi agglomerati urbani*, a cura di C. MALTESE, Bologna, 1982, pp. 67-75.

(122) Codice Atlantico, f. 5, cfr. *Il Codice Atlantico...*, cit, I, p. 7.

(123) P.C. MARANI, *Disegno e prospettiva...*, cit., p. 72.

(124) Cfr. G. AGOSTI, *Disegni...*, cit., p. 212.

(125) In base alle caratteristiche stilistiche, già Suida enucleò queste tre opere *in concomitanza* e nell'accertata fase post-romana di Bramantino, in cit, pp. 99-100.

(126) Cfr. *supra*, p. 319.

(127) Cfr. N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., p. 61.

(128) Forti Grazzini individuava la mano del Fernàndez nel gruppo di falegnami alla destra della personificazione del mese, cfr. ibidem, pp. 61-62. Il fatto che lo stesso autore segnali anche consonanze stilistiche tra alcune figure nei mesi di *Giugno* e *Agosto* con quelle della divisibili

Cona della Visitazione di Pedro Fernàndez ci induce a sottoporre a discussione critica la proposta di datare quest'ultima opera al 1508-1509 (M. TANZI, *Pedro Fernàndez...*, cit., pp. 17-19, 117). La *Cona* un tempo in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli risulta infatti stilisticamente compatibile anche con l'*Adorazione dei pastori* sempre del Fernàndez, in cui già Alessandro Ballarin aveva colto la congiuntura stilistica nell'ambito della cultura milanese intorno al 1500 (A. BALLARIN, *Riflessioni sull'esperienza milanese dello Pseudo-Bramantino*, conferenza tenuta a Girona, Museu d'Història de la Ciutad, 6 novembre 1987, ora in idem, *Giovanni Antonio Boltraffio...*, cit.; cfr. M. TANZI, *Pedro Fernàndez...*, p. 13), e che per le ravvisabili derivazioni, per gli angeli, dall'*Immacolata Concezione* di Cantù di Zenale (1502) e, per la composizione, dall'*Adorazione dei Magi* di Londra di Bramantino (cfr. ibidem, p. 14; per la datazione al 1502 ca. si veda *supra*, p. 6), riteniamo più stringentemente poter collocare tra il 1502 e il 1503 (per una datazione al 1504-1505 si veda M. TANZI, *Pedro Fernàndez...*, cit, p. 116).

(129) Si veda *supra*, nota 103.

(130) N. FORTI GRAZZINI, scheda (n. 41) in *Leonardo e Zenale...*, cit., pp. 139-140.

(131) R. LONGHI, *Un libro...*, cit., p. 59.

(132) G.P. LOMAZZO, *Trattato...*, cit., VI, 57. Circa le fogge della *Lucrezia*, Marani invita alla cautela, visto che proprio la porzione corrispondente dell'opera potrebbe essere interessata da ridipinture.

(133) Nel 1982 Forti Grazzini rileva la superficie pittorica del *San Giovanni a Patmos* "coperta da un velo scuro che ottunde parzialmente le tinte, attenua i trapassi cromatici, smorza la brillantezza di certe parti della tela - il cielo, il mare - che dovevano originariamente contrastare con la superficie brunita della roccia e del fondale paesistico", N. FORTI GRAZZINI, scheda (n. 41) in *Leonardo e Zenale...*, cit., p. 138. Comunque ringraziando i principi Borromeo e l'amministratore dell'Isola Bella per il gentile interessamento, la visione diretta dell'opera mi è stata preclusa da temporanei impedimenti.

(134) Si veda *supra*, p. 325.

(135) G.P. LOMAZZO, *Rime di Giovan Paolo Lomazzo milanese pittore, divise in sette libri ... con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, Milano, 1587, pp. 181-190.

(136) Per le repliche si veda il DE PAGAVE in SUIDA, cit., pp. 220-221; per le copie si veda ibidem, p. 98; per la copia in collezione Orsi a Milano si veda P.C. MARANI, *"Un Cristo con il manto beretino di Bramante"*, in "Paragone", 487, p. 103. Cfr. idem, scheda (III. 38) in *Il Cinquecento lombardo...*, cit, p. 146.

(137) W. SUIDA, cit., p. 84; LUISA COGLIATI ARANO attribuisce invece il disegno al Melzi (in *Disegni di Leonardo...*, cit., p. 20), sottolineando però che l'attribuzione di Suida "è da prendere in seria considerazione". Il disegno è stato meso in relazione con la figura di anziana con rastrello nel mese di *Giugno* in N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., 58. Per la questione attributiva si veda anche F. Ricardi, *Traccia da Leonardo ai Sacri Monti*, in *I leonardeschi a Milano*, cat. della mostra, a cura di M.T. FIORIO, P.C. MARANI, Milano, 1991, p. 141.

(138) Cfr. P.C. MARANI, scheda (n. III.38) in *Il Cinquecento lombardo...*, p. 147.

(139) G. ROMANO, *La «Sacra Famiglia»...*, cit., p. 38-39.

(140) P.C. MARANI, scheda (III. 38), in *Il Cinquecento lombardo...*, cit., p. 146.

(141) G. BORA, *Bernardino Luini*, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, saggi di G. Bora, M.T. Fiorio, Pietro C. Marani, J. Shell; contributi di D.A. Brown, M. Carminati, Milano 1998, p. 330.

(142) La possibile presenza di Luini nella bottega di Bramantino, prima del 1507, potrebbe aprire un ulteriore spiraglio sulla sua ancora "misteriosa formazione giovanile" (ibidem, p. 326), tenendo inoltre conto che l'ascendenza bramantiniana rilevata da Bora per la monumentalità delle figure della Vergine e di Santa Margherita nella pala del Jacquemart-André (ibidem), risulta estendibile anche alle ardite scorciature del tomo in mano a Sant'Agostino, al tamburello di uno dei putti e alla mano di Santa Margherita che impugna la croce (la si confronti con quella del San Giovanni piangente nella *Crocifissione* del Bramantino), così anche come alla soluzione di far stagliare la Vergine contro un albero (come la figura di Marte nel cartone di *Marzo*) ai cui lati si aprono due scorci di paesaggio in cui si alternano vedute di paesi e alberi (come sullo sfondo del mese di *Giugno*).

(143) Si veda *supra*, p. 330.

(144) Si veda P.C. MARANI, *La «Crocifissione» di Bramantino...*, cit., pp. 13-46.

(145) Si veda P.C. MARANI, *A Newly-discovered...*, cit., pp. 146-151.

(146) Ibidem, p. 42.

(147) LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, 162 *recto-verso* [datato 1508-1510], cfr. *Libro di pittura...*, p. 349.

(148) C. PEDRETTI, in ibidem, p. 305.

(149) Si veda LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, ff. 53 *recto* - 54 *verso*, 77 *verso* - 78 *verso*, 134 *verso* [datati 1492], cfr. *Libro di pittura...*, pp. 208-209, 249-250, 305; cfr. C. PEDRETTI, in ibidem, p. 305; si veda anche *infra*, nota 153.

(150) Si veda LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, ff. 54 *verso*, 59 *verso*, 73 *recto* - *verso*, 134 *verso* [datati 1505-1510], cfr. *Libro di pittura...*, pp. 210, 218, 241; si veda anche *infra*, nota successiva e 152.

(151) "Quanti sono quelli che nel figurare le città et altre cose remosse dall'occhio fanno li termini notissimi delli edifici non altrimenti che fussino in vicinissime propinquità; e questo è impossibile in natura perché nessuna potentissima vista è quella che in sì vicina propinquità possa vedere li predetti termini delle loro superficie [...] E se tu, pittore, farai essi termini spediti e noti, com'è in usanza, è non sarà da te figurata sì remota distantia, che per tal difetto non si dimostri vicinissima. Ancora li angoli delli edifizii sono quelli che nelle distante città non si debbono figurare, perché d'apresso è impossibile vederli, con ciò sia ch'essi angoli sono il concorso di due linee in un punto, e 'l punto non ha parte, adunque è invisibile", LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, ff. 141 *verso* - 142 *recto*, [datati 1505-1510], cfr. *Libro di pittura...*, p. 318.

(152) Si veda Los Angeles, Codice Hammer, c. 1B, f. 36 *recto*[10]; c. 4A, f. 4 *recto*; c. 17B, f. 20 *recto*[17], cfr. cfr. *The Codex Hammer of Leonardo da Vinci translated into english and annotated by Carlo Pedretti*, Firenze, 1987, pp. 9, 30-31, 153.

(153) LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, ff. 54 *recto* [datato 1492], 70 *verso* - 71 *recto* [datato 1505-1510], cfr. *Libro di pittura...*, cit., pp. 209, 236.

(154) Per il teschio anatomicamente compatibile con quello in *veduta architettonica* di Leonardo si veda Windsor, Royal Library, 19058v (B 41 v), cfr. *Leonardo da Vinci. Corpus degli studi anatomici nella collezione di Sua Maestà la regina Elisabetta II nel castello di Windsor*, a cura di K.D. KEELE e C. PEDRETTI, Firenze, 1983, II, f. 42 *verso*, p. 105; il disegno è databile 1489-1490, cfr. C. PEDRETTI, *Commentario sul riordinamento dei fogli e della loro cronologia*, in ibidem, p. 823, 825 (a cui si faccia riferimento anche per l'esegesi del teschio in chiave di *veduta architettonica*).

(155) Cfr. N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., p. 64.

(156) P.C. MARANI, *La «Crocifissione» di Bramantino...*, cit., pp. 37-38.

(157) D.A. BROWN, *Andrea Solario*, Milano, 1987, p. 148. Il San Giovanni piangente della *Crocifissione* di Bramantino viene testualmente ripreso anche in due disegni dell'Ambrosiana con studi per un *Compianto di Cristo* che Giulio Bora ricollega al disegno sempre dell'Ambrosiana con studi per una *Annunciazione* e una *Giuditta con la testa di Oloferne*, attribuito *ab antiquo* al "Gobbo Scultore Milanese" (G. Bora, *Indicazioni sul disegno lombardo fra Quattro e Cinquecento per la scultura*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del con-

vegno, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano, 1993, pp. 570-572). Alla luce di questo nuovo dato, per questo nucleo di disegni andrà riconsiderata più attentamente l'indicazione di Bora circa la possibile autografia di Cristoforo Solari ("l'insieme [dei caratteri stilistici], comunque, non consente una definitiva ascrizione al Gobbo di questa serie di disegni dove, più che in ogni altro caso, traspaiono i riflessi del leonardismo milanese del primo Cinquecento, anche se un riferimento al frammentario *Cristo morto* del Dayton Art Institute potrebbe avvalorarne l'ipotesi", ibidem, p. 572; ipotesi respinta senza alcun tipo di argomentazione in Susanna Zanuso, *Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, in "Nuovi Studi", 2000, 8, p. 32, nota 57).

(158) P.C. MARANI, *La «Crocifissione» di Bramantino...*, cit., p. 23, 35; fig. 18.

(159) Ibidem, p. 27, 42.

(160) Per la vicenda critica si veda P.C. MARANI, scheda (n. 186) in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, a cura di M.T. FIORIO, Milano, 1997, pp. 272-274; per una replica autografa recentemente emersa si veda P.C. Marani, *A Newly-discovered...*, pp. 146-151.

(161) Si veda *supra*, nota 72.

(162) Cfr. P.C. MARANI, *La «Crocifissione» di Bramantino...*, cit., pp. 22-23.

(163) Idem, in scheda (n. 96) in *Pinacoteca di Brera...*, cit., p. 139-140 [viene qui inoltre sottolineata la compatibilità dell'altezza della *Crocifissione* (372 cm) con quella media degli arazzi (385/390 cm)]; cfr. N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., p. 54; cfr. ibidem, p. 52.

(164) Si veda G. MULAZZANI, in *Bramantino...*, cit., p. 11.

UNA *CHIAVE* PER LA NUOVA LETTURA DEL RETRO DI CROCE ASTILE ROMANICA NELLE CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Oleg Zastrow

Una fra le più antiche e pregevoli opere di oreficeria conservate nelle raccolte museali del Castello Sforzesco è una lamina, cesellata e dorata (retro, un tempo, di una croce di epoca romanica), pervenuta smembrata dal suo contesto originario. L'elaborato in questione è stato ripetutamente oggetto d'interesse da parte di studiosi, in quanto esso, nella sua parte residua, si differenzia da una larga percentuale delle coeve croci astili. Come conseguenza collaterale di detta rarità, va osservato che una valutazione appropriata dell'esemplare è stata ostacolata dalla scarsità di opere analoghe confrontabili.

A questo ultimo proposito merita riaffermare che le formule tecniche, iconografiche e stilistiche di questo *verso* di croce si distinguono sensibilmente dal discretamente vasto repertorio pubblicato di simili suppellettili liturgiche romaniche in metallo, dal retro frequentemente decorato con figurazioni a cesello. Su queste creazioni medievali, poco tempo addietro è stata edita un'ampia e sistematica documentazione, anche se priva di riscontri diretti[1].

La lamina qui considerata si avvantaggia, come si è indicato, di una pertinente letteratura piuttosto ampia e in parte anche recente. Peraltro, proprio in alcune di queste ultime pubblicazioni sono state espresse valutazioni di ordine stilistico in merito alle quali non possiamo nascondere le nostre perplessità.

Anche se comprendiamo la citata innegabile difficoltà nel tentare di esprimere alcuni giudizi su questa rara lamina figurata medievale, rimaniamo sorpresi nel constatare come alcuni parametri analitici risalgano, idealmente, a obsolete e superate metodologie di studio delle quali, oltre un cinquantennio addietro, un maestro quale Geza de Francovich aveva largamente parlato in modo del tutto negativo.

Ci riferiamo, nella fattispecie, al problema (che speravamo ormai superato) sulla incidenza dei tradizionali valori iconografici "bizantineggianti" nelle creazioni figurative altomedievali.

A questo proposito il de Francovich, in una sua celebre pubblicazione edita nel 1944, ricordava "una delle leggi fondamentali dell'arte medioevale, quella cioè della persistenza tenace, spesso attraverso secoli, di elementi quale la foggia dei costumi, la forma delle suppellettili, il carattere paleografico delle lettere, i temi

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

vegno, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano, 1993, pp. 570-572). Alla luce di questo nuovo dato, per questo nucleo di disegni andrà riconsiderata più attentamente l'indicazione di Bora circa la possibile autografia di Cristoforo Solari ("l'insieme [dei caratteri stilistici], comunque, non consente una definitiva ascrizione al Gobbo di questa serie di disegni dove, più che in ogni altro caso, traspaiono i riflessi del leonardismo milanese del primo Cinquecento, anche se un riferimento al frammentario *Cristo morto* del Dayton Art Institute potrebbe avvalorarne l'ipotesi", ibidem, p. 572; ipotesi respinta senza alcun tipo di argomentazione in Susanna Zanuso, *Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, in "Nuovi Studi", 2000, 8, p. 32, nota 57).

(158) P.C. MARANI, *La «Crocifissione» di Bramantino...*, cit., p. 23, 35; fig. 18.

(159) Ibidem, p. 27, 42.

(160) Per la vicenda critica si veda P.C. MARANI, scheda (n. 186) in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, a cura di M.T. FIORIO, Milano, 1997, pp. 272-274; per una replica autografa recentemente emersa si veda P.C. Marani, *A Newly-discovered...*, pp. 146-151.

(161) Si veda *supra*, nota 72.

(162) Cfr. P.C. MARANI, *La «Crocifissione» di Bramantino...*, cit., pp. 22-23.

(163) Idem, in scheda (n. 96) in *Pinacoteca di Brera...*, cit., p. 139-140 [viene qui inoltre sottolineata la compatibilità dell'altezza della *Crocifissione* (372 cm) con quella media degli arazzi (385/390 cm)]; cfr. N. FORTI GRAZZINI, *I Mesi...*, cit., p. 54; cfr. ibidem, p. 52.

(164) Si veda G. MULAZZANI, in *Bramantino...*, cit., p. 11.

UNA *CHIAVE* PER LA NUOVA LETTURA DEL RETRO DI CROCE ASTILE ROMANICA NELLE CIVICHE RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Oleg Zastrow

Una fra le più antiche e pregevoli opere di oreficeria conservate nelle raccolte museali del Castello Sforzesco è una lamina, cesellata e dorata (retro, un tempo, di una croce di epoca romanica), pervenuta smembrata dal suo contesto originario. L'elaborato in questione è stato ripetutamente oggetto d'interesse da parte di studiosi, in quanto esso, nella sua parte residua, si differenzia da una larga percentuale delle coeve croci astili. Come conseguenza collaterale di detta rarità, va osservato che una valutazione appropriata dell'esemplare è stata ostacolata dalla scarsità di opere analoghe confrontabili.

A questo ultimo proposito merita riaffermare che le formule tecniche, iconografiche e stilistiche di questo *verso* di croce si distinguono sensibilmente dal discretamente vasto repertorio pubblicato di simili suppellettili liturgiche romaniche in metallo, dal retro frequentemente decorato con figurazioni a cesello. Su queste creazioni medievali, poco tempo addietro è stata edita un'ampia e sistematica documentazione, anche se priva di riscontri diretti[(1)].

La lamina qui considerata si avvantaggia, come si è indicato, di una pertinente letteratura piuttosto ampia e in parte anche recente. Peraltro, proprio in alcune di queste ultime pubblicazioni sono state espresse valutazioni di ordine stilistico in merito alle quali non possiamo nascondere le nostre perplessità.

Anche se comprendiamo la citata innegabile difficoltà nel tentare di esprimere alcuni giudizi su questa rara lamina figurata medievale, rimaniamo sorpresi nel constatare come alcuni parametri analitici risalgano, idealmente, a obsolete e superate metodologie di studio delle quali, oltre un cinquantennio addietro, un maestro quale Geza de Francovich aveva largamente parlato in modo del tutto negativo. Ci riferiamo, nella fattispecie, al problema (che speravamo ormai superato) sulla incidenza dei tradizionali valori iconografici "bizantineggianti" nelle creazioni figurative altomedievali.

A questo proposito il de Francovich, in una sua celebre pubblicazione edita nel 1944, ricordava "una delle leggi fondamentali dell'arte medioevale, quella cioè della persistenza tenace, spesso attraverso secoli, di elementi quale la foggia dei costumi, la forma delle suppellettili, il carattere paleografico delle lettere, i temi

iconografici, i motivi decorativi". Lo studioso inoltre aggiungeva: "Bisogna essere consci che constatazioni puramente iconografiche, qualora non vengano confortate da argomenti d'altro genere che le completino, possono ad ogni istante essere capovolte da nuovo materiale, e in tal modo supposizioni circa rapporti più stretti, poggianti su siffatte basi, possono essere facilmente svalorizzate".
Né possiamo trascurare una ulteriore annotazione del de Francovich (pertinente, come ancora diremo, all'analisi della lamina qui in oggetto) secondo il quale lo spiccato bizantinismo di opere di oreficeria romanica lombarda trova "la sua spiegazione nelle tendenze fortemente bizantineggianti dell'oreficeria lombarda dell'XI secolo, affermatesi con particolare vigore sotto Ariberto"[2].
Ricollegandoci a quanto sopra riportato, avremo modo di osservare come, in buona misura, la valutazione stilistica della lamina figurata conservata nelle civiche raccolte si basi su un vecchio dilemma: se si tratti, cioè, di un'opera strettamente connessa con la cultura bizantina, oppure di una creazione in cui il bizantinismo si palesa quale una realtà indiretta che permea larga parte del figurativismo altomedievale. Merita preliminarmente esporre qualche cenno descrittivo (FIG. 1).
Il retro di croce in oggetto, di rame cesellato e dagli sfondi decorati da punzonature, è alto 33 cm e largo 28,5 cm. Lo stato di conservazione non è ottimale: la lamina è spezzata in più punti; presenta una lacuna nel braccio destro (rispetto all'osservatore); è mancante del tratto terminale inferiore. Data la sua fragilità, in epoca non antica venne fissata, con chiodi non originali, a un semplice supporto ligneo a forma di croce. L'opera fu acquistata per le raccolte museali milanesi il 5 ottobre 1884, tramite il professor Giuseppe Bertini di Milano[3].
Il profilo dell'oggetto è del tutto caratteristico: le estremità dei bracci si espandono in forme potenziate quadrilatere (manca la potenza inferiore); anche l'incrocio dei bracci è sottolineato da una sagoma a tozza croce latina.
Le nove figure originarie (comprendendo idealmente anche quella in basso, andata perduta integralmente) furono realizzate incidendo a cesello la lamina liscia; gli sfondi mostrano una sagrinatura uniforme realizzata a minuscoli cerchietti impressi a punzone.
All'incrocio dei bracci, in un clipeo, è raffigurato il busto del Pantocratore, in posizione frontale; il capo, che si staglia sul nimbo crociato, è affiancato dalle lettere simboliche A e Ω: noto riferimento all'Apocalisse (I, 8: "«Io sono l'Alfa e l'Omega, principio e fine» dice il Signore Dio"). L'Onnipotente leva la destra nel segno trinitario e sostiene con la sinistra un volume rilegato e serrato da fermagli a cerniera (FIG. 2).
Il disco includente l'immagine divina è sostenuto da quattro angeli: i due laterali sono librati in volo; uno, superiormente, è rappresentato a mezza figura; il quarto, stando in piedi su una nuvoletta, sostiene dal basso, sopra il proprio capo, il clipeo (FIG. 3).
Secondo canoni iconografici consueti nel periodo altomedievale, in questo retro di croce, alle estremità dei bracci vennero cesellate le immagini alate simbolizzanti gli evangelisti, secondo la interpretazione di un passo dell'Apocalisse (V, 6) derivata

FIG. 1 - *Retro di croce astile romanica* (inv. Oreficerie n. 45). Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 2 - Particolare della figura 1: *il clipeo, con il Pantocratore, retto da quattro angeli.*

FIG. 3 - Particolare della figura 1: *l'angelo che sostiene sopra di sé il clipeo con il Pantocratore.*

dalla visione del profeta Ezechiele (I, 5-10). Alla destra del Pantocratore sta il Leone-Marco (FIG. 4); alla sinistra, il Vitello-Luca (FIG. 5); alla sommità della lamina, l'Aquila-Giovanni (FIG. 6); alla estremità inferiore era, in origine, l'immagine dell'Uomo alato-Matteo. Ciascuno dei Tetramorfi conservatisi regge un cartiglio parzialmente srotolato.

Prime di esporre alcune considerazioni aggiornate in relazione a ritrovamenti di opere similari, merita riportare in sintesi alcuni dati pertinenti, di ordine bibliografico.

Qualche anno dopo che, nel 1884, era entrata a far parte delle civiche raccolte, la lamina in oggetto fu inserita nella "Esposizione Eucaristica del 1895", presso il palazzo del Seminario, a Milano; nel 1897, venne pubblicata dal Beltrami nel catalogo della grande mostra sugli arredi sacri nella Lombardia[4].

Nel 1912 ne parlò il Romussi, riproponendo la precedente datazione al secolo VI[5]. Nel 1971, in occasione della quattordicesima settimana dei musei, per la prima volta questa lamina figurata, parte di una croce astile, venne attribuita a produzione del secolo XII[6]. In tale occasione l'oggetto fu ripulito e ridorato dal noto restauratore Figini, di Milano.

Nel 1975, una specifica scheda ne approfondì l'analisi, attribuendo l'oggetto a un "laboratorio probabilmente situato nella zona settentrionale dell'Italia ed operante intorno alla metà del XII secolo"[7]. Nel 1993, l'elaborato in questione è stato inserito nella pubblicazione che costituisce il catalogo generale delle oreficerie custodite a Milano, nel Museo d'Arte Applicata[8].

Questo progressivo itinerario di approfondimento nella conoscenza della lamina, sembra abbia subito una sorta di sorprendente fase di stallo, se non d'involuzione, come si rileva dalla lettura di una scheda pubblicata pure nel 1993 da Graziano Alfredo Vergani[9]. L'autore di tale testo è incorso, in prima istanza, in una serie di errori, manifestando inoltre molteplici lacune conoscitive.

Viene fra l'altro affermato che "lo stato di conservazione è scadente": in merito, considerando che il *verso* di croce ha una vetustà di quasi novecento anni, la lacuna alla estremità del braccio inferiore (unitamente a danni minori) non è da considerarsi di grande rilevanza. "Si notano ampie cadute della doratura": in realtà, la lamina è stata integralmente ridorata nel 1971. "In occasione dell'ingresso in Museo (1884) la croce è stata fornita di un nuovo supporto ligneo": tale notizia non risulta dai documenti museali.

Gli evangelisti sono definiti in modo erroneo: "il bue di san Luca", mentre, secondo la citata visione del profeta Ezechiele, si tratta di un toro, quale spirito di fecondità; d'altra parte, anche per Giovanni, il veggente di Patmos, l'animale è un vitello. Un'altra interpretazione "riferisce l'attributo di Luca al figlio Giovanni Battista, che Dio donò a Zaccaria e a sua moglie benché entrambi fossero in età avanzata (toro, simbolo di fecondità)"[10].

Sempre il Vergani parla della mancanza dell'"angelo di san Matteo". In realtà (differenza non trascurabile) si tratta di un Uomo alato, come d'altronde analogamente

4

5

6

FIG. 4 - Particolare della figura 1: *il Leone-Marco.*
FIG. 5 - Particolare della figura 1: *il Vitello-Luca.*
FIG. 6 - Particolare della figura 1: *l'Aquila-Giovanni.*

sono alati il Leone, il Toro (o Vitello) e ovviamente l'Aquila. Le quattro immagini apocalittiche furono attribuite agli evangelisti in base al contenuto del loro vangelo. Infatti, Matteo inizia il suo sacro testo esponendo le origini umane del Signore, riportandone la discendenza (I, 1-16), per cui il suo simbolo ha "l'aspetto d'uomo".
Anche nel riportare indicazioni tratte da alcune precedenti pubblicazioni, il Vergani pecca di non marginali inesattezze. Indica fra l'altro come la lamina venga datata alla metà del secolo XII nella sopraccitata pubblicazione del 1971. Per la precisione, in detta scheda si parla del secolo in oggetto, ma senza precisazioni; queste sono invece riportate nel nominato volume del 1975.
Allo stesso fascicolo pubblicato nell'anno 1971 (attribuendo erroneamente il testo a Giorgio Lise, il quale invece curò la schedatura di altre opere fra quelle recensite complessivamente) il sopra citato autore rimanda per un confronto a una lamina pure da una croce astile, oggi nel museo reale di Bruxelles (oggetto del quale riparleremo), in realtà per nulla citata nella edizione in oggetto.
A questo banale insieme di svarioni, peraltro di ordine sostanzialmente formale, si affiancano, con peso critico ben maggiore, altre affermazioni proposte dal Vergani: poco convincenti e difficilmente condivisibili. Credendo infatti d'individuare "la matrice bizantina e lo spirito ellenistico che pervade le immagini" sulla lamina del Castello Sforzesco, così come "i caratteri stilistici, sintetizzabili nella formula di un neo-ellenismo", l'autore della scheda giunge a ravvisare "riscontri tipologici che denotano tangenze puntuali con la pittura costantinopolitana".
A riscontro rispetto a quanto asserito, egli segnala "tra le espressioni più alte di questa corrente, i mosaici del monastero di Dafni, presso Atene", i quali "sembrano, tra tutti, il testo su cui più direttamente può essersi formato l'incisore della croce in esame, il cui lessico risulta infatti consentaneo con quello delle maestranze attive, all'inizio del secolo XII, nei mosaici dell'antica basilica Ursiana di Ravenna ... anch'essi cresciuti sull'esempio greco di Dafni".
Non si può nascondere un profondo stupore e una non minore perplessità nel leggere tali commenti che, riprendendo l'obsoleto e da tempo superato concetto della diretta influenza bizantina sull'arte altomedievale nell'Italia settentrionale, tendono a far rinverdire quanto già il de Francovich ebbe a criticare e a deplorare: ciò, come abbiamo sopra ricordato, ben oltre mezzo secolo addietro.
Non sarebbe stato quindi quasi necessario confutare nel presente caso tali inattendibili argomentazioni se, come conseguenza desolante della scheda composta dal Vergani, non si fosse verificata una ulteriore prosecuzione (peraltro peggiorativa), di quanto già riportato e non condivisibile, in un'altra successiva pubblicazione.
Infatti, mentre nel sopra citato testo l'autore nella intestazione della sua relazione riguardante la lamina incisa qui in oggetto appose un punto interrogativo accanto alla definizione "Officina veneziana", tale sottolineatura d'incertezza è scomparsa in un'altra scheda, edita in un volume pubblicato nell'anno 1997[11]. Notiamo, fra l'altro, che l'elaborato custodito nelle civiche raccolte venne definito, in quest'ultimo caso, "parte rimasta di una croce d'altare", mentre l'esemplare in oggetto fu

Fig. 7 - *Retro di croce astile romanica.*
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

di certo una croce astile. Nel testo furono inoltre riproposte le stesse indicazioni già pubblicate, come la inaccettabile diretta discendenza dai mosaici del monastero di Dafni. Più cautamente, una ulteriore pubblicazione, edita nell'anno 2000, in merito alla lamina milanese parla semplicemente di opera databile al secolo XII[12].
Già in precedenti volumi abbiamo sottolineato la qualità piuttosto rilevante delle immagini cesellate sul retro di croce astile conservato nelle raccolte milanesi di arte applicata. Tale raffinatezza, unita a uno schema iconografico tradizionale, appare peraltro un dato ben lungi dall'autorizzare un giudizio critico secondo il quale la fonte diretta d'ispirazione dell'artefice, se non addirittura la sua formazione culturale, sarebbe stata nientemeno che il ciclo figurativo dei mosaici di Dafni i quali, secondo l'autorevole opinione del Lazarev, assieme a quelli di Osios Lucas e di Santa Sofia di Kiev, "si possono considerare senza esitazione la soluzione più matura della pittura monumentale bizantina"[13].
Oggettivamente, prescindendo dal continuo riproporsi di schemi (meramente formali) derivati dal figurativismo bizantineggiante, nulla di stilisticamente comune, nella reale essenza, collega la composizione cesellata sulla lamina milanese qui in oggetto con scene ad esempio quali la Natività della Vergine e il Battesimo di Cristo, a Dafni (LAZAREV, cit., FIGG. 281, 282), o con la Madonna orante, oggi al Museo Arcivescovile di Ravenna, ma proveniente dall'abside della basilica Ursiana (ID., FIG. 366).
Solo un superficiale e inesperto esame dell'oggetto qui considerato può avere avvalorato tale tipo d'inaccettabile confronto. A questo tipo di discutibile rilettura si aggiunge una ulteriore contraddizione nell'esame delle valutazioni su elementi di confronto proposte dal Vergani.
Già nella citata pubblicazione edita nell'anno 1975 abbiamo avuto l'occasione d'indicare una delle poche analoghe opere di cesello conosciute, sostanzialmente coeve e figurativamente analoghe alla lamina nei musei milanesi. Si tratta, nella fattispecie, di una creazione, essa pure già facente parte in origine di una croce astile romanica e, in particolare, similmente un tempo costituente il retro di tale tipo di suppellettile liturgica (FIG. 7). L'opera è custodita a Bruxelles, nei Musées Royaux d'Art et d'Histoire ed era stata acquistata a Berlino nell'anno 1898.
La creazione, alta circa 35 cm (quindi, pure dimensionalmente, prossima a quella conservata nelle raccolte milanesi) è stata giudicata un elaborato di fattura italiana; il materiale è pure costituito da una lamina di rame, recante figurazioni realizzate a cesello su uno sfondo punzonato a cerchietti, originariamente dorata[14].
La croce di Bruxelles, anch'essa di tipo latino, ha peraltro i bracci rettilinei, non potenziati. Per il resto, le figurazioni sono concettualmente del tutto analoghe: un clipeo centrale retto da quattro angeli e, alle estremità, i Tetramorfi (è presente, in basso, l'Uomo angelo-Matteo, oggi mancante nell'esemplare milanese).
La realizzazione dell'opera conservata nel museo di Bruxelles è più semplificata nel perimetro e le immagini si presentano meno armoniose, con alcuni particolari piuttosto rudi e schematici. Lo stile che informa queste figure è indubbiamente

FIG. 8 - *Retro di croce astile romanica.* Dalla chiesa di san Gregorio Magno, Ambria (Sondrio).

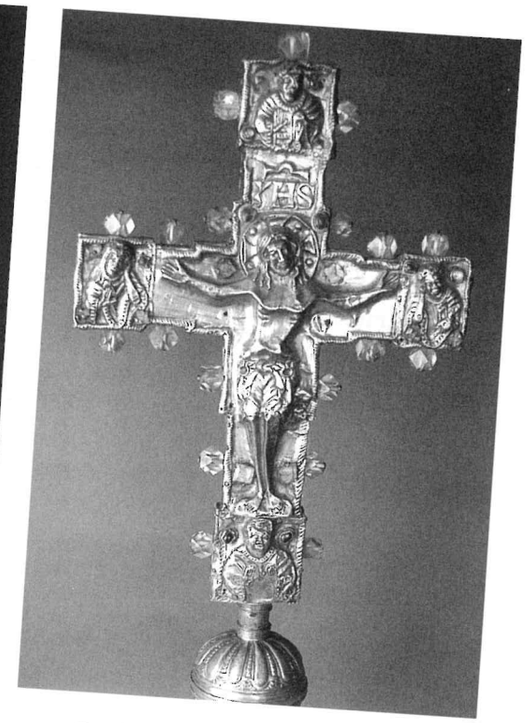


FIG. 9 - *Fronte di croce astile romanica.* Dalla chiesa di san Gregorio Magno, Ambria (Sondrio).

ancora più sentitamente romanico-europeo, nel senso che la concezione risente in modo meno diretto dei soliti schemi latamente bizantineggianti.
Peraltro, evidentemente senza tenere per nulla conto di tali differenze fra la croce di Milano e quella di Bruxelles (intrinseche, non meramente iconografiche), il Vergani afferma: "Anche per questa croce varranno pertanto i riferimenti individuati per il rame milanese". Il che, paradossalmente, secondo l'estensore della scheda vorrebbe dire che pure l'esecutore della lamina di Bruxelles si sarebbe ispirato alle figurazioni musive di Dafni!
Per affrontare invece con serietà il problema riguardante l'attribuzione stilistica e cronologica della lamina di croce astile romanica nel museo milanese, "giunge" a sostegno l'esame di un terzo elaborato similare, rimasto pressochè sconosciuto per lungo tempo. Ciò permetterà di rafforzare il criterio di estraneità rispetto alle improponibili ascendenze dirette "bizantine", sia per la lamina delle civiche raccolte milanesi, sia per quella conservata nel museo di Bruxelles.
Sarà così possibile scartare le proposte del Vergani, non accoglibili, sia di una "provenienza veneziana", sia di una "produzione da parte di un'officina attiva lungo le coste settentrionali dell'Adriatico, tra Ravenna e Venezia, ad opera di maestranze greche o educate da maestri greci".
Va osservato, da un canto, che la faccia posteriore della maggior parte delle croci astili romaniche figurate presenta in prevalenza (pur mantenendo costantemente alle estremità dei bracci le immagini dei Tetramorfi), al punto d'incrocio, la figura dell'Agnello crocifero. Si può citare, fra le tante croci conosciute del secolo XII, a titolo di esemplificazione puramente episodica, il noto esemplare a bracci potenziati di Rogerus von Helmarshausen, conservato a Francoforte nel Museum für Kunsthandwerk[15].
La rarità iconografica delle due lamine cesellate, di Milano e di Bruxelles, aveva fino ad oggi reso difficile proporre confronti pertinenti (escludendo ovviamente i risibili paragoni con le figurazioni di Dafni).
La conoscenza di questa sola coppia di lamine posteriori, già facenti parte di due distinte croci astili romaniche, condizionava infatti in parte il giudizio critico, dato anche che tali immagini "bidimensionali", in quanto eseguite solo a cesello, tendono ad accentuare (come di consueto per questo tipo di esecuzione) i caratteri stilizzati delle raffigurazioni. Sarebbe stato indubbiamente illuminante l'aver potuto verificare come si fosse mostrato in origine il fronte dell'oggetto. Infatti, in connessione con la costante presenza d'immagini a rilievo, praticamente sempre presenti sul *recto* di una croce astile romanica, la valutazione stilistica complessiva di questo particolare tipo di elaborato medievale di sicuro sarebbe risultata molto facilitata.
Tale fortunata circostanza ci si è presentata piuttosto di recente in concomitanza con uno studio che abbiamo condotto su una notevole croce argentea gemmata romanica, conservatasi sostanzialmente integra in entrambe le facce, pure risalente al secolo XII non inoltrato e con il retro caratterizzato dallo stesso schema (tecnico, iconografico, stilistico) delle due lamine di Milano e di Bruxelles. Detto

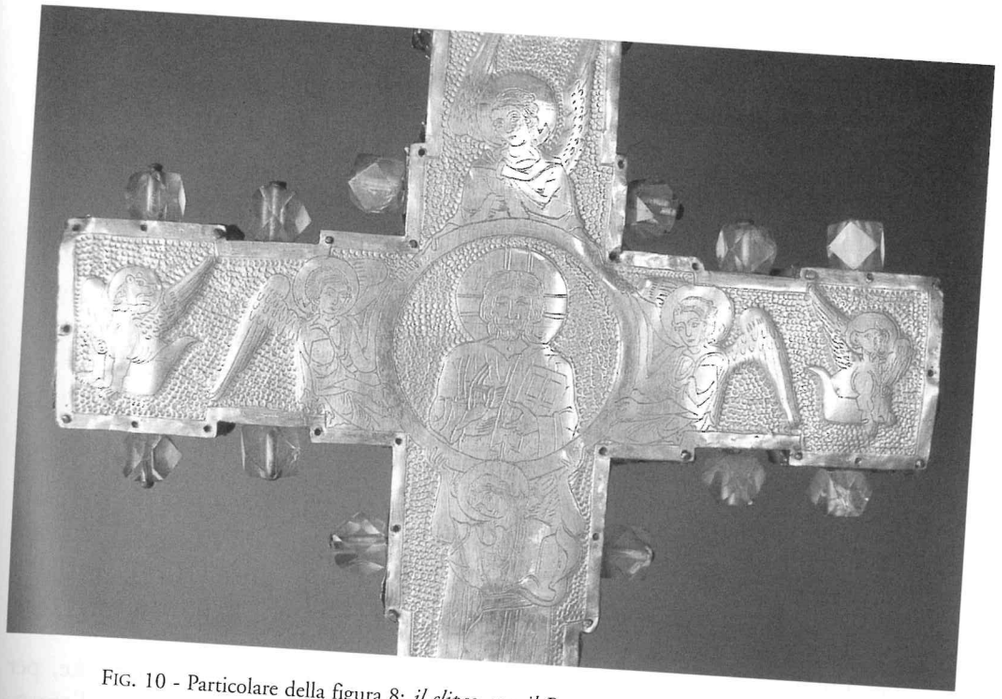


FIG. 10 - Particolare della figura 8: *il clipeo, con il Pantocratore, retto da quattro angeli.*

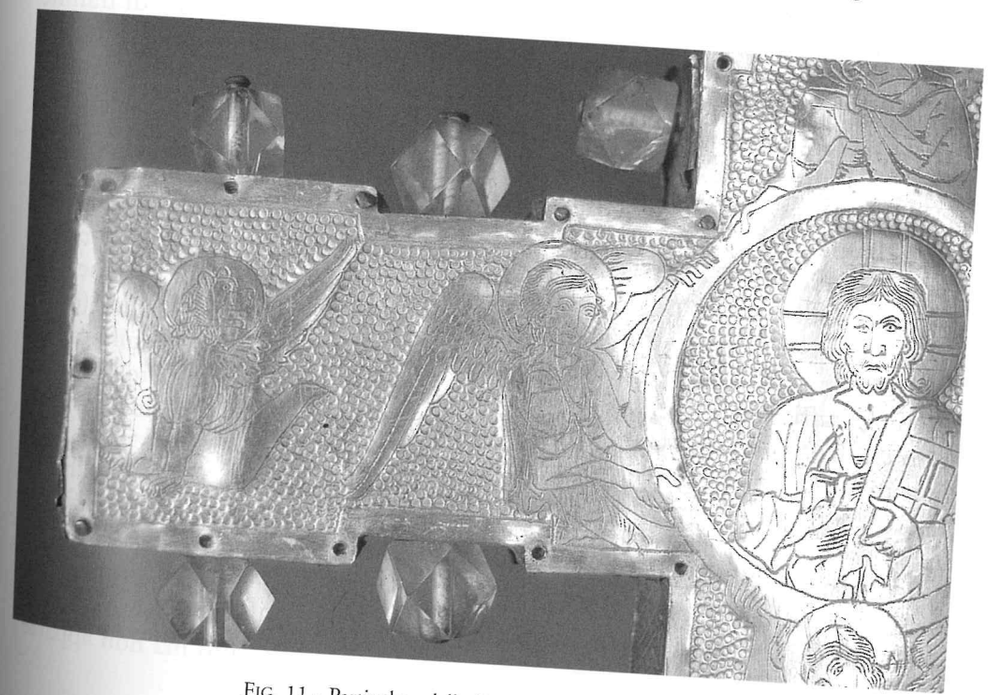


FIG. 11 - Particolare della figura 8: *il Leone-Marco.*

rarissimo elaborato proviene dalla chiesa valtellinese di san Gregorio Magno ad Ambria (Sondrio): tempio che attualmente fa parte della entità parrocchiale costituitasi nell'anno 1986 con l'unione delle parrocchie di Piateda al Monte e Piateda al Piano, oltre all'accorpamento di Ambria[16].

Appare immediatamente evidente l'interesse che scaturisce dall'esame di questo oggetto, non solo per il suo alto valore artistico. Mentre il retro dell'esemplare di Ambria ha le figure disegnate solo a cesello (FIG. 8), osservando il *recto* siamo finalmente in grado di conoscere come potesse essere il fronte anche delle due croci, di Milano e di Bruxelles. Infatti, la parte anteriore della croce valtellinese venne canonicamente realizzata rappresentandovi le cinque sacre immagini (ma pure il cartiglio e il contorno "cordonato") sbalzate e cesellate (FIG. 9).

È opportuno sottolineare che la sacra suppellettile dalla chiesa di san Gregorio Magno ha dimensioni sostanzialmente analoghe a quelle delle due lamine sopraccitate: l'altezza è di 38 cm e la larghezza (escludendo i due tardi cristalli sfaccettati posti alle estremità) è di 27,5 cm, contro i 28,5 cm dell'esemplare delle raccolte milanesi. In totale somiglianza, la croce di Ambria ha essa pure (come quella nel Castello Sforzesco) le estremità e l'incrocio dei bracci potenziati. A margine, segnaliamo che il sottostante nodo baccellato è un'aggiunta tarda riferibile all'epoca rinascimentale.

L'esemplare valtellinese si differenzia, rispetto alle due lamine già nominate, per maggiore ricchezza e finezza esecutive. Venne infatti usato non il rame, ma l'argento; inoltre, le immagini sul retro furono evidenziate "affossando" gli sfondi tramite la relativa lavorazione a punzone circolare, sì che le figure sembrano leggermente sporgere dalla superficie della lamina, anche se la loro realizzazione è solo a cesello.

Sempre riferendoci al *verso* della croce di Ambria, notiamo che la concezione figurativa è del tutto identica a quella degli elaborati di Milano e di Bruxelles: al centro, il clipeo, con il busto del Pantocratore, sostenuto da quattro angeli (FIG. 10); alle estremità dei bracci, nelle rispettive collocazioni canoniche, i Tetramorfi (FIGG. 11, 12, 13). Il retro della croce valtellinese, oltre che similmente punzonato negli sfondi, è esso pure dorato, come nei due precitati esemplari in rame.

La preziosità dell'esemplare argenteo dalla chiesa di san Gregorio Magno (opera non considerata dal pur cospicuo inventario della Gnoli Lenzi[17]) si manifesta non solo nella raffinatezza del linguaggio figurativo espresso dalla nove sacre figure sul retro e dall'uso del materiale argenteo, ma anche dalla presenza di molteplici incastonature includenti gemme.

Trascuriamo qui le diciannove gemme poliedriche di cristallo sfaccettato fissate lungo lo spessore della croce, in quanto si tratta di un "abbellimento" stratificatosi verosimilmente nel secolo XIX. Sul fronte dell'oggetto rimane invece la testimonianza (reale o attestata da tracce inequivocabili) della presenza originaria di ben ventisei incastonature antiche racchiudenti gemme policrome con montatura "a galleria", più altre pietre colorate pure di vetusto inserimento ma non appartenenti alla fase primitiva di realizzazione della croce.

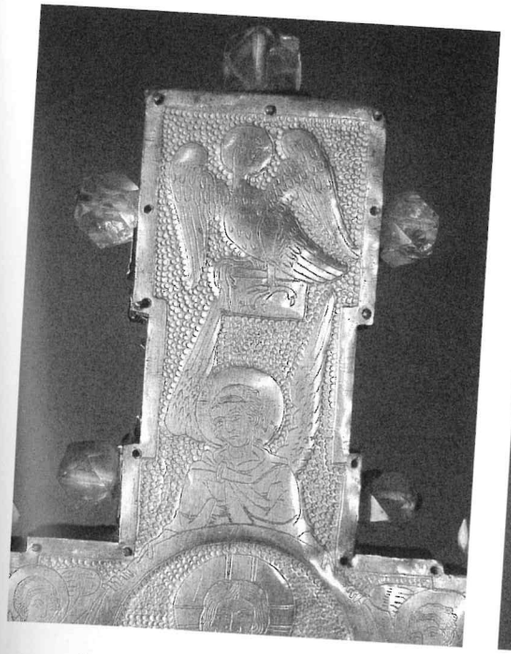


FIG. 12 - Particolare della figura 8: *l'Aquila-Giovanni.*

FIG. 13 - Particolare della figura 8: *l'Uomo alato-Matteo.*

14

15

16

FIG. 14 - Particolare della figura 9: *Cristo crocifisso.*
FIG. 15 - Particolare della figura 9: *Maria dolente.*
FIG. 16 - Particolare della figura 9: *immagine di santo.*

La constatazione secondo cui, nel caso della croce di Ambria, ci si trova alla presenza di un'opera di alta scuola di oreficeria romanica (sicuramente creata a sèguito di una importante committenza della quale per ora localmente non si conoscono notizie documentarie), permette di considerare tale oggetto una creazione non ripetitivamente ritardataria, fornendo al contempo preziosi termini di paragone (stilistici e cronologici) rispetto al retro di croce nel Castello Sforzesco.
La componente critica qui per noi di maggiore rilevanza scaturisce dall'esame del fronte dell'elaborato valtellinese (FIG. 9) e, ancora meglio, dall'analisi dei suoi particolari figurativi: Cristo crocifisso (FIG. 14), la Madonna dolente (FIG. 15), il santo personaggio alla estremità superiore del *recto* (FIG. 16).
Sia i caratteri iconografici, sia quelli stilistici, come attesta la potente e drammatica (quasi rude) espressività delle figure sbalzate nella lamina argentea, escludono in modo del tutto perentorio che le immagini sul fronte della croce possano essere riferibili, sia pure latamente, ad una fantomatica "produzione da parte di un'officina attiva lungo le coste settentrionali dell'Adriatico" (come affermò erroneamente il Vergani, in relazione alle due lamine di Milano e di Bruxelles).
Inoltre, proprio i meglio definiti caratteri stilistici del fronte nella croce di Ambria, permettono chiaramente di asserire che si tratta di una produzione del tutto sintonica con quanto si andava creando nella Lombardia in una fase non avanzata della prima metà del secolo XII.
In questo senso, il contributo apportato dall'esame della croce di Ambria, in particolare del suo fronte, assume il valore di una nuova "chiave" per la rilettura della lamina figurata conservata nelle civiche raccolte milanesi.
Appare quindi possibile, visti gli stringenti rapporti stilistici con il retro dell'esemplare di Ambria, esprimere una precisazione in merito al *verso* di croce conservato nel Castello Sforzesco. In sostanza, mentre in precedenza ci si era limitati ad una cauta attribuzione culturale riferibile all'Italia settentrionale, appare oggi convincente optare a favore di un'ambientazione nella produttività romanica lombarda della prima metà del secolo XII.
Caduta così (almeno è auspicabile) la inverosimile correlazione con àmbiti culturali quali quelli dei mosaici di Dafni (!), si spera che le stravecchie teorie "bizantine" adottate nel valutare una certa parte della produzione figurativa romanica ritornino per sempre a far parte di un passato da dimenticare.
Senza peraltro illudersi troppo, in tale senso, merita concludere con le sconsolate considerazioni che, nel lontano 1962, Geza de Francovich ebbe a scrivere in merito al tipo di problema qui posto in esame[18]: "E poi v'è la frequente, troppo frequente confusione tra iconografia e stile che inficia larga parte delle indagini sull'arte medioevale e bizantina. Ma forse si arriverà, in un futuro non troppo lontano, ad affinare maggiormente la nostra sensibilità critica, oggi ancora troppo ottusa, di fronte ai prodotti di una civiltà figurativa le cui premesse spirituali appaiono così remote dalla nostra struttura mentale… Ma intanto la battaglia critica, tra fragor di armi, continua; e nessuno è disposto a cedere".

NOTE

(1) P. BLOCH, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlino, 1992.

(2) G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia e ottoniana in Lombardia*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", VI, 1942-1944, pagg. 121, 123, 227.

(3) La lamina è stata inventariata nel settore Oreficerie, n. 45.

(4) L. BELTRAMI, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia.* Catalogo della mostra, Milano, 1897, pag. 40, tav. XLVIII.

(5) C. ROMUSSI, *Milano nei suoi monumenti*, I, Milano, 1912, pag. 295, fig. 249.

(6) C. ALBERICI, in "Civiche Raccolte d'Arte Applicata. 14ª Settimana dei Musei", Milano, 1971, pag. 16, fig. 2.

(7) O. ZASTROW, S. DE MEIS, *Oreficeria in Lombardia dal VI al XIII secolo. Croci e Crocifissi*, Lecco, 1975, p. 45, tav. XLVIII.

(8) O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano, 1993, pagg. 27-28, n. 3.

(9) G.A. VERGANI, in "Milano e la Lombardia in età comunale. Secoli XI-XIII", Milano, 1993, pagg. 290-291, n. 28.

(10) M. LURKER, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, edizioni Paoline, 1990, pagg. 78-79.

(11) *Verso di croce*, in "Il Crocifisso di Ariberto", Milano, 1997, pag. 206.

(12) P. GIGLIONI, *La Croce e il Crocifisso nella tradizione e nell'arte*, Città del Vaticano, 2000, fig. 30.

(13) V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, pag. 129.

(14) A. JANSEN, *Art chrétien jusqu'à la fin du Moyen Age. Catalogue*, Bruxelles, 1964, n. 5/3452.

(15) G. SWARZENSKI, *Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen*, "Städel-Jahrbuch", 7 u. 8/1932.

(16) O. ZASTROW, *La più preziosa e antica opera di oreficeria sacra in Valtellina: la croce di Ambria*, in "Bollettino della Società Storica Valtellinese", n. 53, 2000, pagg. 21-36.

(17) M. GNOLI LENZI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia.IX. Provincia di Sondrio*, Roma, 1938.

(18) G. DE FRANCOVICH, *Il problema cronologico degli stucchi di S. Maria in Valle a Cividale*, in "Stucchi e mosaici altomedievali", Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'Alto Medioevo", I, Milano, 1962, pag. 83.

MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

NOTE

(1) P. BLOCH, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlino, 1992.

(2) G. DE FRANCOVICH, *Arte carolingia e ottoniana in Lombardia*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", VI, 1942-1944, pagg. 121, 123, 227.

(3) La lamina è stata inventariata nel settore Oreficerie, n. 45.

(4) L. BELTRAMI, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia.* Catalogo della mostra, Milano, 1897, pag. 40, tav. XLVIII.

(5) C. ROMUSSI, *Milano nei suoi monumenti*, I, Milano, 1912, pag. 295, fig. 249.

(6) C. ALBERICI, in "Civiche Raccolte d'Arte Applicata. 14ª Settimana dei Musei", Milano, 1971, pag. 16, fig. 2.

(7) O. ZASTROW, S. DE MEIS, *Oreficeria in Lombardia dal VI al XIII secolo. Croci e Crocifissi*, Lecco, 1975, p. 45, tav. XLVIII.

(8) O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano, 1993, pagg. 27-28, n. 3.

(9) G.A. VERGANI, in "Milano e la Lombardia in età comunale. Secoli XI-XIII", Milano, 1993, pagg. 290-291, n. 28.

(10) M. LURKER, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, edizioni Paoline, 1990, pagg. 78-79.

(11) *Verso di croce*, in "Il Crocifisso di Ariberto", Milano, 1997, pag. 206.

(12) P. GIGLIONI, *La Croce e il Crocifisso nella tradizione e nell'arte*, Città del Vaticano, 2000, fig. 30.

(13) V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, pag. 129.

(14) A. JANSEN, *Art chrétien jusqu'à la fin du Moyen Age. Catalogue*, Bruxelles, 1964, n. 5/3452.

(15) G. SWARZENSKI, *Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen*, "Städel-Jahrbuch", 7 u. 8/1932.

(16) O. ZASTROW, *La più preziosa e antica opera di oreficeria sacra in Valtellina: la croce di Ambria*, in "Bollettino della Società Storica Valtellinese", n. 53, 2000, pagg. 21-36.

(17) M. GNOLI LENZI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia.IX. Provincia di Sondrio*, Roma, 1938.

(18) G. DE FRANCOVICH, *Il problema cronologico degli stucchi di S. Maria in Valle a Cividale*, in "Stucchi e mosaici altomedievali", Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'Alto Medioevo", I, Milano, 1962, pag. 83.

MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

L'OBOE D'AVORIO DI ANCIUTI (1722)

Alfredo Bernardini e Renato Meucci

Da qualche tempo la raccolta degli strumenti musicali dei Civici Musei del Castello Sforzesco si è arricchita di un pezzo di straordinaria qualità e di notevole pregio storico, un oboe Anciuti del 1722 (n. inv. 752). Interamente realizzato in avorio, con due pezzi alternativi per suonare con diapason differenti, lavorato in modo da presentare un virtuosistico profilo esterno a sezione ottagonale, questo strumento documenta un livello esecutivo ineguagliato, arricchito dalla presenza di tre chiavi in argento dorato decorate con preziose incisioni a motivi zoomorfi (in particolare quella più grande centrale).

Lo stesso strumento - forse il più bell'oboe di tutta l'epoca barocca - rappresenta l'espressione somma di un'abilità costruttiva costantemente ribadita dall'intera produzione di Anciuti, e colloca quest'ultimo, per gli strumenti a fiato, accanto ai massimi artefici italiani della stessa epoca, Bartolomeo Cristofori per gli strumenti a tastiera e Antonio Stradivari per quelli ad arco. Come per entrambi questi due ultimi costruttori, i suoi manufatti sono difatti contraddistinti da un'eccezionale accuratezza esecutiva e da una marcata inclinazione alla sperimentazione, che impone sempre a forme e modelli, di propria o di altrui ideazione, una spiccata impronta di originalità costruttiva.

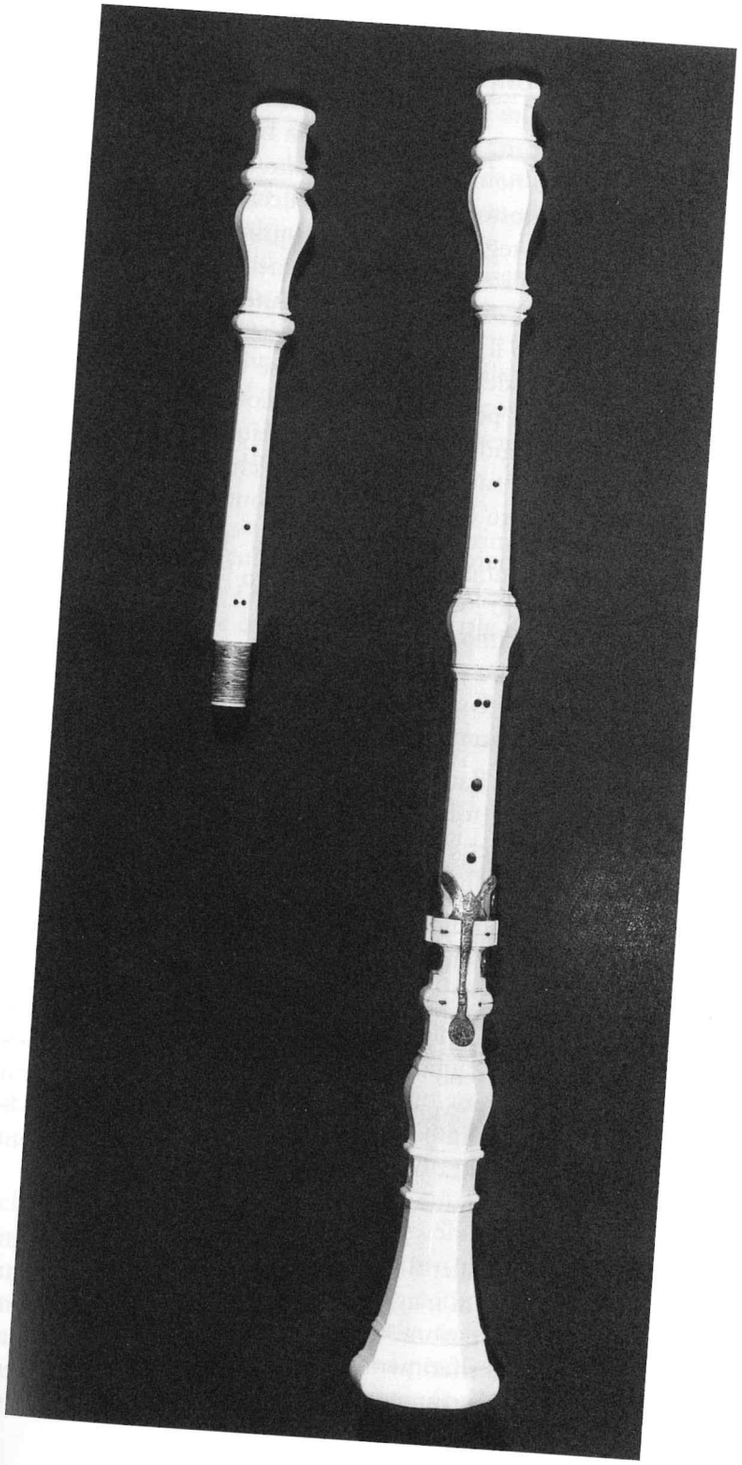
1. L'identità di Anciuti ci si presenta oscura e biograficamente indecifrabile, nonostante la fama che dovette certamente circondarlo, vista l'eccezionale qualità dei suoi manufatti giunti fino a noi (si veda l'elenco al § 5)[1]. Oltre alle date estreme di attività documentate dai suoi strumenti (quella più antica, 1709, e quella più recente, 1740), il nome proprio (Ioannes Maria) ci è rivelato da un unico e insolito strumento, il controfagotto del 1732 conservato a Salisburgo. Il marchio, presente sulla quasi totalità degli strumenti conosciuti (solo pochi sono quelli che gli sono stati attribuiti sulla base di affinità tecnico-costruttive con gli esemplari firmati), aggiunge due dati significativi: il primo è il luogo di attività, Milano, mentre il secondo è la presenza frequente, ma non costante, del leone di S. Marco, ciò che sembrerebbe additare una relazione con Venezia che, fino a questo momento, non è stato possibile asseverare se non per via congetturale (si veda più avanti).

Pur in mancanza della certezza che il cognome Anciuti riconduca ad un unico artigiano di nome Giovanni Maria (piuttosto che, ad esempio, a vari membri di un'unica dinastia), facciamo nostra tale ipotesi, poiché il livello straordinariamente elevato, nonché le somiglianze stilistiche che si rilevano dagli esemplari conosciuti, lasciano decisamente propendere per l'identificazione con un'unica personalità creativa, appunto quella di Giovanni Maria. D'altra parte il cognome Anciuti sembra nascondere un mistero ben diverso, visto che esso non compare in nessuna delle numerose fonti archivistiche milanesi, né in altre fonti coeve da noi consultate nella ricerca, finora vana, di ulteriori indizi biografici su questo misterioso personaggio. Si sarebbe addirittura tentati di ipotizzare che tal nome non rappresenti un patronimico, bensì un semplice pseudonimo con un palese riferimento al tipo di strumenti prodotti (Anciuti, da "ancia"). Ma l'ipotesi resta, per il momento, del tutto opinabile, in mancanza di riscontri concreti.

Il marchio ci offre ancora qualche indizio che potrà tornare utile in futuro, quantomeno per un possibile ordinamento degli strumenti non datati.

Su numerosi esemplari si nota difatti, al disopra della scritta del marchio, la presenza di un simbolo che su due oboi non datati appare essere un uccello, mentre in tutti gli altri casi in cui compare è senz'altro il leone di S. Marco, emblema di Venezia. Nel primo caso è impossibile avanzare ipotesi interpretative (l'unica considerazione possibile è che entrambi questi marchi si trovano su strumenti non datati), mentre il secondo merita una più ampia discussione. Visti gli intensi rapporti commerciali che intercorrevano tra Venezia e Milano, non è da escludere che Anciuti abbia lavorato - almeno nei casi in cui sul suo marchio compare il leone - per diretta commissione (o sotto il diretto patrocinio) della Repubblica Veneta. Questa ipotesi è corroborata da un passo che si incontra nella celebre *Guida de' forestieri* di Vincenzo Coronelli, più e più volte ristampata a partire dal 1697, nella quale - quanto meno nell'edizione del 1706 - si afferma che a Venezia gli strumenti a fiato venivano importati proprio da Milano. Anche se la dichiarazione si riferisce a un periodo un poco antecedente a quello in cui è documentata con certezza l'attività di Anciuti, non sembra tuttavia azzardato ricavarne l'ipotesi che egli possa davvero aver lavorato, seppur non esclusivamente, per Venezia. In tal caso questa produzione "veneziana" deve aver abbracciato tutto il suo periodo creativo, visto che tale marchio con il leone alato compare già nel 1709 (oboe di Roma e flauto dolce sopranino in collezione privata) e fino al 1740 (flauto dolce contralto del Victoria & Albert Museum di Londra). Il confronto tra gli strumenti dotati del marchio con il leone di Venezia non rivela peraltro alcuna affinità di diapason tra di essi, come si sarebbe invece portati a sospettare per esemplari destinati ad una stessa città. D'altra parte nulla vieta che nella medesima Venezia fossero in vigore diapason differenti (fenomeno accertato in altre località), così come è di certo possibile che almeno alcuni di questi strumenti fossero destinati ad altri centri della Repubblica Veneta (e non alla sola città di Venezia).

Non secondaria appare inoltre la presenza quasi costante sul marchio di Anciuti del nome e della data, elementi non consueti per le tradizioni dell'epoca, di norma anco-



ra basate sull'apposizione di un semplice simbolo privo dei suddetti elementi identificativi, secondo le rigide regole corporative, che permettevano l'identificazione di un manufatto marchiato solo tramite la consultazione dei registri conservati nelle sedi delle confraternite (oggi quasi tutti perduti). Almeno fino al XVII sec., difatti, se la possibilità di apporre il proprio nome su un manufatto non era inusuale per cembalari e liutai, essa era invece piuttosto inconsueta per i costruttori di strumenti a fiato. Ciò si spiega col fatto che in un regime corporativo i primi venivano a trovarsi in una posizione esclusiva, visto che utilizzavano attrezzi numerosi e assai differenziati, mentre i secondi impiegavano sostanzialmente gli stessi utensili comuni a tutti gli altri tornitori (in particolare, proprio il tornio). Ecco perché l'ipotesi che Anciuti lavorasse sotto la protezione di un qualche potentato e fosse libero dunque da tali vincoli appare quantomai verosimile e potrebbe pertanto motivare l'elusione più o meno sistematica da parte sua delle rigide imposizioni del sistema corporativo.
Ancora qualche considerazione su altri indizi minori che emergono dalla lettura dei marchi, sebbene per il momento essi non possano condurci a risultati definitivi:

a) Pochi strumenti recano il marchio con la dicitura "IN MILANO", ovvero senza il nome della città, invece che "A MILAN(O)" ovvero "A MILAN(O)", che si incontrano sulla gran parte degli altri esemplari.

b) Un'altra variante del marchio potrebbe essere quella attestata dai flauti contralto di Celle, Londra e di Graz: ANCIVTI/MILAN(O)/data. Tale supposizione richiederebbe però un'ulteriore verifica sugli originali.

c) Solo su due oboi e su un flauto doppio è presente, al disotto del nome del costruttore, la lettera "F." (forse al posto di "FECIT") mentre di più difficile interpretazione rimane la lettera "O" (forse "OPUS"?) che compare solo su un flauto dolce sopranino (Berlino, Staatlisches Institut für Musikforschung).

d) Saltuaria, e a quanto pare indipendente da motivazioni specifiche, è la presenza di un cartiglio, che troviamo sul marchio di due flauti doppi (Parigi, Musée de la Musique e Londra, Kneller Hall).

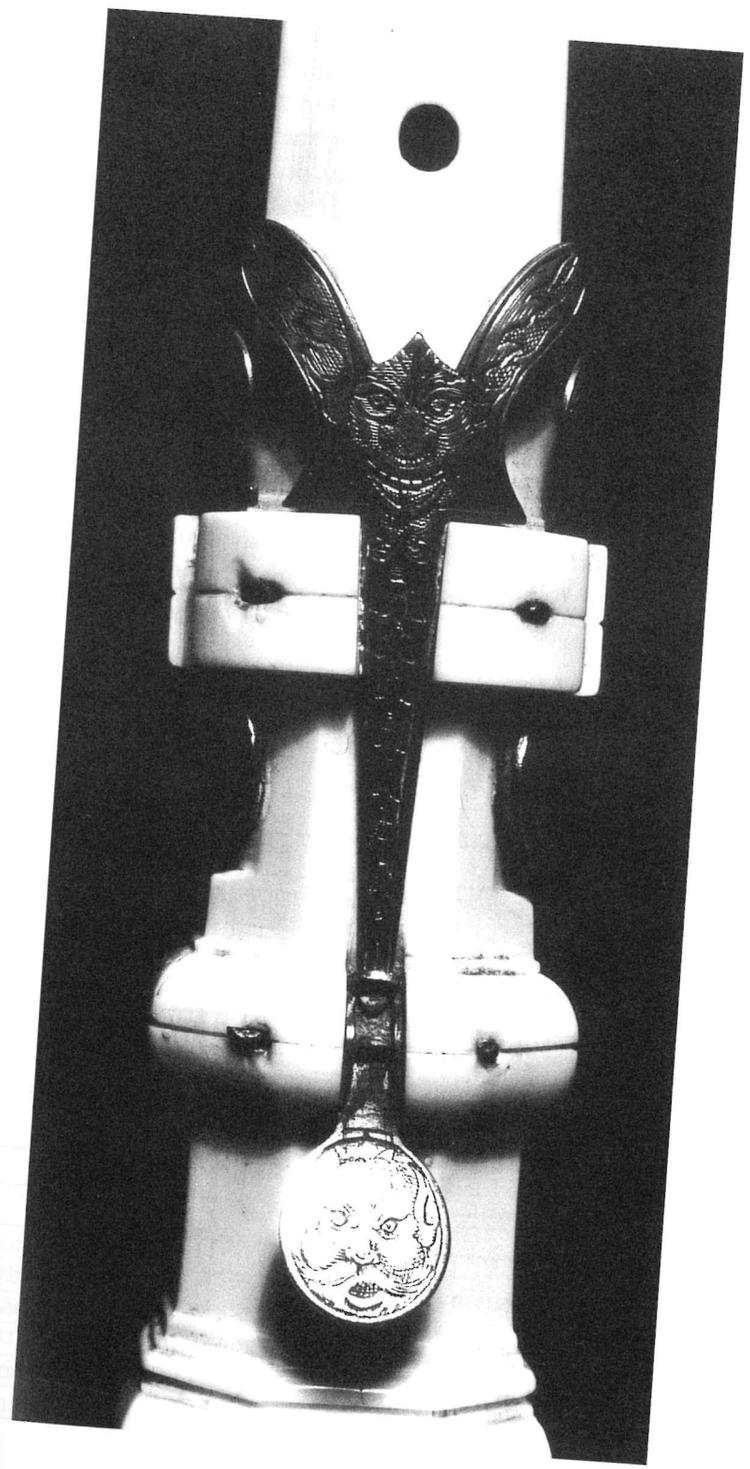
Un'ultima annotazione riguarda l'ipotesi, a suo tempo avanzata di comune accordo tra gli autori del presente saggio, con la quale si congetturava la possibile identificazione tra lo stesso Anciuti e un costruttore di nome Beltrami, un oboe del quale è conservato a Roma (Museo Naz. Strumenti Musicali, n. inv. 840)[2]. Visto che tale congettura non risulta a tutt'oggi confermata da sufficienti riscontri, siamo entrambi propensi a ritrattare la precedente supposizione.

2. Le due caratteristiche prevalenti della produzione di Anciuti, entrambe le quali accostano questo costruttore ai maggiori dell'epoca, è - come accennato in apertura - il virtuosismo della lavorazione e una marcata tendenza alla sperimentazione. Per il primo aspetto faremo riferimento innanzitutto alle elaboratissime decorazioni presenti su molti dei suoi strumenti (come le incisioni in bassorilievo degli oboi di Roma e di Londra), all'impiego frequente dell'avorio e di altri materiali pregiati (tra cui rari legni esotici e argento), ma soprattutto alla realizzazione di un corpo a sezione ottagonale riscontrabile sul flauto di Londra, sui due oboi di Parigi e - in sommo grado - su quello qui in oggetto, che è in assoluto anche il meglio conservato. Questa lavorazione è doppiamente rischiosa se condotta sull'avorio, innanzitutto per l'onerosità di un eventuale danneggiamento del preziosissimo materiale e in secondo luogo perché essa elimina alcuni dei vantaggi offerti dalla tornitura tradizionale del corpo dello strumento. Per realizzare la sezione esterna ottagonale è difatti necessario, dopo averla sgrossata al tornio, lavorare il materiale levigandolo longitudinalmente, operazione che si basa quasi esclusivamente sull'equilibrio e sulla fermezza della mano dell'artefice, non essendo possibile far ricorso ad altri arnesi che non siano quelli atti alla sgorbiatura e alla piallatura. Ulteriore testimonianza di straordinaria perizia costruttiva sono i flauti doppi, la cui duplice cameratura interna, separata da una semplice parete divisoria, costituisce - soprattutto nel caso di impiego dell'avorio - una sorta di vera e propria "sfida alla materia".
Per quanto riguarda infine la tendenza alla sperimentazione da parte del nostro artefice, valgano in parte alcune delle considerazioni precedenti, ma anche il fatto che egli sia tra i primissimi a dotare i propri oboi di pezzi "di ricambio", ossia dei pezzi sostitutivi per suonare con diapason differenti. Ad ogni buon conto, riguardo alle capacità inventive del nostro autore, appare eloquente la scritta sul singolarissimo controfagotto con terminazione a testa di drago conservato a Salisburgo (Museum Carolino-Augusteum), sul quale si legge: "IOANNES MARIA ANCIVTI / INVENIT ET FECIT / MEDIOLANI / MDCCXXXII".
L'elenco degli strumenti di Anciuti riportato nel § 5 comprende 2 flauti dolci sopranino, un soprano, 4 contralti, 6 flauti doppi ("d'accordo"), un flauto traverso basso, 14 oboi, un controfagotto. I dati in precedenza conosciuti tramite l'accurato lavoro di Young (1993)[3], vengono qui modificati con l'aggiunta dei seguenti strumenti: 1 flauto dolce sopranino (coll. priv. Belluno), un contralto (Museo Teatrale alla Scala), 3 oboi (quello qui descritto, uno a Pistoia e uno in coll. priv. Bernardini). Vengono invece respinti l'oboe del Castello di Sigmaringen (si tratta di una rozza imitazione in legno tenero), l'oboe tenore di Parigi (da attribuire piuttosto a Grassi), e il flauto traverso del Castello Sforzesco, sebbene in quest'ultimo caso il giudizio si possa lasciare ancora aperto, in attesa che emergano altri traversi di Anciuti da poter sottoporre a confronto. Infine due flauti dolci contralti citati separatamente da Young sono stati riconosciuti in un unico esemplare.

3. L'oboe del 1722 ora appartenente al Castello Sforzesco (n. inv. 752) è dunque con tutta verosimiglianza, per le sue fattezze costruttive, per il materiale impiegato, per il singolare equilibrio costruttivo che lo connota, il più rimarchevole oboe della sua epoca. Esso è integralmente ottagonale, tranne per i due rigonfiamenti a ciambella e a tamburo destinati ad alloggiare i perni su cui si muovono le chiavi. Oltre alle caratteristiche costruttive sopra citate (cui va aggiunta la campana in avorio, di notevole mole rispetto ad altre costruite con lo stesso materiale) è pro-

prio l'elevato livello esecutivo l'elemento più rilevante nell'accreditare l'eccezionale qualità di quest'oggetto, impreziosito dall'inedita adozione della doratura delle chiavi (nonostante tale patina sia oggi quasi scomparsa) e dalle elaborate incisioni raffiguranti personaggi zoomorfi, tra cui un vento che soffia (Zefiro?) ritratto sulla chiave del Do. A completare il primato di questo esemplare c'è ancora - come ricordato - il fatto che esso già nel 1722 presentava due pezzi superiori alternativi per permettere l'esecuzione con diapason differenti, mentre la pratica di dotare un oboe di tali pezzi superiori alternativi sarebbe in effetti diventata consuetudinaria solo dopo il 1750. Al riguardo va osservato che in Italia, come peraltro nel resto d'Europa, erano all'epoca in uso i più svariati coristi, probabile esito dell'impiego di unità di misura - di solito il "piede" - diverse da località a località, con conseguente variazione della lunghezza delle canne d'organo e di quelle intonabili usate come diapason, e con un'immancabile ricaduta di tale varietà d'intonazione su tutti gli altri strumenti.
La caratteristica costruttiva più singolare di questo strumento è tuttavia la sua cameratura notevolmente stretta, in particolare nel punto minimo, in cima al pezzo superiore: 4,6 mm, mentre in media negli oboi della stessa epoca (e anche negli altri dello stesso Anciuti) tale misura si aggira intorno ai 6 mm. È difficile stabilire se la stessa misura (4,6 mm.) sia originale e se vi sia stato un restringimento, dovuto all'instabilità dell'avorio, che ha portato anche all'incurvatura dei pezzi superiori i quali, inoltre, sono esternamente più sottili della media. Un'alterazione delle misure originali sembra peraltro evidente, e a tale fenomeno va fatta risalire con tutta probabilità l'attuale scarsa funzionalità dello strumento. Certo è che in passato esso è stato invece abbondantemente utilizzato, come dimostra l'evidente usura provocata dal movimento delle dita sui fori. Ad ogni modo gli oboi d'avorio presentano di regola una sonorità più marcata di quelli normali, un suono molto forte e poco duttile, più adatto all'impiego solistico che all'attività in orchestra.
Sebbene non sia agevole addivenire, nel ristretto tempo di una prova museale, alla scelta di un'ancia adeguata per determinare con sicurezza il diapason di uno strumento del genere, l'intonazione oltremodo bassa di questo esemplare appare indiscutibile (indicativamente attorno a La = 400 Hz con il pezzo più lungo e a La = 415 Hz con quello più corto). Valga, a possibile interpretazione di tale caratteristica del nostro oboe, quanto affermato in precedenza riguardo alla variabilità del diapason dell'epoca.

4. L'oboe fece la sua comparsa in Francia dopo la metà del XVII sec., con tutta probabilità per merito di Jean Hotteterre e di qualche esponente della famiglia Philidor, in particolare Michel Danican, attivo nella *Musique de la Grande Ecurie* di Versailles dal 1650 in poi. Il giovane strumento fu in seguito importato a Milano dalla Francia verosimilmente per iniziativa dell'oboista Aléxis Saint-Martin, appartenente alla prima generazione di suonatori di questo strumento e padre di Giuseppe Sammartini (che sarà tra i più rinomati virtuosi d'oboe del suo tempo) e del futuro mae-



stro di cappella di Milano, Giovanni Battista. Aléxis doveva essere anche costruttore, se è corretto attribuirgli un oboe firmato "Saint Martin" conservato a Norimberga (Germanisches Nationalmuseum) che presenta un diapason piuttosto alto, quindi adatto all'intonazione che sappiamo essere stata la più comune a Milano.
Che Aléxis o Giuseppe Sammartini, entrambi eccelsi oboisti attivi a Milano nei primi decenni del Settecento, possano essere entrati in contatto con Anciuti e possano aver anche collaborato con lui, appare ipotesi più che verosimile soprattutto in virtù delle consuetudini e degli stretti legami professionali esistenti a quell'epoca (un analogo rapporto coinvolse a Torino i Besozzi e il celebre costruttore Carlo Palanca, così come a Venezia i Ferlendis e il costruttore Andrea Fornari). Ma la figura certamente più indiziata per una collaborazione con Anciuti è proprio Giuseppe, che Quantz nella sua autobiografia (*Lebenslauf von ihm selbst entworfen*, 1755) testimonia di aver ascoltato a Venezia nel 1726 reputandolo, insieme a Vivaldi e Madonis, tra i migliori strumentisti dell'Italia settentrionale.

5. Elenco degli strumenti conosciuti di Anciuti. Si segue lo schema espositivo e la numerazione adottata in Young (cit. a nota 3), al quale si rinvia per ulteriori informazioni.

flauto dolce sopranino				
1.	D-Berlin, Staatl. Inst.: 470	1733	bosso, avorio	ANCIVTI / O
2.[4]	I-Belluno: collez. priv.	1709	avorio	leone/ANCIVTI/A MILAN/1709

flauto dolce soprano				
1.[5]	I-Milano: Conservatorio 146 (= Scala, MTS-FD/02)	1725	bosso marmor.	leone/ANCIVTI/A MILANO/1725

flauto dolce contralto				
1.	GB-London: V&A 20/5	1740	avorio	leone/ANCIVTI/MILAN/1740
2.=3.[6]	D-Celle: Moeck	1729	bosso	leone/ANCIVTI/MILANO/1729
4.	A-Graz: Landesmus 10.484	1717	bosso	ANCIVTI/MILANO/1717/II
5.[7]	I-Milano: Scala MTS-FD/03	s.d.	avorio	ANCIVTI/A MILAN

flauto doppio (d'accordo)				
1.	F-Paris: C.416, E.106	1722	avorio	leone/ANCIVTI/cartiglio/A MILANO/1722
2.	GB-London: Kneller Hall 21	s.d.	bosso	leone/ANCIVTI/cartiglio/A MILAN
3.	I-Venezia: Conservatorio 30	1712	bosso	leone/ANCIVTI/A MILANO/1712
4.	xD-Leipzig: 1150	1713	bosso	
5.	F-Paris: E.980.2.90	1719	avorio	leone/ANCIVTI/A MILANO/1719
6.[8]	I-Milano: Conservatorio	s.d.	avorio	ANCIVTI/F./MILANO

flauto traverso				
(?)[9]	I-Milano: Castello 320		avorio	senza marchio

flauto traverso basso				
1.	A-Wien: GdM 371	1739	bosso, avorio	leone/ANCIVTI/A MILAN/1739

oboe				
1.	F-Paris: C.472, E.107	s.d.	avorio	uccello/ANCIVTI/F./IN MILANO
2.	I-Roma: Museo dSM 909	1709	bosso	leone/ANCIVTI/A MILAN/1709
3.	GB-London: V&A 23/2 (1127-1869)	s.d.	avorio	uccello/ANCIVTI/F.
4.	D-Berlin: 5079	1721	bosso	leone?/ANCIVTI/A MILANO
5.	F-Paris: C.1111, E.1081	1719	bosso	leone/1719/ANCIVTI/A MILANO
6.	I-Roma: Museo dSM 1094	1738	bosso	leone/ANCIVTI/A MILAN/1738
7.	I-Roma: Museo dSM 1368	1718	ebano, avorio	leone/ANCIVTI/A MILAN
8.	F-Paris: E.980.2.138	1719 (1712?)	avorio	1719
9.	NL-Amsterdam: Bernardini (ex I-Milano: Frigerio)	-	bosso (solo pezzo sup.)	leone/ANCIVTI
10.	I-Milano: Guizzi (ex I-Milano: Frigerio)	-	bosso (solo camp.)	
~~11.~~[10]	~~D-Sigmaringen: Schloss 281~~			
12.[11]	I-Milano: Scala MTS-FA/02	1727 (1717?)	bosso, avorio	marchio quasi invisibile
13.	NL-Amsterdam: Bernardini	1730	granadillo, avorio, palissandro (?)	ANCIVTI/A MILAN (sulla campana)
14.[12]	I-Pistoia: Museo Diocesano	1725	bosso	leone/ANCIVTI/A MILAN
15.	I-Milano: Castello 752	1722	avorio	1722 (il resto quasi invisibile)

oboe tenore				
~~1.~~[13]	~~F-Paris: C.488, E.584~~			

controfagotto				
1.	A-Salzburg: Mus.Car-Aug 15/18 (G.209)	1732	acero, ottone	IOANNES MARIA ANCIVTI/ INVENIT ET FECIT/MEDIOLANI/MDCCXXXII

Altri due strumenti, entrambi di avorio, sono recentemente passati nelle aste londinesi: un flauto dolce sopranino marcato "ANCIVTI/A MILAN/1715 (Sotheby's LN6484, lotto 23 del 17/11/1994) e un flauto dolce contralto anonimo, attribuito ad Anciuti (Christie's MUS-8419, lotto 40 del 16/6/1999). Cortese segnalazione di Giovanni Guida e Francesco Carreras.

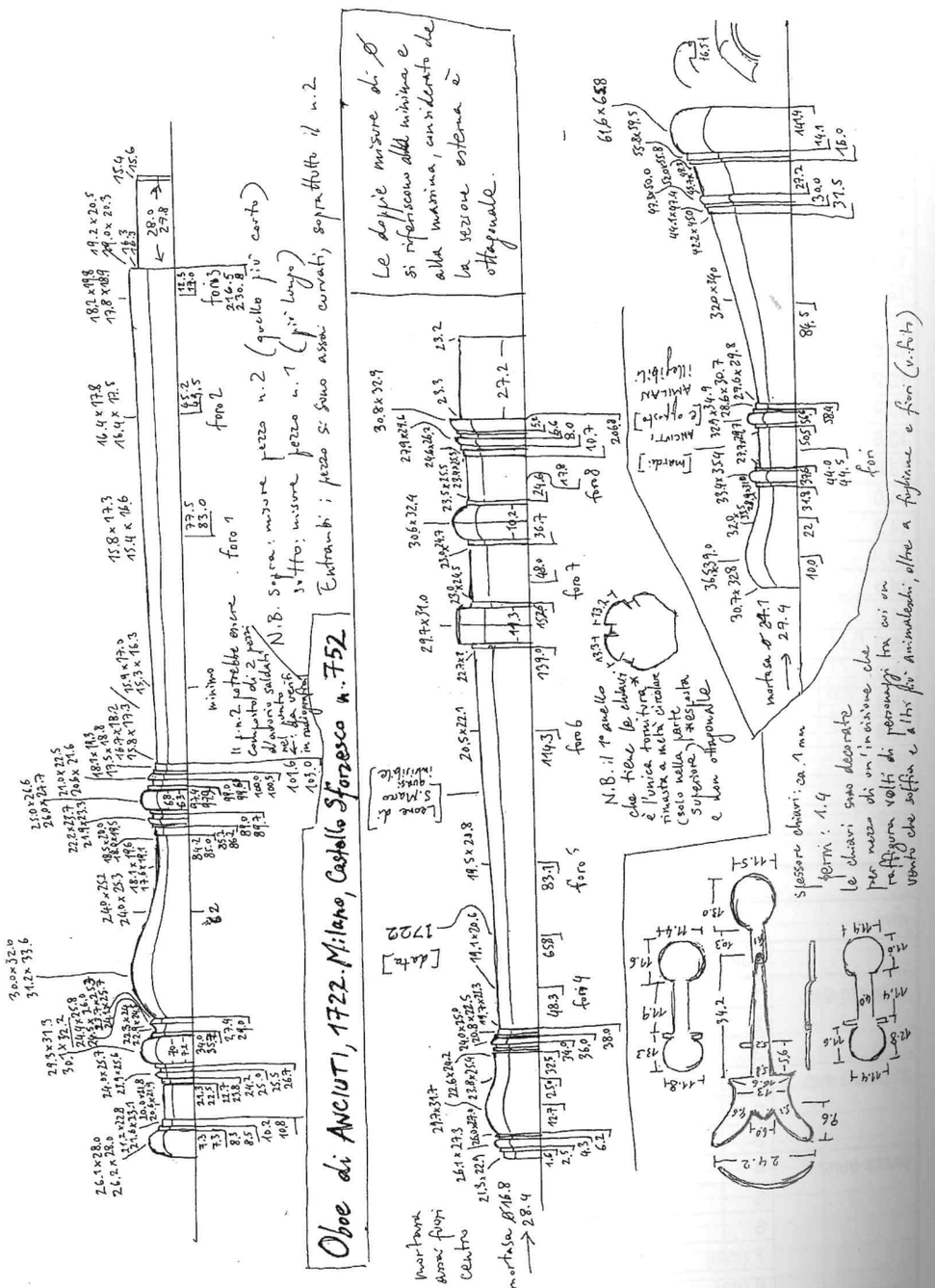
6. Misure dell'oboe Anciuti, 1722 (Civico Museo degli strumenti musicali n. inv. 752)
avorio, sezione esterna ottagonale per tutta la lunghezza
pezzo superiore alternativo
3 chiavi in argento dorato
(rilievo effettuato 4-5/1/2002)

	1° pezzo superiore				*2° pezzo superiore*			
diam.	lungh. tot. 258,6 (tenone 27,8)		**sede dell'ancia**		lungh. tot. 244,5 (tenone 28,0)		**sede dell'ancia**	
4,5	passa				passa			
4,6	223	228	23	26	passa	213	passa	23
4,7	220	222	24		210	216	24	
4,8	215	218	22		206	211	22	
4,9	210	212	20,5		202	204	20	
5,0	209	211	20,5		200	204	20,5	
5,1	206	209	20		198	201	20	
5,2	199	201	18,5		192	194	18	
5,3	196	199	17	18	188	191	17	
5,4	195	197	18	18,5	186	189	18,5	
5,6	187	189	15	15,5	178	181	15	
5,8	176	178	12	12,5	169	170	12	
6,0	173	175	12	12	166	167	11	11,5
6,2	165	167	10,5	11	157	159	10,5	11
6,4	157	161	8	8,5	150	152	8	8,5
6,6	149	150	4,5	5	141	142	4,5	5
6,8	142	144	0	0,5	135	137	0	
7,0	133	135			128	130		
7,2	127	131			122	124		
7,4	118	122			114	116		
7,6	107	114			103	106		
7,8	103	109			100	103		
8,0	88	96			83	88		
8,2	87	92			82	85		
8,4	81	84			74	77		
8,6	75	79			70	72		
8,8	63	70			55	59		
9,0	54	59			49	52		
9,2	44	49			39	44		
9,4	36	39			29	31		
9,6	24	28			20	24		
9,8	17	21			14	19		
10,0	10	15			11	15		
10,2	7	11			8	11		
10,4	4	7			6	9		
10,6	2	3			5	6		
10,8	1	1,5			3,5	4		
11,0	0	0,5			1,5	2		
11,2					0,5	1		

pezzo centrale		
diam.	lungh. tot. 234,0 tenone 27,2) (mortasa 28,4 con diam. 16,8)	
11,6	passa toccando	
11,8	194	195
12,0	187	188
12,2	180	182
12,4	170	172
12,6	160	164
12,8	152	156
13,0	142	145
13,2	129	134
13,4	120	124
13,6	110	114
13,8	107	112
14,0	98	104
14,2	89	95
14,4	79	84
14,6	70 (fori)	79
14,8	60	64
15,0	52	56
15,2	48	51
15,4	36	39
15,6	28	31
15,8	19	25
16,0	13	16
16,2	2	4
16,4	0	0

campana		
diam.	lungh. tot. 141,4 (mortasa 27,4 con diam. 24,1)	
20,8	passa toccando	
21,0	95	104
21,5	75	84
22,0	68	73
23,0	62	64
24,0	59	62
25,0	56	58
27,0	53	
31,8	44	
37,0	33	
	uscita: 48,3 x 48,6	

fori				
	num.	diam.	distanza	
1° pezzo sup.	1	2,5	83,0↑	i fori sono tutti assai svasati
	2	2,9	49,5↑	
	3	2,3+2,3	17,0↑	
2° pezzo sup.	1	2,4	77,5↑	
	2	2,9	45,2↑	
	3	2,3+2,3	12,3↑	
pezzo centr.	4	3,0x3,4+3,0x3,6	48,3↓	
	5	4,7x5,4	83,1↓	
	6	4,0x4,6	114,3↓	
	7 (mib)	6,5 (?)	48,0↑	misure approssimative (le chiavi non si levano)
	8 (do)	7,3x7,9	17,8↑	
campana	1	6,0	44,0↓	
	2	5,6x5,8	44,5↓	



NOTE

(1) La presente pubblicazione offre l'occasione per emendare un singolare refuso insinuatosi nel recente catalogo della raccolta strumentaria del Castello Sforzesco (*Museo degli strumenti musicali*, a cura di Andrea Gatti, Milano, Electa, 1997). Qui, per un oscuro incidente redazionale, nella sezione biografica dedicata ai costruttori il testo riservato ad "Anciuti" (R. Meucci) è stato inopinatamente frazionato in tre parti: quella iniziale disposta al luogo corretto (p. 567), la seconda accodata alla voce "Albertini" (p. 567, col. 2: da riga 45 a fine articolo) e la terza infine aggiunta a "Reffay di Parchy" (p. 574, col. 4: da riga 15 a fine articolo). L'originale complesso si può comunque ricostruire leggendo i testi nella successione appena ricordata.

(2) Tale possibilità è esposta una prima volta in R. MEUCCI, *La costruzione degli strumenti musicali a Roma tra XVII e XIX secolo, con notizie inedite sulla famiglia Biglioni*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli, Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, pp. 581-593: in part. 590-591; e poi ancora in *Museo degli strumenti musicali...*, cit., p. 567.

(3) PHILLIP T. YOUNG, *4900 Historical Woodwind Instruments. An Inventory of 200 Makers in International Collections*, London, Bingham, 1993.

(4) Notizia e foto in R. MEUCCI, *Gli strumenti musicali*, in *Musica nel Veneto*, a cura di Paolo Fabbri, vol. III: *I beni di cultura*, Milano, Motta, 2000, pp. 64-79: 76.

(5) Proprietà del Conservatorio di Milano, Vd. EUGENIO DE' GUARINONI, *Gli strumenti musicali nel Museo del R. Conservatorio di Milano. Nel 1° centenario della fondazione del R. Conservatorio di musica "G. Verdi"*, Milano, Hoepli, 1908, p. 81, n. 146; inoltre, *La collezione di strumenti musicali del Museo Teatrale alla Scala. Studio, restauro, restituzione*, a cura di Guido Bizzi, Milano, Il Laboratorio, 1991, p. 116 (MTS-FD/02).

(6) Si tratta effettivamente dello stesso strumento menzionato in Young (*4900 Historical Woodwind Instruments*, cit., p. 5), già in vendita a Roma nel 1978.

(7) *La collezione di strumenti musicali del Museo Teatrale alla Scala*, cit., p. 117.

(8) Senza num. inv. Cortese segnalazione di Agostina Zecca Laterza.

(9) La scheda (R. Meucci) del catalogo *Museo degli strumenti musicali...*, cit., pp. 268-269, n. 341, lo assegna con formula dubitativa ad "Anciuti?", mentre il precedente catalogo Gallini (1963), riportava i dati di un marchio in realtà non presente sullo strumento (!).

(10) Lo strumento in oggetto, esaminato da Bernardini, è giudicato una scadente imitazione in legno tenero di un oboe Anciuti.

(11) *La collezione di strumenti musicali del Museo Teatrale alla Scala*, cit., p. 125.

(12) Informazione confermata da don Umberto Pineschi (Pistoia) nell'aprile 2002.

(13) Lo strumento in oggetto va piuttosto attribuito a Barnaba Grassi, di una generazione più giovane rispetto ad Anciuti, il quale può in effetti aver imitato alcune tecniche costruttive del predecessore.

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. XXVI - Anno XXIX

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2002

LA COLLEZIONE MONZINO AL MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI DEL CASTELLO SFORZESCO
Documenti ed approfondimenti

Andrea Gatti

La collezione e gli strumenti

L'acquisizione della Collezione Monzino da parte del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco è un evento di grande importanza per ragioni molto diverse tra di loro.
Si è spesso lamentata la diaspora delle collezioni di strumenti musicali italiani, che oggi costituiscono una parte importante di alcuni dei maggiori musei stranieri, Bruxelles e Lipsia innanzitutto. Il fatto che la collezione rimanga nella città nella quale si è formata ed è cresciuta nei secoli è un segno di attenzione e sensibilità che incoraggia l'attività dei musei di strumenti musicali italiani, quasi tutti impegnati in profondi rinnovamenti. Con la donazione dei 79 pezzi della Collezione storica appartenente alla propria famiglia la dotazione del Museo sale a oltre 800 Esemplari, un numero di tutto rispetto.
La Collezione Monzino è fortemente connotata dalla produzione liutaria della famiglia stessa. Gran parte degli strumenti sono di produzione propria e testimoniano l'attività che dal 1750 a oggi questa dinastia ha avuto nel ramo della costruzione diretta di strumenti musicali. Si tratta dunque di una collezione storica organica e sistematica, non di un insieme di pezzi acquisiti occasionalmente secondo le disponibilità del mercato. La collezione acquista ancor più significato se si pensa che in Italia le collezioni storiche private si contano sulle dita di una mano e che l'unica altra famiglia ancora attiva che può vantare una tradizione ininterrotta dal XVIII secolo ad oggi nel campo della liuteria è la famiglia De Bonis in Calabria, la cui attività pare destinata ad estinguersi per mancanza di discendenti diretti attivi nel ramo.
Cinque strumenti - una chitarra battente, una chitarra barocca (FIG. 1), un mandolino milanese e uno napoletano, oltre a un violino di Joseph Kloz - costituiscono il nucleo più antico della collezione, risalente all'epoca barocca, prima della fine del XVIII secolo.
Alcuni strumenti, esclusivamente chitarre, testimoniano il periodo di transizione

che rivoluzionò la musica e gli strumenti tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Un buon esempio sono la chitarra di Giovan Battista Fabricatore del 1795 e la particolare chitarra con etichetta Charles Barbara del 1821, data che segna la fine del periodo napoleonico (FIGG. 2 e 3).

Tutta la produzione liutaria delle chitarre è ben rappresentata dai tanti esemplari del XIX secolo, costruiti dagli autori italiani più importanti. Tra questi vi sono due chitarre realizzate dalla famiglia Guadagnini, due chitarre della famiglia Fabricatore, uno strumento di Luigi Filano, una chitarra Rovetta ed altre di autori minori. Da notare uno strumento di Luigi Bajoni (FIG. 4), finora conosciuto solo per la sua produzione di strumenti ad arco, testimoniata in questa collezione da un violino del 1850 e un importante violino di Stefano Scarampella.

La parte di strumenti numericamente più consistente è quella prodotta a partire dal 1906, anno in cui la Casa Monzino fece un particolare sforzo in vista dell'Esposizione Universale di Milano; molti strumenti infatti portano questa data. In questo gruppo rientrano tutti gli esemplari della collezione - chitarre, mandolini e strumenti ad arco - prodotti dai liutai più famosi che la Casa Monzino ha avuto alle sue dipendenze, spesso formandoli al proprio interno e creando un'autentica scuola: i fratelli Antoniazzi, Erminio Farina, Gennaro Marino, Severino Riva, Innocente Rottola. Alcuni di loro costruirono sia strumenti a pizzico che strumenti ad arco. Ad essi si affiancò una seconda generazione di liutai tra i quali Ambrogio Sironi, Piero Parravicini e Luigi Galimberti. Le chitarre e i mandolini prodotti in questi anni sono caratterizzati da cura nella costruzione e ricercatezza negli ornamenti: è il periodo di massimo splendore per il mandolino e per la chitarra in tutte le sue varianti. Troviamo così molte chitarre con bordoni nella versione di chitarre-lira e chitarre-arpa (FIG. 5), alcuni strumenti come il *terzetto esposizione*, costruiti più per mostrare l'abilità del liutaio ed incuriosire i musicisti che per un vero impiego concertistico.

Le numerose società ed associazioni di chitarristi e mandolinisti (FIG. 6) stimolano in questa epoca la fantasia dei liutai, spingendoli verso nuove soluzioni tecniche. Per ogni strumento si sviluppò una famiglia per poter soddisfare gli organici orchestrali, così per ovviare alla mancanza di un bassetto per gli strumenti a pizzico vennero prodotte con buon successo la chitarra basso e l'arcichitarra (FIG. 7). Tra i mandolini è quasi impossibile ricostruire le infinite varianti che la Casa Monzino e le altre ditte italiane dell'epoca produssero, a volte in concorrenza serrata. Il mandolino, suddiviso in due tipologie principali, quello *lombardo* e quello *napoletano* (FIG. 8) ebbe strumenti di taglia maggiore - mandole, mandoloncelli e mandoloni - anche qui per soddisfare esigenze orchestrali. Accanto agli strumenti classici ne nacquero molti altri, poco più di tentativi sperimentali e di prototipi costruiti in esemplare unico; un buon esempio è la cetera anonima con meccaniche per variare l'accordatura, presente in questa raccolta.

FIG. 1 - Vista frontale della chitarra barocca anonima proveniente dalla collezione Monzino. Civico Museo degli Strumenti Musicali, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 2 - La chitarra francese con etichetta Charles Barbara (Giun. n. 81). Civico Museo degli Strumenti Musicali, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 3 - Vista frontale della chitarra
del 1795 di G.B.Fabbricatore.
Civico Museo degli Strumenti Musicali,
Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 4 - Vista frontale della chitarra
di Luigi Bajoni.
Civico Museo degli Strumenti Musicali,
Castello Sforzesco, Milano.

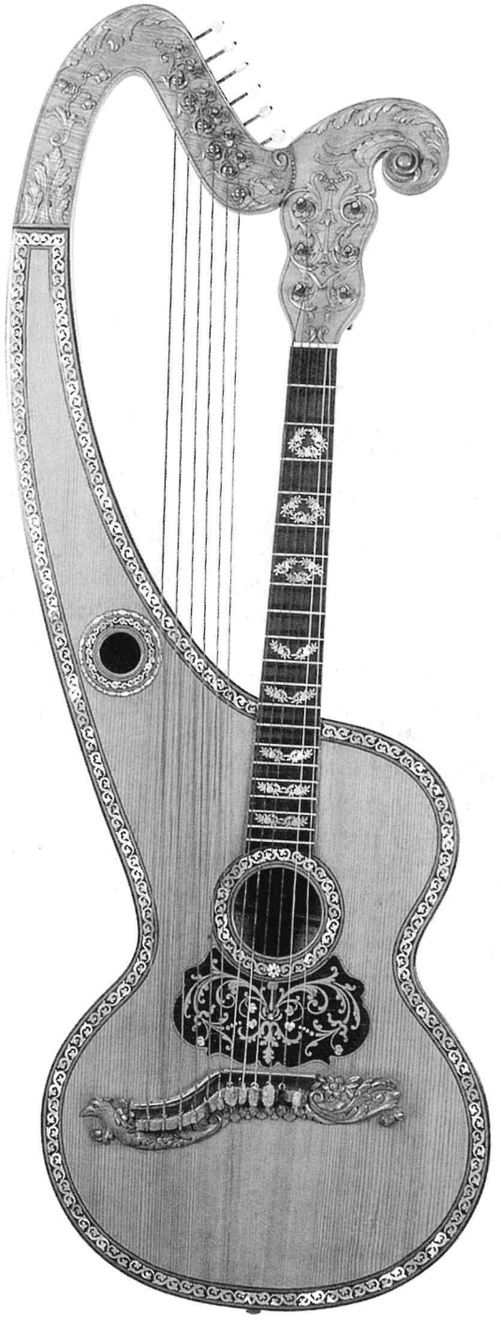


FIG. 5 - Uno dei modelli di chitarra-arpa prodotti
dalla Casa Monzino.
Civico Museo degli Strumenti Musicali,
Castello Sforzesco, Milano.

La richiesta di strumenti a pizzico da parte del mercato all'inizio del XX secolo era molto forte: gli organici di mandolinisti e chitarristi esigevano strumenti di forma e taglia e diversa: dalla piccola chitarra ottavina alla grande arcichitarra. Per soddisfare tutte le esigenze e tutti gusti vennero prodotti non solo gli strumenti classici, ma i lavoranti si avventurarono nella costruzione di strumenti atipici e nella sperimentazione di nuove soluzioni tecniche. In questo campo la collaborazione tra liutai e costruttori era essenziale e i liutai stessi erano buoni esecutori. Di questo periodo abbiamo una buona rappresentanza tra gli strumenti della collezione. Secondo la testimonianza di Antonio Monzino VI i liutai più bravi avevano una certa libertà nella produzione e sperimentazione. Nascevano così alcuni pezzi unici o strumenti prodotti in pochi esemplari che venivano esposti in attesa di un acquirente o semplicemente per attirare la curiosità dei clienti. Il più significativo è il "*terzetto esposizione*" costruito da Innocente Rottola (FIG. 9).

È difficile inquadrare gli strumenti costruiti questo periodo negli schemi delle tipologie classiche. Definire un mandolino milanese, *lombardo, genovese, brianzolo o napoletano* non ha senso per la produzione Monzino: l'atteggiamento più corretto è quello di rifarsi alla distinzione operata dalla ditta nei suoi cataloghi, dove semplicemente si distingue il sistema "napoletano" da quello "lombardo". Accanto a questi due sistemi principali ne fiorirono una infinità di altri: alcuni portavano nome dell'inventore (Alabisio, Secchi), altri della ditta produttrice che deteneva modello originale (Calace ad es.). Talvolta la ditta Monzino produsse strumenti analoghi a quelli commercializzati da ditte concorrenti cambiando il nome e qualche particolare per ragioni di brevetto: è il caso dell'Octochordis e del mandolino Fantino, con il risuonatore semisferico ispirato da uno strumento di Calace (FIG. 10). Le varianti erano quasi infinite: troviamo il Mandoliuto Monzino, la chitarra con manico ripiegabile ed altri strumenti non ascrivibili ad una tipologia particolare.

Nella collezione mancano purtroppo gli strumenti che caratterizzarono il periodo che va dal dopoguerra alla chiusura del laboratorio di liuteria. In questo arco di tempo vennero prodotte centinaia di chitarre, soprattutto di modello classico da concerto, un buon numero di mandolini, ukulele, mandolini e chitarre elettrificate. Da laboratori Monzino uscì anche una chitarra elettrica nota con il nome di "Mogar", destinata a fare concorrenza alla mitica Gibson americana; la chitarra Mogar era di qualità eccezionale, ma concorrere sul mercato con il mito americano non era solo una questione di qualità e la chitarra non ebbe il successo sperato. Del dopoguerra nella raccolta resta un solo strumento, una chitarra classica assemblata nel 1990, quando la produzione diretta di strumenti era già cessata dal tempo ed il negozio di via Larga chiuso, mentre la ditta Monzino si era trasformata in società per azioni trasferendo la propria sede e il proprio magazzino del nuovo stabilimento di Lainate.

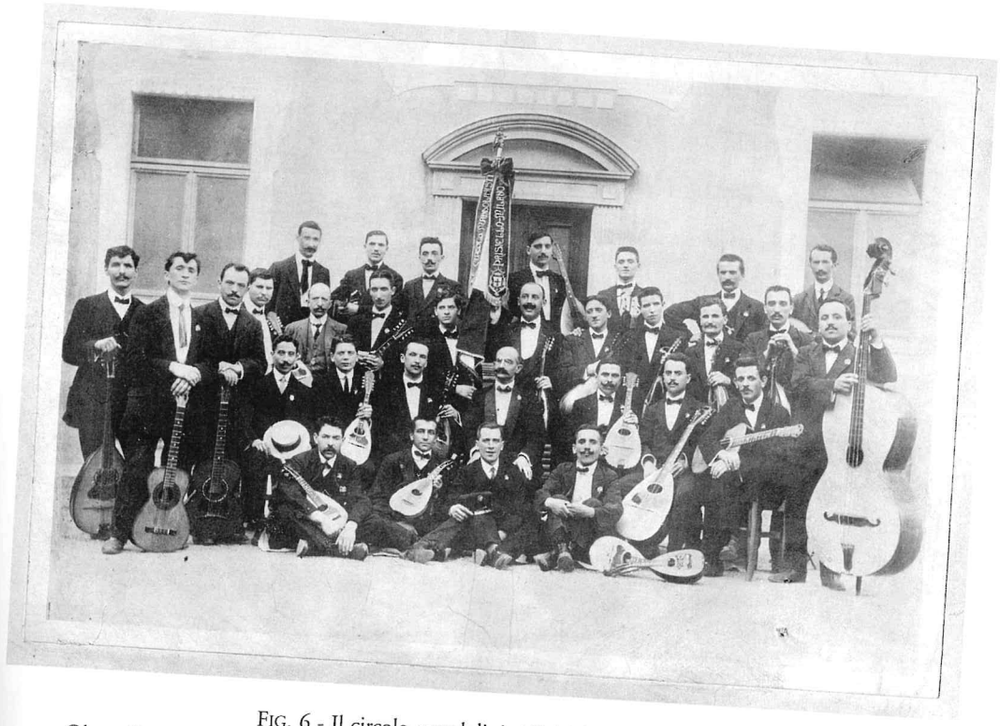


FIG. 6 - Il circolo mandolinisti Paisiello di Milano.
Oltre all'arcichitarra si possono notare strumenti di diverse taglie della famiglia dei mandolini.

FIG. 7 - L'arcichitarra o chitarra basso proveniente dalla Collezione Monzino. Civico Museo degli Strumenti Musicali, Castello Sforzesco, Milano.

FIG. 8 - Due pagine del catalogo con mandolini di tipo Milanese e Napoletano prodotti da Casa Monzino.

FIG. 9 - Il "Terzetto esposizione" presentato all'esposizione del 1906.

FIG. 10 - Diversi tipi di mandolini prodotti da Casa Monzino.
Civico Museo degli Strumenti Musicali, Castello Sforzesco, Milano.

Tecniche e vernici

Con il passare degli anni la produzione artigiana, soprattutto quella del strumenti pizzico, doveva rispondere a criteri di economicità, qualità e velocità di costruzione. Nei laboratori della ditta si misero a punto alcuni procedimenti che pur rispettando carattere artigianale della produzione permettevano di velocizzarne le fasi. Testimonianza di questi processi è in alcune fotografie che ritraggono il liutaio Perego al lavoro (FIG. 11) e in alcune forme e strumenti appartenuti al laboratorio e acquisiti dal museo a corredo della collezione. Particolari dime permettevano di posizionare e incollare in una volta sola tutte le catene, persino i filetti e le rosette venivano prodotti internamente con un procedimento complesso assemblando centinaia di sottili filetti di legno colorato e tagliando a fette il lungo tubo colorato che veniva così ottenuto. Lo strumento, assolutamente di invenzione degli artigiani del laboratorio, è ora acquisito dal museo.
La lavorazione degli strumenti ad arco non ha mai conosciuto alcuna innovazione tecnologica: sappiamo che quelli più economici venivano acquistati all'estero, in Germania o in Francia, dove erano stati prodotti con procedimenti industriali, ma gli strumenti di qualità erano prodotti esattamente con gli stessi procedimenti adottati due secoli prima.
Un capitolo a parte riguarda le vernici utilizzate nei laboratori Monzino. Di particolare interesse sono le vernici della scuola di Riccardo Antoniazzi e quelle adottate per gli strumenti a pizzico. Un esame sotto una luce UV rivela che si tratta di due composizioni completamente diverse: mentre di strumenti ad arco hanno una colorazione leggermente aranciata dovuta alla presenza di una parte di gommalacca, gli strumenti a pizzico hanno tutti la medesima colorazione azzurra lattiginosa in cui la gommalacca non compare per nulla. Le due tipologie di strumenti venivano quindi finite con vernici completamente differenti. L'analisi alla luce ultravioletta non è sufficientemente specifica per distinguere le singole componenti di un impasto; qualche resina ha una colorazione molto particolare che può essere identificata, ma in genere, trattandosi di prodotti naturali che per loro origine possono differire ad ogni partita, l'esame fornisce solo indicazioni di massima.
Tra la documentazione trovata negli archivi Monzino spicca una busta sulla quale Adele Monzino ha annotato:

> *"Attenzione*
> *conservare, non smarrire,*
> *non lasciare in giro".*

La busta contiene la ricetta originale della vernice di Riccardo Antoniazzi, conservata gelosamente e considerata un segreto professionale (FIG. 12). A quasi un secolo di distanza dalla loro costruzione, gli strumenti di Riccardo Antoniazzi non

brillano per avere una vernice particolarmente bella: quasi tutti si presentano con una superficie screpolata e reticolata, né hanno avuto maggior fortuna i suoi allievi, che in parte hanno adottato la stessa formulazione. La vernice tuttavia risulta nei cataloghi di vendita di casa Monzino. In effetti di si tratta di una vernice abbastanza dura con una buona presenza di gomma lacca:

> *"per litri 3 alcool di maggior gradi possibili, 95 credo*
> *1° 0.300 Sandracca agitare sciogliere*
> *2° 0.300 lacca agitare sciogliere*
> *3° 0.070 gomma mastice gutta agitare sciogliere*
> *4° 0.060 elemi (quando tutto è sciolto)*
> *5° 0.060 e senza trementina solida non liquida*
> *sangue drago macinato su pietra per colorire si passa al filtro*
> *versandovi sopra quanto sopra".*

Se sugli strumenti a pizzico non compare mai la vernice di Antoniazzi, capita talvolta un fenomeno inverso: alcuni strumenti ad arco sono stati ritoccati o ricoperti con la vernice utilizzata con gli strumenti a pizzico: si veda questo proposito la ripresa UV del violino Kloz. La composizione di questa vernice non è determinabile se non, forse, con analisi chimiche approfondite.

Il quadro di riferimento

L'acquisizione da parte del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco pone in giusto rilievo la grande tradizione di strumenti a pizzico dell'area lombarda, soprattutto la grande diffusione che ebbero le scuole di musica e i gruppi dilettantistici dalla metà del XIX secolo fino all'avvento della seconda guerra mondiale. Il Museo possedeva già un patrimonio consistente, soprattutto di mandolini lombardi e napoletani, ma non disponeva di una così completa raccolta di chitarre di diversa epoca e provenienza. Il gruppo degli strumenti ad arco dei liutai che lavorarono per la casa Monzino rende ora molto ricco il panorama sulla liuteria lombarda della prima metà del XIX secolo. Il Museo possiede ora per tutte le tipologie di strumenti, tranne che per gli ottoni, una documentazione esauriente sui costruttori di area milanese e lombarda.
Osservando la grande varietà di forme e dimensioni degli strumenti a pizzico della Collezione Monzino si comprende come in passato chitarre e mandolini fossero oggetti di uso comune, più di quanto lo siano oggi.
Prima che la riproduzione del suono diventasse di qualità accettabile con l'introduzione dei dischi di vinile non c'era altro modo per ascoltare musica che suonare uno strumento o andare ad un concerto. L'alfabetizzazione musicale era molto

più diffusa di quanto non fosse oggi. Persone analfabete o quasi erano in grado di leggere la musica e suonare uno strumento e conoscevano a memoria il repertorio operistico tradizionale italiano. In molte case modeste era appeso il ritratto di Giuseppe Verdi, "*il Maestro*", come veniva familiarmente chiamato. I passatempi erano scarsi e la musica per intrattenimento, canto, ballo o festa, era uno di quelli. Nelle osterie milanesi e lombarde gli strumenti musicali erano comunissimi, così come lo era il personaggio del cantastorie o la sua variante milanese "il Barbapedana". Viene spontaneo il paragone con i negozi di barbiere inglesi, ognuno dei quali aveva a disposizione dei clienti una cetera, che veniva suonata per ingannare l'attesa. I negozi di barbiere oggi hanno una musica di sottofondo diffusa da una radio o da un lettore cd e pochi clienti sarebbero in grado di suonare una chitarra durante l'attesa, tuttavia la tradizione musicale lombarda, intendendo qui non quella accademica, è tutt'altro che finita.
Scomparse con la seconda guerra mondiale le associazioni di mandolinisti e chitarristi, in molti comuni sono rimaste attive le scuole di musica, recentemente in netta ripresa. In Lombardia sono attive le bande di strumenti a fiato, nelle quali i suonatori giovani sono molti. Non possiamo dimenticare le varie associazioni di *majorettes* (quelle lombarde sono state più volte campionesse del mondo). Le scuole o i corsi di chitarra promossi da associazioni culturali, da gruppi informali, da privati e recentemente anche dalle scuole statali non mancano. Infine i numerosi liutai, alcuni dei quali legati da un lungo filo alla scuola di Aldo Perego e della ditta Monzino, allievi di Carlo Raspagni o di altri liutai che lavorarono nei laboratori Monzino. Altri artigiani provengono dalla Civica Scuola di Liuteria del Comune di Milano o da altre scuole e botteghe. Sta di fatto che il loro numero considerevole è giustificato solamente dalla presenza della domanda del mercato. Recentemente uno di essi, Federico Gabrielli, formatosi alla scuola del Comune di Milano, ha ripreso la produzione artigianale di mandolini con buon successo.

A Brescia, altro centro per eccellenza per gli strumenti a pizzico, da decenni opera il professor Cattaneo, fondatore del Centro Chitarristico Bresciano e appassionato collezionista. Non molti anni fa il Comune di Brescia acquistò dal professor Virgilio Cattaneo la sua collezione privata, prevalentemente di strumenti a pizzico, per alcuni versi analoga alla collezione Monzino e anch'essa testimonianza della tradizione di questi strumenti in Lombardia.

Infine un dato di tipo economico, presentato durante la recentissima fiera di Rimini dell'Aprile 2002 da Antonio Monzino VII. Nel campo delle vendite degli strumenti musicali l'Italia è ancora molto lontana per somma pro capite da quanto spende in media un cittadino francese, tedesco o inglese, tuttavia la vendita di strumenti a pizzico e di liuteria classica come i violini sono in ascesa a discapito della vendita di pianoforti, in continuo calo da qualche tempo.

FIG. 11 - Il Liutaio Aldo Perego al lavoro.

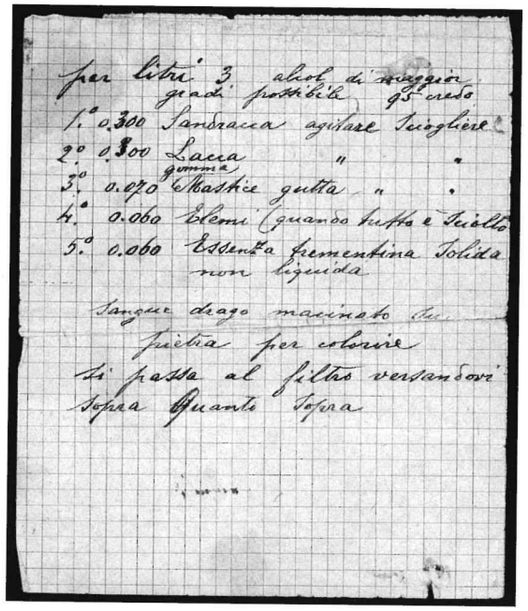

per litri 3 alcool di maggior grado possibile gr. cresc
1.° 0.300 Sandraca agitare spesso
2.° 0.300 Lacca gomma "
3.° 0.070 Mastice gutta "
4.° 0.060 Elemi (quando tutto è sciolto
5.° 0.060 Essenza fermentina solida non liquida
Sangue drago macinato
pietra per colorire
si passa al filtro versandovi sopra quanto sopra

FIG. 12 - Il documento originale con la ricetta della vernice di Riccardo Antoniazzi.

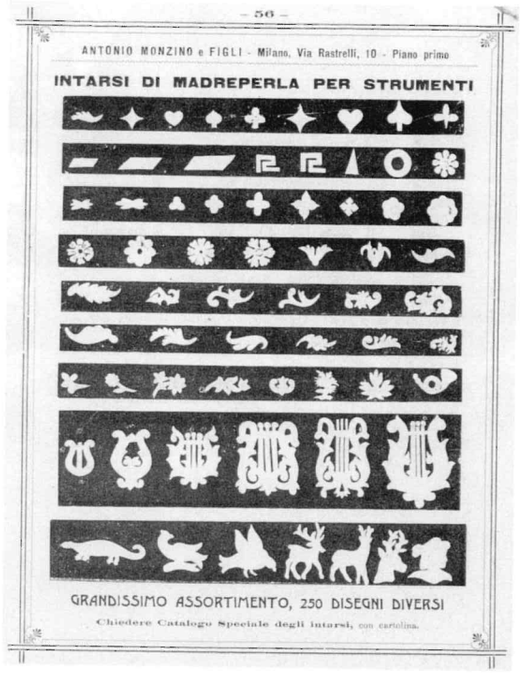


FIG. 13 - Pagina tratta dai cataloghi di casa Monzino con tipi di ornamenti in madreperla in vendita.

Da conservarsi per memoria

Epoca della dominazione Austriaca prima del 1859.

ANTONIO MONZINO

FABBRICATORE

d'Istrumenti musicali e Corde armoniche d'ogni qualità

in Milano

Nella Contrada della Dogana, N. 1037

ALL'INSEGNA DELLA SIRENA

CON MAGAZZENO

al N. 1034, dirimpetto al suddetto Negozio, secondo piano verso strada

FORNITORE approvato di corde ed accessori istrumentali all'I. R. Conservatorio di musica e Pio Istituto filarmonico dei Ciechi a San Marco in Milano. — Ha di recente arricchito il proprio negozio esistente da settant'anni nell'attuale famiglia e località, de' seguenti articoli a prezzi fissi moderatissimi:

Contrabbassi a tre e quattro corde con macchine in ottone ed in ferro	*Aust. lir.*	120. —	*a* 150. —
Bassi, Bassetti, Violini a 3 e 4 corde, assortiti in grandezza	»	50. —	100. —
Violoncelli di diverse qualità	»	35. —	50. —
Violini sopraffini, montati completamente in ebano	»	15. —	18. —
» fini e comuni, anche in 3/4, 2/3	»	3. —	12. —
Chitarre Francesi con macchine in ottone ed in pakfond	»	25. —	40. —
» » fine e comuni	»	10. —	35. —
Amandolini e Chitarre Italiane	»	7. —	8. —
Archi da Violino, Viola, Violoncello veri di Parigi	»	15. —	18. —
» del Brasile, fini e comuni	»	2. 50	12. —
» ordinari	»	— 50	1. 50
» da Contrabbasso, Bassetti	»	2. 50	6. —
Nasini di Parigi e di Germania d'ogni qualità	»	1. 25	6. —
Cordiere d'ebano e legno tinto per Violino	»	— 25	4. —
Tastiere e Cordiere per Basso	»	3. —	8. —
Bischeri d'ogni qualità e per ogni strumento	»	— 10	—. 30
Ponticelli da Violino, Violoncello, Basso	»	— 10	1. 50
Tavole armoniche per Chitarra ed Amandolino	»	1. 25	1. 50

Macchine d'applicarsi alle Chitarre e Bassi	*Aust. lir.*	12. —	*a* 20. —
Crini lunghi per Violino, Violoncello e Basso,	*al maz.*	— 50	— 60
Corde da Cittera e Chitarra Italiana	*alla doz.*	— —	— 40
dette da 30 al mazzo di Roma, Napoli a 2, 3, 4 fila			
2, 3, 4 tirate	»	4. 50	11. 50
dette nazionali delle miglior fabbriche	»	2. 50	7. —
dette da Contrabbasso, ramate e non ramate	*cad.* »	2. —	8. —
dette da Macchina da *Fr.*ª 9 assortite in grossezza	»	6. —	15. —
dette da batter lana, cotone, pelo,	*alla doz.* »	7. —	14. —
Armature d'Arpa di N. 44 corde, colle 7 argentate	»	22. —	35. —
detta completa di Chitarra di N. 6 corde	»	— —	1. 10
detta detta Violino	» 4 »	*a 2 tir.* » — —	— 70
detta detta detto	» 4 »	*a 1 tir.* » — —	— 40
Scatoletta di Pece di Francia	»	— —	—. 50
Capi da Bigatti di Spagna e di Firenze	*al* 100 »	1. 25	1. 60
Corde Inglesi, di Berlino, di Vienna,	*al rocchetto* »	— 35	— 54
Coristi Inglesi, di Berlino	»	1. 50	3. —
Ami Inglesi	*al* 100 »	1. —	1. 25
Sedagne montate e non montate per pesca	»	— 15	— 25
Filo di rame argentato per coprire corde,	*al rocchetto*, dal N. 9 al N. 19	» 1. 25	1. 80

Si ricevono Commissioni di qualsiasi entità degli articoli su menzionati, accordandosi un discreto sconto sulle grosse partite a pronti contanti. — Si comprano e vendono Istrumenti antichi.

FIG. 14 - La prima pagina del catalogo Monzino risalente all'epoca della dominazione austriaca. Come si vede erano già in vendita attrezzi da pesca.

L'attività di Casa Monzino

Le testimonianze dirette, prima tra tutte quella di Antonio Monzino VI e dei figli; di Emilio Bassi, ultimo liutaio di casa Monzino che ancora oggi collabora con essa; il lavoro di ricerca di Emanuela Monzino e la paziente assistenza di Margherita Monzino, hanno permesso di ricostruire senza troppe incertezze vicende e documentazione, per quanto possibile.
All'interno della collezione si possono fare diverse distinzioni, secondo la chiave di lettura prescelta; buona parte della collezione è stata prodotta nei laboratori Monzino: lo strumento più antico che porta una etichetta della casa è una chitarra del 1820 e il più recente una chitarra del 1990.
Della produzione più antica resta poca documentazione, sostanzialmente gli strumenti e poco più. I modelli sono diversi tra di loro e il primo catalogo a stampa risale all'epoca della dominazione austriaca, attorno alla metà del XIX secolo. Rimane un vuoto di quasi un secolo dall'inizio dell'attività che può essere colmato solo studiando e confrontando gli strumenti esistenti.
A differenza di altre dinastie di liutai, la famiglia Monzino si caratterizzò subito per le capacità commerciali, trasformando un laboratorio artigianale in un'impresa. Ogni laboratorio artigiano e ogni maestro liutaio aveva a bottega garzoni e lavoranti che dovevano necessariamente passare sotto la scuola di un maestro per ottenere l'abilitazione alla professione e l'iscrizione ad una corporazione. Casa Monzino non poteva fare eccezione, ma di lavoranti e garzoni ignoriamo qualsiasi notizia. Nelle biografie dei liutai milanesi del periodo in esame non vi sono accenni ad un apprendistato trascorso preso la casa Monzino, della cui produzione di questa epoca restano però numerosi strumenti in collezioni pubbliche e private. L'assenza di testimonianze di lavoranti avvalora l'ipotesi che sin dall'inizio, oltre alla produzione propria, la Casa Monzino si servisse di altri artigiani, cui commissionava gli strumenti curandone la qualità e immettendoli in commercio con il proprio marchio. Un indizio in questo senso è la chitarra datata 1850 e che ha moltissimi elementi in comune nelle decorazioni e nella forma della paletta con lo strumento di Giovan Battista Fabricatore, con la mandola dello stesso autore conservata al Castello Sforzesco e con altri strumenti di scuola napoletana costruiti dalla famiglia Filano o dalla famiglia Vinaccia. Le tessere in madreperla che compongono le decorazioni di molti strumenti, anche di produzione lombarda, non erano necessariamente prodotte in proprio dai liutai, ma spesso venivano acquistate presso artigiani che li producevano nella zona di Torre del Greco, Sorrento e Napoli. Si veda in proposito il documento che segue:

9 gennaio 1905
Ill.mo d'Isante Gennaro
Napoli

Ho ricevuto il campionario degli scudi ma al momento non ho tempo di occuparmi e lo farò appena potrò mi spiace doverle dire che invece di 2000 penne ne ho ricevuto sole 1930 ossia ne mancano 70.
Io però queste a due punte non ve le avevo ordinate; ve ne ordinai sole 1000 per mandola ossia tutte grandi e scelte che mi manderete appena pronte e presto.
Vi ringrazio della vostra premura che avete avuto nella ricerca dell'operaio ed anzi unisco una lettera che favorirete consegnarli affinché possa rispondermi in merito.
Vi sono grato del favore e se potessi esservi vedute in qualche cosa ne avrò piacere.
Saluti cordiali e sentiti ringraziamenti.

Per Antonio Monzino
Adele Monzino Garlandini

La ditta Monzino commercializzava elementi in madreperla per ornamenti di chitarre e mandolini, alcuni cataloghi ne riportano accuratamente tutti i modelli disponibili (FIG. 13). Alcuni anni dopo la chiusura del laboratorio Antonio Monzino VI fece dono al liutaio Gabrielli di tutti i sacchetti di ornamenti in madreperla che erano rimasti in magazzino. La chitarra con etichetta Monzino datata 1850 ha una forma tipica di uno strumento dell'inizio del XIX secolo, la cassa piccola e la sua forma ancora allungata lascia molti dubbi sull'effettiva datazione dello strumento; si tratta certamente di uno strumento napoletano, cui successivamente è stata applicata l'etichetta della ditta Monzino.

I primi cataloghi a stampa della ditta risalgono all'epoca della dominazione austriaca, non sono datati, ma i prezzi sono espressi in lire austriache e devono risalire a un periodo antecedente al 1859 (FIG. 14). In essi sono già offerti in vendita strumenti e materiali di diverso tipo: chitarre, violini, violoncelli, bassetti, contrabbassi oltre ad accessori, corde armoniche e custodie. Le stesse etichette di poco successive reclamizzano la ditta Monzino come produttrice di corde armoniche, di corde per fabbricatori di capelli, per battere la lana e il cotone. Nel 1868 la ditta Monzino allarga la propria attività agli articoli per la pesca, attività che terrà per un tempo considerevole, anche se già nel catalogo dell'epoca austriaca troviamo in vendita ami inglesi e altri articoli di questo genere (FIG. 15).

I vari componenti della famiglia che si succedettero a capo del laboratorio oltre ad essere costruttori collezionavano, scambiavano, vendevano e compravano È soprattutto grazie ai cambi e ai restauri che si viene costituire il piccolo nucleo di strumenti storici della collezione non prodotti all'interno dell'azienda.. L'indiscussa abilità commerciale ha permesso alla Casa Monzino di sopravvivere in un mercato difficilissimo che ha visto soccombere e scomparire tutte le altre dinastie e famiglie di liutai, non in grado di reggere le innovazioni tecniche e il cambio del gusto

musicale. All'inizio del XIX secolo le principali case costruttrici di strumenti, specialmente di chitarre e mandolini a Napoli e Catania contavano ancora decine di addetti, poi man mano ridotti di numero fino all'estinzione o quasi delle ditte produttrici. A Torino la dinastia dei Guadagnini, costruttori soprattutto di chitarre, non sopravvisse alla seconda guerra mondiale. A Milano la famiglia Bisiach, diretta concorrente per la costruzione e vendita di strumenti ad arco, nonostante una indiscussa abilità commerciale, cessò l'attività nel secondo dopoguerra. Casa Monzino, con lungimiranza, valutando non più remunerativo il settore, aveva cessato dall'immediato dopoguerra la costruzione in proprio di strumenti ad arco.
Il periodo d'oro della produzione liutaria della ditta Monzino, ampiamente testimoniata dagli strumenti di questa raccolta inizia con la collaborazione dei fratelli Antoniazzi e dei loro allievi; la produzione degli strumenti ad arco raggiunse i più alti livelli e la ditta venne premiata in numerose esposizioni internazionali. L'esposizione di Milano del 1906 rappresentò il culmine di questa attività: diversi strumenti tra quelli della collezione furono costruiti esplicitamente per questa occasione che vide casa Monzino impegnata in una disputa accesissima nei confronti dei Bisiach per l'assegnazione del Gran Premio. La diatriba senza esclusione di colpi avvenne perché ai Bisiach, partecipanti "fuori concorso" venne assegnato il Gran Premio. Non sappiamo se questa fosse stata una scelta strategica dei Bisiach per evitare una competizione diretta, fatto sta che Casa Monzino insorse contro l'attribuzione di un premio a chi non avrebbe dovuto concorrere e riuscì nell'intento. La conquista del riconoscimento non era solo un fattore di prestigio, ma una forma potente di pubblicità. Il laboratorio dei Bisiach del resto in quel periodo era in Piazza Duomo a pochi metri da quello di Casa Monzino (FIG. 16). Diversi liutai, Gaetano, Riccardo e Romeo Antoniazzi innanzitutto, lavorarono per entrambi in periodi diversi della loro vita. Tutta la vicenda, mai pubblicata, con la quale Casa Monzino seppe portare a casa il riconoscimento merita l'attenzione per le notizie che traspaiono tra le righe.
Il 7 Settembre 1906 Antonio Monzino si lamenta che la propria esposizione non è ancora stata visitata dalla giuria e richiama l'attenzione sull'allestimento dei suoi strumenti:

7 settembre 1906
Onorevole Presidente della Giuria -
Esposizioni Temporanee -
Sezione Strumenti Musicali.

Nell'affrettata esamina della nostra mostra, ritenuta per plebiscitaria ammirazione la più importante, sia per il numero di 50 strumenti, che per qualità, lavorazione che d'ornamentazione artistica, nonché pel criterio organico che ci inspirammo nell'esporre i nostri prodotti, temiamo, ed a ragione, che l'onorevole giuria, nella sua apprezzabile imparzialità le sia sfuggita alla mente la ricerca di quei det-

FIG. 15 - Il negozio con stabilimento di Casa Monzino in Via Rastrelli 10; nelle insegne è reclamizzata la vendita di articoli per la pesca.

tagli, pure essi necessari, che più avrebbero potuto illuminarla sull'importanza artistica e tecnica della nostra mostra. Un doveroso riserbo ci vieta ora trattenere l'Onorevole Giuria in certe nostre argomentazioni che svilupperemo di presenza e più opportunamente, ci si acconsenta però far rilevare fin d'ora come di 52 strumenti ben pochi ebbero l'onore di un rapido esame. Da qui è la nostra preoccupazione.
A noi preoccupa e impressiona assai che nell'animo dei signori componenti del giuria esista il dubbio che gli strumenti da noi esposti non siano di nostra fabbricazione e fabbricati nel nostro atelier.
La secolare reputazione che gode la nostra casa non acconsente assolutamente che si possa lasciare insistere questo dubbio, che potrebbe pregiudicarla moralmente ed anche sull'esito finanziario della mostra stessa, e giacché l'Onorevole Presidente con tatto di squisita cortesia ebbe ad esporre il desiderio di un sopraluogo, noi ne facciamo tesoro che ci terremo assai onorati se l'onorevole giuria vorrà compiacerci d'una visita al nostro stabilimento
certi della gentile adesione al nostro invito, e nell'attesa di un cortese accenno di riscontro, con più rispettosi omaggi
delle Loro Signorie Devotissime

Antonio Monzino & figli

Allegati:

1° - La distinta di tutti gli strumenti esposti nella nostra vetrina, classificati nei diversi loro sistemi e categorie.

2° - il gruppo fotografico dei quattro lavoranti specialisti che fecero i soli strumenti a plettro ed a pizzico.

3° - fotografia dell'artista Riccardo Antoniazzi (già premiato con diploma di primo grado alle esposizioni riunite 1894 in Milano, sezione dell'arte teatrale) nel suo atelier liutistico. (Vedi il diploma qui unito.)

4° - fotografia del lavorante capo tecnico del riparto strumenti a plettro ed a pizzico Innocente Rottola abilissimo accordatore dei suddetti strumenti e chitarrista accompagnatore; nonche riparatore di strumenti d'arco antichi.
Di sua invenzione fabbricazione e lo strumento terzetto consistente in tre diversi strumenti riuniti in uno solo, ossia con una sola cassa armonica, come vedesi nella mostra e come indicato nell'elenco generale degli strumenti esposti.

5° copia del diploma rilasciato all'artista Riccardo Antoniazzi.

6° Una copia del catalogo generale della casa Antonio Monzino & figli.

7° Cenno storico della fondazione della casa che data dal 1767.

8° Fotografia della nostra vetrina alle esposizioni temporanea.
Occorrendo la casa produrrà anche ritratto fotografico degli altri due lavoranti che è cooperarono alla riuscita della nostra mostra; del signor Carlo Garlandini direttore del laboratorio speciale per la fabbricazione delle corde armoniche fasciate del signor Lavezzari.
E loro signorie potranno pertanto vedere e parlare con sette dei lavoranti che fecero di propria mano gli strumenti da noi esposti e potremmo vederli anche nel loro esercizio di lavoro e rifare sotto i loro occhi gli stessi lavori e gli strumenti attualmente nelle nostra vetrina come pure le loro signorie potranno vedere funzionare le macchine ed i motori speciali per la fabbricazione delle corde armoniche, che sono la seconda delle primarie specialità della nostra casa.
Riguardo poi alla bontà degli stessi strumenti, qualora l'onorevole comitato delle esposizioni ci accordasse l'uso del salone dei ricevimenti, la nostra casa potrebbe, anzi ambirebbe, far eseguire un concerto per strumenti d'arco, composto dei primarii Professori del nostro Teatro della Scala e del Regio Conservatorio, ed un altro per strumenti a plettro ed a pizzico, che sarebbe anche questo dato dai primarii maestri di qui; sia il primo che il secondo concerto sarebbero naturalmente dati con gli strumenti stessi da noi esposti e fino ad oggi non ancor visti né esaminati nella loro maggior parte.

Devotissimi
Antonio Monzino & figli

Elenco degli strumenti esposti il Antonio Monzino & figli nella propria vetrina alle mostre temporanee

Numero 8 violini interamente fatti e verniciati da Riccardo Antoniazzi liutista primario della casa, già premiato alle esposizioni riunite-1894; di Milano, sezione dell'arte teatrale, con diploma di primo grado.

Numero un violino non verniciato dello stesso autore.

Numero un violino in corso di lavorazione, scomposto nelle sue parti.

Numero un fondo da violino, greggio, solamente sgrezzato, per meglio mostrare la bellezza e qualità dell'acero riccio.

Numero tre violoncelli, dello stesso autore.

Numero due viole dello stesso autore.

Numero un contrabbasso quattro corde fondo convesso dello stesso autore Antoniazzi.

Numero una viola d'amore dell'autore Ferruccio Bianchi, liutista della casa.

Numero un violoncello antico dell'autore celebre esposto

numero un terzetto dell'autore Innocente Rottola, consistente in tre strumenti riuniti in uno solo ossia nel corpo di una chitarra.

Quartetto a pizzico consistente in:

una chitarra a sei corde, una chitarra a 9 corde, una Arcichitarra, un chitarrone. Questi quattro strumenti sono oggi di indispensabili per le vere orchestre mandolinistiche. L'arcichitarra ed il chitarrone sono invenzione della casa e da essa costruiti per il circolo mandolinisti con fondato in Milano nel..... Da Antonio Monzino.

Numero una lira-chitarra a sei corde avente la forma della cetra o lira antica.

2 chitarre a sei corde tipo corrente fatte dal lavorante Severino Riva.

2 mandolini fondo piatto con un riccio.

2 detti senza riccio.

1 mandola.

1 mandoloncello a fondo piatto.

1 mandolone.

un mandolino fiorentino a fondo convesso.

1 mandola fiorentina a fondo convesso.

un mandolino lombardo.

6 mandolini milanesi in palissandro di diverse forme ed ornamento.

2 mandolini napoletani in acero di diverso ornamento, tipo specialità della casa.

2 mandole di palissandro, sistema napoletano.

Un liuto, sistema napoletano, una chitarra con manico mobile, invenzione specialità della casa.

Un violoncello di autore classico antico (.....) esposto quale saggio di riparazione di alta importanza e di splendido.....

una chitarra del ricordo storico della fondazione della casa

totale numero 52 strumenti assortiti in 40 diverse forme e sistemi.

2 vernice per strumenti d'arco composto da liutista Riccardo Antoniazzi due flaconi di diverso colore dietro richieste la medesima vernice possiamo fornirla colorita a piacere di qualsiasi colore.

Archi novità brevettata per violino.

Assortimento completo di corde armoniche fasciate d'acciaio per qualunque strumento anche per.....

Da questa lettera e dagli allegati emergono piccoli elementi utili: viene citato il nome di Lavezzari, che non firmò mai strumenti ma che potrebbe essere lo stesso che figura anche nel libro matricola in epoca successiva (1919/20). Compare il nome di Ferruccio Bianchi che entrò successivamente in aspro contrasto con Casa Monzino. Sappiamo anche che la fotografia che ritrae i quattro lavoranti principali fu realizzata per questa occasione, come pure quella di Riccardo Antoniazzi al banco da lavoro (FIGG. 17 e 18).

Dalla lista degli strumenti ricaviamo la certezza che alcuni di quelli ora al Museo del Castello Sforzesco sono gli stessi preparati per l'esposizione, in particolare il *terzetto esposizione*, che deve il suo nome alla mostra.

In una successiva comunicazione del 29 settembre Monzino propone i nomi di Riccardo Antoniazzi, Rottola, Marino e Garlandini per una onoreficienza in qualità di dipendenti e costruttori degli strumenti e delle corde esposte.

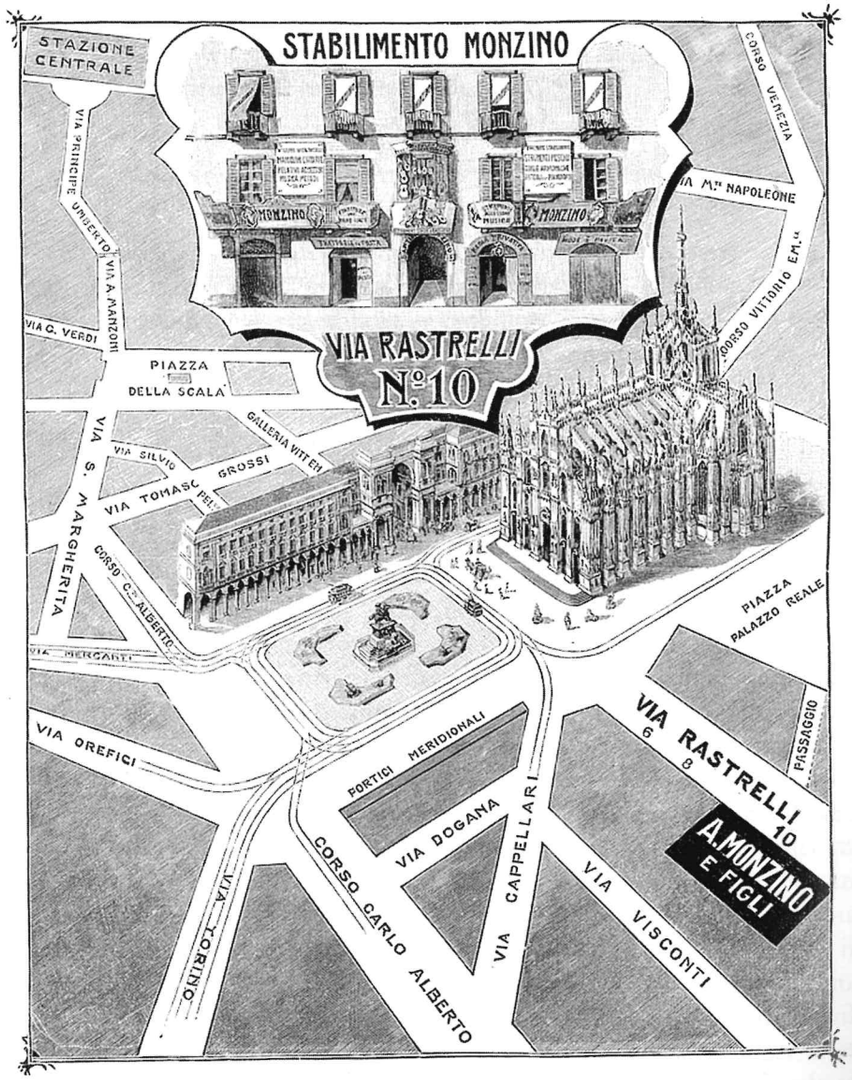
Il 6 ottobre 1906 Antonio Monzino scrive una lettera al Presidente esercitando una fortissima pressione sulla Giuria per l'assegnazione del premio.

A questa segue una lettera dell'8 ottobre dove Antonio Monzino attacca direttamente alcuni membri della Commissione, giudicandoli "inesperti"

"...che <u>la giuria è incompetente e incompatibile</u>, perché in essa e nella sua maggioranza ci sono persone distintissime ma non aventi la più elementare cognizione per poter periziare e giudicare strumenti musicali a corde, ripetiamo 'a corde'; e ciò siamo pronti a con provarlo di presenza agli stessi signo-

PREMIATA FABBRICA di STRUMENTI MUSICALI a CORDE

FONDATA NEL 1750



Ricco assortimento di Musica

delle più rinomate Case Editrici Estere e Nazionali

Specialità in Metodi e Studi

per strumenti ad Arco, a Tremolo ed a Pizzico

FIG. 16 - La posizione del negozio Monzino a Milano.

FIG. 17 - La fotografia presentata all'esposizione del 1906 raffigurante, Erminio Farina, Gennaro Marino, Severino Riva e Innocente Rottola.

ri giurati, sia tecnicamente che artisticamente e diffusamente, ed in modo inconfutabile; anzi perfino con dichiarazione di alcuni degli stessi giurati coi quali abbiamo parlato di presenza…"
ed ancora*: "Come dissesi, la giuria, nel breve tempo circa venti minuti, distrattamente e a affrettatamente osservò soli tre strumenti e questi di una sola categoria, quella degli strumenti d'arco, dicendo le testuali parole: basta, basta, basta, pronunziate in francese da un giurato francese che si imponeva e non osservò neppure le regole obbligatorie di chi doveva fare un'esamina in corpo di una commissione".*

Tanto fece casa Monzino che nell'ultima comunicazione del 17 Ottobre Adele Monzino Garlandini ringraziò il cav. Namias per aver il suo contributo a far ritirare il premio alla famiglia Bisiach:

17 ottobre 1906
Cavaliere dottor Rodolfo Namias
Milano

Segretamente la ringraziamo di aver favorevolmente ascoltato il nostro giusto reclamo, e ci permettiamo sottoporle alcuni appunti relativi al nostro colloquio di ieri.
Dichiariamo anzitutto che il nostro reclamo non tende affatto a mostrare il desiderio, che venga ritirato il gran premio, conferito ad una vetrina fuori concorso e di cui non discutiamo i meriti. Intendiamo semplicemente far rilevare, che se ad altri venne conferita la massima onorificenza per gli strumenti ad arco (ai quali i nostri non sono certo inferiori, a giudizio dei migliori maestri di musica) non si tenne conto alcuno delle altre categorie di strumenti a plettro ed a pizzico finemente lavorati ed accuratamente eseguiti nel nostro stabilimento dagli artisti che in numero di (illeggibile) sono da tempo alle nostre dipendenze, come risulterebbe da eventuale verifica, che ella o persone di sua fiducia, e da lei incaricate, si compiacessero fare, aderendo così ad un nostro vivo desiderio. Neppure si tenne conto della fabbricazione di corde armoniche, pure di nostra specialità, elaborate nel nostro stabilimento (con macchine appositamente fabbricati) in modo da non temere concorrenza.
Tutto ciò lei che rispondiamo perché sappiamo quanto valore ha una sua parola e quanta influenza ella, egregio professore, può esercitare per far compiere non una parzialità, che

la nostra dignità ci vieterebbe di chiedere, ma un atto di giustizia, al quale nessuno osa certo opporsi.
Non vogliamo tediarla più oltre, sicuro che ella sarà convinta di quanto ieri verbalmente le esponemmo ed oggi le scriviamo. Insistiamo tuttavia sul significante particolare dell'essersi l'on.le giuria rifiutata di far provare i nostri strumenti, dei quali siamo giustamente orgogliosi. La ringraziamo egregio Cavaliere, dell'interessamento suo favorevole, che non dimenticheremo e distintamente la riveriamo.

Per Antonio Monzino figli
Adele Monzino Garlandini

Fu per casa Monzino un successo importante, immediatamente sfruttato in chiave pubblicitaria (FIG. 19).

I liutai

Nulla si sa dei lavoranti e dei maestri liutai che lavorarono per la ditta Monzino prima del XX secolo: testimonianze, contratti e libri paga si hanno solo con l'avvento del periodo d'oro della produzione artigianale. I primi nomi di lavoranti e dipendenti fissi della casa Monzino di cui si ha documentazione certa sono quelli degli Antoniazzi, di Gennaro Marino, Innocente Rottola e Severino Riva, tutti a cavallo tra il XIX e il XX secolo.
I due settori principali erano quelli degli strumenti ad arco e degli strumenti a pizzico, mentre per la produzione delle corde la parte più importante la svolgevano i macchinari moderni. Sul ruolo svolto dai fratelli Antoniazzi è stata prodotta molta documentazione, soprattutto Riccardo fu il simbolo e il garante della qualità di questo periodo e a lui venne affidata la supervisione del laboratorio degli strumenti ad arco. La presentazione scritta da Antonio Monzino per la partecipazione di Riccardo Antoniazzi ed altri liutai della ditta all'esposizione di Milano del 1906 è molto lusinghiera:
"Riccardo Antoniazzi, liutista cremonese è un vero artista nell'arte sua e i suoi strumenti già da oltre venti anni hanno una meritata rinomanza in tutta Italia e anche all'estero. Egli lavorò per proprio conto a Cremona, a Parigi, a Nizza. Fu alle dipendenze del sig. Leandro Bisiach al quale fece strumenti che furono poi premiati in Italia e all'estero. Da due anni è passato alle dipendenze della ditta A. Monzino quale liutista primario e capo dell'Atelier speciale per la fabbricazione di strumenti d'arco quali violini, viole, viole d'amore, violoncelli, contrabbassi (a 3, 4 e 5 corde), archi, vernici per strumenti d'arco, riparazione di strumenti artistici antichi. Egli è inoltre abilissimo ebanista, esperto disegnatore, buon conoscitore degli strumenti d'autori italiani antichi ed esperto imitatore dei medesimi, sia nelle forme che nelle

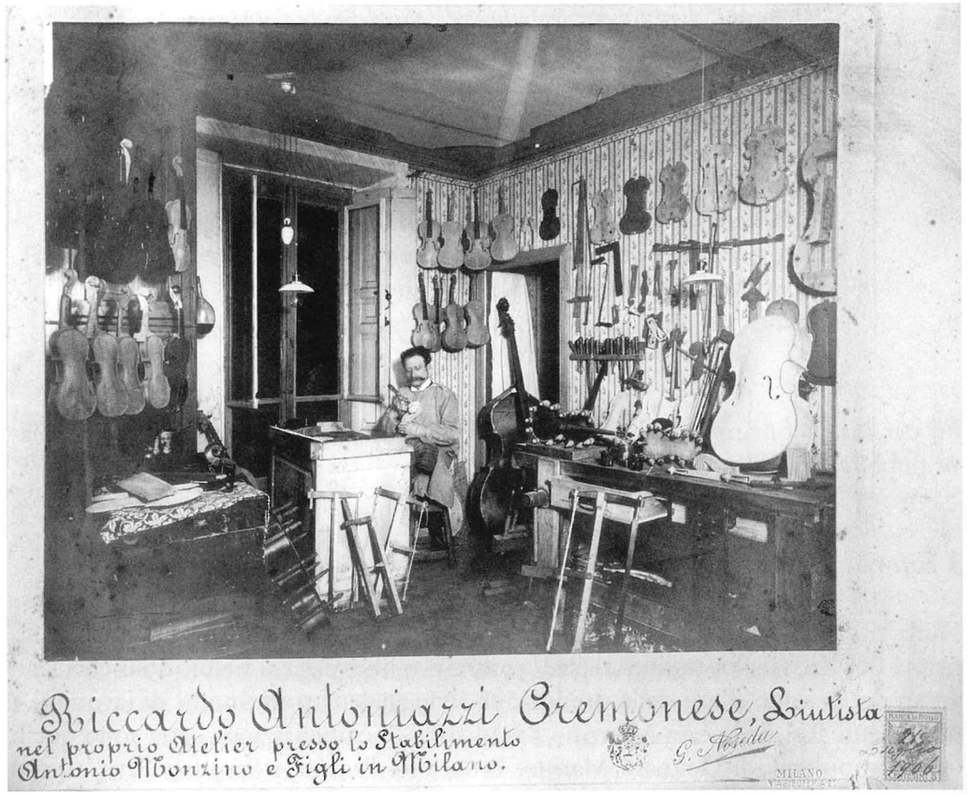


FIG. 18 - Riccardo Antoniazzi al banco di lavoro negli ultimi anni di attività.

vernici. Conosce varie lingue e tutte le migliori opere che trattano della liuteria artistica e degli autori celebri italiani. Sa suonare il violino e fu professore di viola, conosce l'accordatura anche del violoncello e del contrabbasso". Formò tantissimi allievi che lavorarono per Monzino: Severino Riva, Erminio Farina, Luigi Galimberti ed Ambrogio Sironi. Alcuni di essi, soprattutto Riva e Farina, costruirono anche chitarre e strumenti pizzico di ottimo livello. Molti strumenti hanno evidenti tracce di lavorazione a più mani: molto spesso le teste degli strumenti di Riccardo Antoniazzi furono sbozzate e completate da Erminio Farina, ma questa era una prassi consolidata, e lo è tuttora, di tutti i laboratori dove la produzione deve sostenere il ritmo della domanda e dove lavorano più maestri liutai contemporaneamente.

Diverso è il caso del settore degli strumenti pizzico: i cataloghi Monzino citano come responsabile di questo settore Innocente Rottola, liutaio dalle capacità indiscusse e inspiegabilmente mai citato da nessuno dei repertori specializzati che pure riportano notizie di liutai di gran lunga minori. Questa lacuna, che riguarda anche Gennaro Marino, viene colmata solo ora con la collocazione di alcuni dei loro pezzi migliori nelle sale del Museo. Secondo le indicazioni dei cataloghi dell'epoca Innocente Rottola fu allievo di Guadagnini, ma non è stata trovata documentazione a proposito. Antonio Monzino lo descrive così nel presentarlo ufficialmente per il concorso di Milano del 1906: "*Innocente Rottola è un artista specialista in strumenti a pizzico quali chitarre, lire, arcichitarre e chitarroni d'orchestra. Egli però è anche espertissimo riparatore di strumenti d'arco di celebri autori italiani antichi; il violoncello antico di Ruggeri, esposto dalla ditta quale saggio di riparazione artistica, fu restaurato dal predetto Rottola. È buon riparatore anche di qualsiasi strumento a plettro, è inventore di due strumenti, il terzetto e il mandolino ottavino, fatti interamente da lui stesso. È abilissimo accordatore di strumenti a corde e Maestro di chitarra. Egli fece scuola sotto il rinomato liutista fu Ferruccio Bianchi e già da oltre 15 anni è dipendente della ditta A. Monzino e Figli. È capo tecnico del reparto Strumenti a pizzico e a plettro".* Oltre a queste scarne notizie non esistono altri dati, neppure biografici. La stessa scarsità di dati si ritrova per la figura di Gennaro Marino, anch'esso bravissimo liutaio non citato in alcuna pubblicazione. Anche per Marino le poche notizie provengono dalla presentazione scritta da Antonio Monzino per l'esposizione del 1906: "*Liutista napoletano e allievo del celebre Minieri di Napoli, è capo lavorante della sezione Strumenti a plettro. È rinomato specialista in mandolini, mandole, liuti e arciliuti anche in mandolinarpa e plettroarpa ed altri affini. Abilissimo decoratore in madreperla, tartaruga e avorio, ebanista di prim'ordine e mandolinista".*

Nel primo dopoguerra si succedettero un gran numero di liutai, tutti rimasti alle dipendenze per periodi più o meno lunghi; tra questi la personalità più schiva e marcata fu quella di Aldo Perego. Entrato alle dipendenze della ditta Monzino all'età di 14 anni nel 1924, vi rimase fino alla morte avvenuta nel 1983. Ebbe l'oc-

casione di conoscere alcuni dei principali allievi dei fratelli Antoniazzi, apprendere da loro le tecniche e continuare la tradizione. Non firmò mai uno strumento, forse per il suo carattere schivo e scontroso; non figura a torto in alcun repertorio di liutai, non istruì direttamente degli allievi, che dovevano piuttosto "rubare" da lui i segreti del mestiere. Fu così che si formarono i liutai dell'ultima generazione: Carlo Raspagni, Emilio Bassi ed altri ancora, alcuni dei quali attivi ancora oggi.
Scorrendo i documenti relativi al periodo del primo decennio del secolo e il libro matricola con i nomi dei lavoranti ricaviamo qualche elemento in più. Risultano iscritti con le relative qualifiche:

nome	Assunzione/licenziamento	qualifica	Paga giornaliera in lire
Romanoni Giovanni	Giugno 1909 - 26 Maggio 1923	Lavorante in strumenti musicali in legno	
Sironi Ambrogio	24 luglio 1916 - 11 Febbraio 1922 19 febbraio 1923 - 15 dicembre 1928	Lavorante in strumenti musicali in legno	
Canzi Angelo	27 Gennaio 1919 - 29 Maggio 1920	Lavorante in strumenti musicali in legno	
Lavezzari Antonio	30 dicembre 1919 - 22 maggio 1920	Lavorante in strumenti musicali in legno	
Antoniazzi Romeo	15 novembre 1920 - 8 dicembre 1920	Lavorante in strumenti musicali in legno	
Mauri Luigi	20/24 dicembre 1920	Lavorante in strumenti musicali in legno	
Tassinari Lodovico	27 febbraio 1921 - 26 maggio 1921	Lavorante in strumenti musicali in legno	
Parravicini Piero	1 luglio 1924 - 28 giugno 1925	Liutaio	30
Perego Antonio	Dal 5 ottobre 1925	Operaio apprendista, poi liutaio salariato	10/17
Galimberti Luigi	1 gennaio 1928 - 19 luglio 1930	Operaio	37.50
Rocchi Sesto	26 marzo 1935 - 28 Giugno 1935	Liutaio	
Cadei Bruno	12 settembre 1938 - 3 giugno 1939	Apprendista liutaio	8
Mosconi Renzo	31 luglio 1939 - 22 giugno 1940	Apprendista liutaio	
Morbidoni Vildo	5 dicembre 1940 - 7 novembre 1942	Riparatore di fisarmoniche	

Quest'elenco, del tutto parziale, non comprende un gran numero di lavoranti, tutte donne, addette alla fabbricazione delle corde armoniche che rappresentavano un altro importante settore della Casa Monzino.
La scelta dei liutai era particolarmente accurata, soprattutto ad opera di Adele Monzino che diresse per lungo tempo l'impresa con decisione e gran temperamento. I liutai provenivano da due aree: un bacino in grado di fornire mano d'opera, soprattutto con la qualifica di apprendista e non di liutaio finito era quello

di Milano e della Brianza, dove le tantissime botteghe e scuole per intagliatori ed ebanisti formavano fior di artigiani. Moltissimi di loro diventarono costruttori di strumenti ad arco.
Molti costruttori di strumenti a pizzico, ormai già liutai esperti, provenivano invece dal sud, dalle stesse botteghe artigiane dove si costruivano i mandolini che la ditta Monzino commissionava. I documenti e la corrispondenza di Adele Garlandini sono molto chiari, riportiamo:

3 gennaio 1906
Ill.mo Michele Amico
Catania

In merito alla gradita vostro del 31 dicembre sento che avete molta abilità ma il vostro stipendio e troppo alto per me. Io più di lire 4 al giorno (dieci ore di lavoro) non posso pagare al primo entrare in casa mia e solo dopo provata l'abilità e trovato proficuo il lavoro ossia dopo qualche tempo, potrei pagare lire 5 giorno ma non di più però. Voi però potete farmi ugualmente due strumenti ordinativi anche se non accettate le mie condizioni e se però credete di farli perché in qualunque caso non potrei combinare nulla se non vedo il vostro lavoro. In tale attesa con stima vi riverisco.

Per Antonio Monzino
Adele Monzino Garlandini

Ed ancora in un altro caso da Napoli:

4 gennaio 1906
Ill.mo signor Bideri Napoli

ricevo la gradita vostra del 29 dicembre che vi ringrazio pel vostro interessamento. Siccome non conosco il nome né l'indirizzo del lavorante in questione, così prego voi di far leggere la presente al medesimo.
Le condizioni mie sarebbero le seguenti: al primo entrare nel mio laboratorio non potrei darvi più di lire 4 giorno (giornata di dieci ore di lavoro) perché non conoscendo la vostra abilità né la vostra sveltezza nel lavoro non posso pagarvi di più; in seguito dopo qualche tempo, provata la vostra abilità e se mi rendete davvero per quanto vi pagherei, vi darei lire 5 al giorno ma di più non posso né ho mai pagato alcun lavorante.
Il viaggio da Napoli e Milano vi sarebbe pagato da me ma

voi dovete prendere impegno scritto per sei mesi consecutivi ossia che per sei mesi voi vi obbligate a restare alla mia dipendenza. Naturalmente da parte mia, se fate al caso mio, e non verrà a mancarmi il lavoro, vi resterete anche di più, ossia fisso. Dovrete prima, subito, per non perdere tempo fare un mandolino lavorato meglio che potete sia in costruzione come in guarnizione ossia lascio libero a voi di farlo bello ed in modo che io posso almeno vedere in che modo lavorate.
Mi darete tutti gli schiarimenti che vi domanderò riguardo la vostra famiglia, sul vostro conto, dove avete lavorato e per quanto tempo, perché lasciate il vostro posto etc. poiché io devo naturalmente avere vostro referenze le quali devono naturalmente essere buone, poiché mi piace che il mio personale siano persone di buona condotta e lavoratori in modo che quando entrano nella mia casa abbiano restare perché io ci tengo a non cambiare continuamente.
Unisco francobollo per la risposta pregando di scrivermi subito in merito.
Saluti distinti

per Antonio Monzino
Adele Monzino Garlandini

Bideri non tardò a consegnare la lettera al lavorante che scrisse ad Adele Monzino Garlandini, la risposta non si fece attendere:

9 gennaio 1906
Ill.mo Vincenzo Tacinelli Napoli

con piacere ho ricevuto vostra lettera; ora favorirete darmi questi altri schiarimenti.
Mi direte quanto tempo avete lavorato presso signor Raffaele Calace e per quale motivo avete lasciato detto posto e se oltre ai mandolini sete capace di fare anche altri strumenti ossia mandole liuti ed anche chitarre (e anche per questo se foste capace sarebbe meglio) che anche se siete capace di eseguire riparazioni ai suddetti strumenti. Che età avete, se avete lavorato e quanto tempo in altri posti oltre a quello sopra indicato.
Riguardo al salario come già vi dissi sarebbe di lire 4 giorno per almeno due mesi di prova, aumentabili a lire 5 dopo due mesi, ossia dopo provatala vostro abilità. Parlandovi schiettamente, io credo che siete bravo, ma desidero anche

vedere e provare se pagandovi lire 5 me le rendete. Uno può essere bravissimo ma tanto lungo nel lavoro in modo da non essere attivo, ed il tempo stesso che impiega nel lavoro assorbe tutta la giornata senza profitto.
Quindi io bisogna proprio che vi provi, meglio per voi e per me se realmente meriterete quanto voi dite e se mi sarete utile. Io vi replico intanto di farmi questo strumento che già vi dissi per campione il quale in ogni evento vi sarà pagato, fatelo più presto potete, in modo che visto possiamo stringere il contratto il quale sarà fatto regolarmente come voi desiderate come pure io voglio. Lavorando voi ora in casa, avrete certo le vostre forme e modelli che porterete con voi e Milano e che io vi pagherò.
E per essere sul posto già con tutto l'occorrente e per non perdere tempo in preparativi.
Se ci accordiamo vi darò incarico per la compra necessaria di legname bello che a Napoli si troverà più facilmente che a Milano e vi darò anche commissioni per scudi etc.
A voi ora rispondermi in merito tutto quanto ed a mandarmi presto il mandolino.
Saluti cordiali

p. Antonio Monzino
Adele Monzino Garlandini

16 gennaio 1906
Ill.mo Vincenzo Tacinelli Napoli

mi è giunta la vostra del 12 corrente alla quale eccovi la risposta.
Vedo che proprio non volete a meno di lire 5 giorno, perciò io mi rimetto a voi ossia mandatemi subito questi campioni onde io possa esaminarli e subito far ripartire.
Osservate però che dovete essere sicuro del fatto vostro dovete essere bravo!
Mi occorre che portate con voi la forma del mandolino, della mandola ed il liuto come pure mira queste rete del legno di palissandro, bello scelto dato per strumenti fini, ossia quantità abbastanza per fare 18 mandolini, quattro mandole e due liuti. Il legno solo per le casse perché per i manici l'abbiamo già.
Vi raccomando, dal momento che dovete entrare al mio servizio, di fare il mio interesse nella compra, con il pagamen-

to potete mandare dal signor Bideri..... Se mi farà avere conti quietanziati; anche i denari del viaggio li ritirete da Bideri.
Spedite dunque presto il campione perché ho urgenza di combinare qualchecosa tanto più che proprio oggi mi si ammalò un lavorante. Visto il mandolino stipuleremo il contratto e prenderemo gli accordi per la partenza.
In attesa di saluto
per Antonio Monzino

Adele Monzino Garlandini
9 gennaio 1905

Non sappiamo se il liutaio Tacinelli prese mai servizio presso la casa Monzino, possiamo però dedurre che Adele Monzino aveva un senso spiccatissimo degli affari e che a Napoli operava un fiduciario di casa Monzino, il signor Bideri che era incaricato di fornire materiali e lavoranti, disponendo anche di somme di denaro per conto della casa Monzino.
Come si vede le condizioni erano precise e ferree, la paga giornaliera proposta la stessa per tutti (4/5 lire al giorno).

Fu questa anche la via seguita da Gennaro Marino, uno dei migliori liutai di Casa Monzino, che ora sappiamo giunto a Milano nel 1906, giusto in tempo per l'esposizione. Nella lettera di presentazione alla giuria Marino viene definito "*capo lavorante*" della sezione strumenti a pizzico, ma al tempo dell'esposizione in realtà era appena giunto a Milano.
La vicenda della venuta a Milano di Gennaro Marino è un capolavoro di abilità di Adele Monzino. Probabilmente Adele Monzino conosceva il valore di questo liutaio, forse segnalato dal fiduciario di Napoli, quel Bideri che curava gli interessi di casa Monzino oppure quel D'Isante (o D'Isanto), fornitore di ornamenti. Nella prima lettera, al contrario di altre comunicazioni, Adele Monzino non solleva questioni di paga giornaliera e non indica cifre, fatto davvero strano vista la sua meticolosa cura dei dettagli economici.

A Milano 9 gennaio 1906
Stim. signor Gennaro Marino di Napoli

Dal signor D'Isanto ho sentito che sareste disposto a venire a Milano a lavorare ed io vi scrivo quanto voi desiderate conoscere, pregandovi di rispondere a vostra volta a quando io vi domando. Sta bene che abbiate lavorato presso Minieri ma si desidera sapere per quanto tempo siete stato presso di lui ed attualmente che cosa fate e perché avete lasciato Minieri.

Quanti anni avete e in quali altri posti e per quanto tempo avete lavorato. Mi direte dove abita questo Minieri poiché io ne conosco uno ma non so se sia quello o se ve ne sono altri.
Avete impegni pel militare? Il viaggio verrà pagato da me e sarebbe mio carico.
La giornata di dieci ore di lavoro e per lavori straordinari fuori orario un tanto all'ora in ragione della giornata. In quanto al vitto ed alloggio etc. dovrete pensarci voi ed in caso potete accordarvi, forse, con qualche altro mio lavorante ..... combinando.
Poi dovete dirmi quanto volete il giorno.
Desidera però che siate già capace di lavorare e per avere un'idea di ciò, voi mi farete uno strumento, (un mandolino) a vostro gusto, ma ben fatto ed elegante ossia come meglio sapete fare e ed appena lo vedrò e conoscerò prima tutto quanto vi domando vedremo se sarà il caso di combinare.
Fatemi e mandatemi presto questo mandolino onde non perdere tempo e naturalmente in qualunque caso vi verrà pagato attendo una pronta risposta.

Saluti per Antonio Monzino
Adele Monzino Garlandini

Da questa lettera Adele Monzino lascia capire che Marino avrebbe lasciato il laboratorio di Minieri, ma in realtà le cose non stavano in questi termini. Minieri era fornitore della casa Monzino, forse di strumenti finiti, di gusci o di ornamenti. I rapporti economici si interrompono al tempo della venuta di Marino a Milano e dalla comunicazione traspare l'astio di Minieri nei confronti di una persona che ora lavora presso casa Monzino. La persona non può essere che Gennaro Marino. Adele Garlandini tratta Minieri con bonaria sufficienza, chiedendogli per di più una riduzione di prezzo sui suoi prodotti e una dilazione nei pagamenti fingendosi offesa. Minieri, a cui è stato sottratto uno dei lavoranti più validi deve incassare per soprammercato anche una sconfitta sul piano dei rapporti d'affari. Con una nota che sa di ironico lo stesso Marino viene proposto per un'onoreficienza alla Giuria dell'Esposizione Temporanea del 1906 e presentato come *"allievo del grande Minieri"*.

5 settembre 1907
(la lettera porta già il timbro "Gran Premio")
Giovanni Minieri
Napoli

rispondiamo solo oggi alla vostra lettera, in causa del molto

lavoro. Infatti ci siamo serviti da altri semplicemente perché abbiamo trovato differenza di prezzo e naturalmente noi con la concorrenza che c'è oggi che coi meschini guadagni che si fanno dobbiamo tenere calcolo quando possiamo avere gli strumenti lavorati sempre bene e con un paio di lire di differenza di meno. Noi ci teniamo assai a non cambiare i nostri fornitori e sarebbe nostro piacere se continuate a servirci bene, ci praticate una riduzione sui prezzi ossia ci ribassaste qualche cosa del prezzo che si fatturavate.
Riguardo agli avvertimenti che ci date vi ringraziamo assai e ne terremo conto pel presente e per l'avvenire, solo però noi desideriamo rimanere estranei a tutto il rimanente ed agli affari particolari e d'interesse e perciò vi preghiamo di scrivere voi direttamente. Se verrete a Milano vi vedremo volentieri, ma per quanto concerne l'altra persona se avete da parlare d'altre cose noi vi preghiamo di darvi un appuntamento fuori del nostro negozio, perché come abbiamo già detto, noi desideriamo rimanere estranei in queste cose delicate e d'interesse personale e solo per questo motivo che vi preghiamo di non parlare di ciò in casa nostra.
Attendiamo la vostra gradita in merito agli strumenti per metterci d'accordo a finché appena ci occorrono possiamo ripigliare le nostre buone antiche relazioni.
Per ora vi salutiamo cordialmente

per Antonio Monzino & figli
Adele Monzino Garlandini

***N.B.** ciò anche che ha sempre dispiaciuto è quello di farci le spedizioni con assegno perché per noi è mancanza di fiducia, mentre tutti i nostri fornitori ci spediscono la merce non solo senza assegno ma ci accordano i tre mesi.*

Un'altra testimonianza indiretta sull'organizzazione del lavoro nell'atelier di Casa Monzino ci viene da due documenti abbastanza divertenti che riguardano uno dei migliori liutai, quel Severino Riva che faceva parte di quel gruppo che lavorò per l'esposizione. Riva a quanto pare aveva un pessimo carattere ed era un assiduo frequentatore delle osterie milanesi. Fa sorridere il fatto che Antonio Monzino suggerisca a Riva "di lasciare stare la chitarra", dandoci un quadro delle osterie come di un luogo dove gli strumenti musicali, primi tra tutti quelli di casa Monzino, non dovevano essere estranei, visto che Casa Monzino produceva strumenti per tutte le tasche.

4 dicembre 1907
signor Giuseppe Riva in Tradate

confidenziale

Sono spiacente doverle scrivere per oggetto che direttamente non riguarda a lei, ma che però indirettamente la potrebbe interessare.
Trattasi di parteciparle che da qualche tempo il di lei fratello Severino non tiene più la condotta di prima, e ciò perché settimanalmente e quasi sempre nei giorni di sabato (sera), di domenica e lunedì, disordina passando tempo all'osteria ove probabilmente avrà fatto relazione con cattivi compagni, che si associano nel bevere e nell'assentarsi dal lavoro. Lunedì scorso è venuto al lavoro per poche ore, ed in che in che stato, martedì ha mancato interamente ed anche oggi non è venuto al lavorìo. Alcune volte non rincasa di notte ed alcuni giorni sta con nuovi suoi compagni all'osteria a bevere, a cantare e suonare la chitarra. Si vede propriamente che è sulla via che conduce male e sarebbe necessario che immediatamente cambiasse vita, perché la via del vizio danneggia la salute e vuota la borsa, ossia conduce spesso alla miseria e al disonore.
Mi rivolgo pertanto a lei, che come di lui fratello avrà più autorità di fare rimprovero, a ciò favorisca ammonirlo seriamente e gli si dica che noi siamo assai dispiaciuti di questo suo cambiamanto di vita, che ci porta anche danno, perché siamo proprio nella stagione del maggior lavoro ed abbiamo assunti seri i impegni per fornitura di strumenti e per riparazione… nei quali una ditta seria come la nostra non può mancare. Favorisca dirgli che assolutamente bisogna che cambi vita, si astenga dal dal disordinare di giorno e di notte, abbandoni all'osteria della via Pesce, che solamente il nome di detta via equivale a quella del quartiere pessimo per la moralità e per i bassi fondi, e ritorni al lavoro con la ferma intenzione di frequentarlo assiduamente e costantemente, troncando ogni relazione con cosiddetti amici d'osteria, che troppo palesemente si vede lo conducono alla rovina. Alla domenica vada piuttosto a Venegono presso la sua famiglia, ma anche colà non si abbandoni al vizio. Lasci la chitarra a Milano..... e pensi far giudizio..... Ultimamente si rifiuta di eseguire certi lavori serali straordinari, pei quali naturalmente sarebbe stato pagato, adducendo per pretesto

che doveva studiare la chitarra di invece si recò all'osteria ad ubbriacarsi. Fu visto altre volte ad ora tarda di notte, in strada a schiamazzare in compagnia di amici di quelli da starci lontano, che noi chiamiamo Luc.
Tutto ciò sia detto confidenzialmente, quindi certe cose sarà bene che non dica di averle sapute da me ma bensì da altri, in ogni modo però sarà bene che ella lo redarguisca anche per nostro mandato, per le sue assenze che da qualche tempo si fanno più frequenti, le quali assenze al lavoro sappiamo che non sono cagionate in per indisposizioni naturali ma bensì per altre procuratosi volontariamente. Mi scordava di dirle che lunedì mattina appena venuto al lavoro fece lite con altro nostro lavorante in modo che anche questo si assentò per tutta la giornata al lavoro.
Scusi della libertà che mi sono preso mentre ringraziando anticipatamente ho il piacere di riverirla distintamente.

Antonio Monzino

Nella seconda delle due lettere si comprende come Severino Riva fosse nel lavoro sotto la direzione di Innocente Rottola e come questo fatto doveva garbare poco a Riva che ebbe un pesante diverbio con Rottola stesso. Non sappiamo quanto tempo Riva sia rimasto alle dipendenze di Casa Monzino, considerata la disciplina che regnava nei laboratori e il suo carattere ribelle. Sicuramente Riva fu un ottimo liutaio, sia per gli strumenti a pizzico che per quelli ad arco. Vannes, il maggior repertorio di liutai riporta nome e notizie biografiche di Severino Riva, mentre tace i nomi di Rottola e Marino (FIG. 20).

Milano, 4 dicembre, 1907
signor Severino Riva

Francamente vi dichiariamo che la vostra condotta da qualche tempo è mutata ed ora è assai riprovevole. Noi dobbiamo esigere che i lavoranti tutti siano puntuali a recarsi giornalmente ed in orario al lavoro e che non abbiano ad assentarsi per ore o giornate per indisposizione procacciatesi volontariamente ossia per ubriachezza, che non possiamo neppure tollerare che in casa nostra, nel nostro magazzino o laboratorio si facciano conversazioni nelle ore del lavoro e tantomeno siano iniziate dispute o litigi per qualsiasi motivo. La nostra casa è seria e come tale deve mantenere i propri impegni verso tutti e verso i nostri clienti committenti; pertanto una tardanza o una mancanza al lavoro, fosse que-

FIG. 19 - Una etichetta di casa Monzino con la citazione del gran Premio del 1906.

FIG. 20 - Una etichetta di Severino Riva, lavorante per casa Monzino, del 1911.

sta anche di un'ora sola, qui nuoce e danneggia sia riguardo la reputazione sia riguardo l'interesse finanziario. Tanto più nell'attuale situazione che come annualmente sia maggior lavoro e quindi maggiori di impegni. (illeggibile) altri lavoranti di lei compagni. Ciò che ci scriveste è impossibile perché non possiamo togliervi scuola e direzione dell'Innocente (Rottola ndr) e neppure cambiar riposto o locale. Per essere bravi vi prevediamo che assolutamente da oggi in avanti non tollereremo scenate simili ne che si venga lavoro in stato anormale. Se indisposto non si concederà di fare nemmeno mezz'ora di permanenza in laboratorio che si dovrà ritornare al proprio domicilio rimanervi fino a perfetta guarigione. Non possiamo poi fare a meno di rimproverarti tale (illeggibile) che hai preso da qualche tempo avvisandoti che questo oltre danneggiare la salute ti vuota le tasche e potrebbe condurli a conseguenze fatali. Ciò ti sia d'avviso paterno, perché non intendiamo di ritornare sull'argomento, essendo già in troppo scontenti della tua cattiva condotta.

Antonio Monzino e figli

La produzione di casa Monzino è, come si vede, stata legata all'abilità dei suoi lavoranti e all'accorta gestione degli affari. Fino alla fine della sua attività il laboratorio della ditta Monzino continuò ad operare con tecniche artigianali, rifinendo gli strumenti uno ad uno e non attuò mai una produzione industriale di serie. Dell'attività e dei laboratori sono stati acquisiti dal Museo del Castello Sforzesco alcune delle forme di legno, le sagome, molti modelli di cartone, alcuni attrezzi autocostruiti per velocizzare la produzione. Legni, ornamenti, resine, semilavorati e altre dotazioni di laboratorio sono state donate dalla famiglia Monzino ad alcuni liutai: la famiglia Masetti, Daniele Scalfi e Federico Gabrielli conservano ed utilizzano ancora oggi questi materiali.

Si ringrazia lo studio fotografico Giancarlo Costa per aver concesso la riproduzione delle immagini relative agli strumenti. Si ringrazia Casa Monzino e la dott.ssa Sara Calabrò per aver concesso la riproduzione delle immagini relative alla documentazione e di proprietà dell'archivio Telesma.