

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003

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

INDICE

<i>Claudio Salsi</i> - Introduzione.....	Pag. 11
<i>Pietro Amadini</i> - Ceramiche e porcellane cinesi per il Centro delle Culture Extraeuropee	» 13
<i>Paolo Bellini</i> - Contributi per una catalogazione delle acqueforti di Cesare Bassano	» 33
<i>Giuseppe Beretti</i> - Giocondo Albertolli: due tavoli a <i>consoles</i> per il Palazzo Arciducale di Milano	» 107
<i>Silvia Bianchi</i> - Appunti relativi ad alcune fonti a stampa delle principali realizzazioni nell'arte della scultura lignea in Lombardia tra Quattro e Cinquecento	» 123
<i>Grazia Biscontini Ugolini</i> - Una targa devozionale con la crocefissione	» 175
<i>Rossana Bossaglia</i> - Ricordando il giudizio di Clelia	» 181
<i>Grazietta Butazzi</i> - Clelia Alberici e la "sua" collezione di moda e costume: un ricordo.....	» 185
<i>Maurice Cerasi</i> - Antoine-Ignace Melling: Costantinopoli tra naturalismo e prospettiva	» 191
<i>Giovanna Ginex</i> - Il civico archivio fotografico di Milano. I Fondi storici: negativi su vetro formato "A"	» 231
<i>Alberto Milano</i> - Stampe popolari milanesi in un quadro di Gerolamo Induno	» 249

<i>Giovanna Mori</i> - Intervento di recupero e valorizzazione della monumentale pianta "Iconografia della città e Castello di Milano" di G.B. Riccardi	Pag. 275
<i>Claudio Salsi</i> - Un inedito dipinto su pietra derivato da un'incisione di Gior- gio Ghisi e una notizia inventariale circa due disegni a lui attribuiti	» 289
<i>Alessia Schiavi</i> - Alle origini delle raccolte artistiche del Castello Sforzesco. La collezione del conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini	» 307
<i>Oleg Zastrow</i> - Le campane storiche dal secolo XIV al XIX nelle Civiche Raccolte milanesi	» 347

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

INTRODUZIONE

Claudio Salsi

Attraverso questo numero di "Rassegna" coroniamo il proposito di dedicare una raccolta di studi alla memoria di Clelia Alberici, Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni, mancata il 16 agosto 2001.

Mi pare particolarmente significativo far coincidere questa iniziativa con la celebrazione dei trent'anni di vita della rivista (2003), nata per opera sua agli inizi dagli anni '70.

"Nel 1973 iniziai la pubblicazione della Rassegna di Studi e di Notizie con lo scopo di mettere in evidenza opere della Raccolta delle Stampe Bertarelli, delle Raccolte di Arte Applicata e del Museo degli Strumenti Musicali che hanno sede nel Castello Sforzesco. La Raccolta Bertarelli era già molto nota, ma pressoché ignorati i settori delle arti applicate che con le collezioni di mobili, sculture e bassorilievi lignei, ceramiche, porcellane, avori, arazzi, oreficerie, bronzetti, costituiscono un museo di livello europeo. La "Rassegna" ha fatto conoscere a musei, Istituti e Biblioteche d'Italia e dell'estero l'importanza del nostro patrimonio. Una conferma del valore della pubblicazione è data dalla stima che riscuote presso studiosi e docenti universitari che ambiscono di collaborarvi e dal successo ottenuto presso gli addetti ai lavori". Così scriveva l'Alberici in occasione del ventennale di "Rassegna", sintetizzando, con la modestia e la sobrietà di stile che le erano connaturati, le ragioni che l'avevano spinta a fondarla e a seguirne direttamente l'evoluzione fino a tempi recenti.

Per questa occasione abbiamo, dunque, chiesto a ciascuno dei membri "storici" del comitato di redazione di elaborare un contributo che fosse un omaggio agli interessi critici di Clelia Alberici, ai temi di ricerca che le sono sempre stati cari e infine alla sua attività, quarantennale, nell'ambito delle civiche raccolte. Ai loro articoli, alle memorie individuali di fatti e circostanze vissute in compagnia della studiosa scomparsa, si aggiungono gli scritti di vecchi e nuovi collaboratori, dedicati all'eterogeneo patrimonio di beni culturali che formano il vastissimo settore di competenza di questo istituto.

Il ricordo di Clelia Alberici, del suo valore alla guida della direzione del museo, rimane immutato e al nostro debito di riconoscenza nei suoi confronti si aggiunge quello dell'Amministrazione Comunale nelle persone dell'Assessore alla Cultura e Musei, Salvatore Carrubba, del Direttore Centrale, Alessandra Mottola Molfino, del Direttore del Settore Musei e Mostre, Rossana Ferro e del Soprintendente al Castello Sforzesco, Ermanno A. Arslan.

CERAMICHE E PORCELLANE CINESI PER IL CENTRO DELLE CULTURE EXTRAEUROPEE

Pietro Amadini

Nella Rassegna di Studi e Notizie del 1997, Cristiana Bertoldi concludeva il suo articolo dedicato alla collezione di porcellane orientali⁽¹⁾ auspicando per il futuro una scientifica e sistematica catalogazione dei pezzi, che permettesse l'approfondimento delle ricerche d'archivio e portasse a rilevare le opere degne di valorizzazione espositiva. Lo studio ripercorreva la creazione e lo sviluppo del patrimonio di ceramiche e porcellane cinesi e giapponesi del Castello Sforzesco, attraverso le donazioni e gli acquisti che si erano succeduti nel tempo. Le opere erano opportunamente inquadrare nel contesto del gusto collezionistico dell'epoca a cavallo fra Ottocento e Novecento, una scelta che costituisce un aspetto rilevante nella presentazione di una raccolta estremamente eterogenea come quella castellana e che si riproporrà come fondamentale in vista della creazione del Centro delle Culture Extraeuropee. L'anno successivo la stessa autrice pubblicava un primo studio monografico dedicato alle porcellane cinesi con forme e decori di gusto europeo⁽²⁾ e ne presentava alcuni esempi significativi.

A distanza di quattro anni, gli studi sono continuati all'interno del progetto più ampio del riordino generale delle collezioni cinese e giapponese, volto a identificare le opere di maggior interesse da inserire sia nelle esposizioni permanenti sia in quelle temporanee dello spazio espositivo dell'Ansaldo⁽³⁾. Alla luce dei risultati finora conseguiti, vorremmo proseguire l'opera divulgativa già compiuta accennando alle caratteristiche specifiche della collezione di ceramiche e porcellane cinesi che si sono andate delineando con la catalogazione presentando alcuni interessanti reperti che, accostati a quelli già presi in esame dalla Bertoldi, determinerebbero una nuova visione d'insieme.

La collezione oggi consta di 580 opere circa, ma questo numero è destinato a ridursi dovendo escludere quei pezzi che nel tempo hanno subito notevoli danni⁽⁴⁾. Il rimanente permette tuttavia una certa libertà di scelta, e la varietà di tipologie, esaustiva dei generi fondamentali, dà la possibilità di condurre il visitatore lungo un percorso cronologico che mostri l'evoluzione degli stili decorativi principali, anche grazie al supporto di opere di grande interesse.

Le linee guida del futuro Centro delle Culture Extraeuropee prevedono un

impianto espositivo permanente “limitato a pochi esemplari estremamente selezionati”⁽⁵⁾. Questo indirizzo si sposa perfettamente con le esigenze della raccolta di ceramiche cinesi, per la quale si potrebbero prevedere una sessantina di opere. In tale numero sarebbero immediatamente riconoscibili reperti di maggior pregio, esposti permanentemente, accostati a quelli, rappresentativi delle diverse tipologie produttive, che potrebbero essere posti a rotazione per permettere al pubblico una più ampia fruizione della raccolta. L'arco temporale interessato, compreso fra l'anno zero e il ventesimo secolo, illustrerà il passaggio dalle prime produzioni in grès a vetrina piombifera, a quelle a smalti policromi e alla porcellana. Poche acquisizioni, mirate a rimediare ad alcune lacune⁽⁶⁾, aiuterebbero a perfezionare il percorso.

Corredi funerari o mingqi

La prima sezione presenterebbe, in uno spazio appositamente dedicato, le suppellettili funerarie appartenenti al periodo compreso fra la dinastia Han (207 a.C.-220 d.C.) e la dinastia Tang (618-906). L'isolamento di questi manufatti dagli altri trova giustificazione nel fatto che si tratta di reperti archeologici di scavo.

I cinesi ritenevano che la vita continuasse dopo la morte e che i defunti avrebbero avuto bisogno di tutti gli utensili della vita quotidiana. Le tombe primitive consistevano principalmente di strutture sotterranee ricoperte da tumuli, ma con l'andar del tempo sempre più numerosi complessi architettonici e sculture vennero posti a livello del suolo. Questi templi erano i luoghi dove i discendenti porgevano i loro rispetti e si occupavano del defunto.

Le figure tombali, nate in sostituzione dei sacrifici umani⁽⁷⁾, col tempo acquisirono la funzione di indicare, con le loro dimensioni, il soggetto e soprattutto il loro numero, l'importanza sociale del defunto. Modellini in ceramica furono prodotti in abbondanza dal periodo Han al periodo Tang, con una breve interruzione dopo la caduta degli Han, e proseguirono nei secoli successivi, assumendo connotazioni diverse e sempre meno importanti⁽⁸⁾. All'ingresso della sala principale e attorno alla bara del defunto erano poste grandi statue, mentre in nicchie, lungo le rampe di accesso, venivano posizionati gruppi di figure più piccole che offrivano ai morti i loro servizi. L'eleganza dei cavalieri, la valenza simbolica dei vasi e degli incensieri, la suggestiva forza espressiva dei mostri guardiani e la perfezione naturalistica di cavalli e cammelli dovranno perciò essere sottolineati da una accurata ambientazione.

L'incensiere a forma di montagna, *boshanlu*, è tipico del corredo di periodo Han (FIG. 1). Il nome cinese significa letteralmente “brucia profumi della montagna immortale”. Si tratta di una tipologia importante, derivata dai modelli in bronzo, e rappresenta la mitica montagna dove risiedevano gli Immortali secondo la mitologia taoista. La forma è quella classica del fusto cilindrico terminante in un cono rovesciato, al centro di un piatto fondo, con sopra un coperchio traforato che



FIG. 1 - Incensiere con coperchio a forma di montagna, *boshanlu*; ceramica con invetriatura piombifera verde argentato; leggeri segni di restauro; dinastia Han (207 a.C.-221 d.C.), I secolo; Shaanxi - Henan; acquisto “La compagnie de la Chine et des Indes”, Parigi 1928; H 21 cm. x Ø 21,5 cm. - inv. n. Ch512. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano.



FIG. 2 - Vasetto a giara *hu*; ceramica con invetriatura colante a tre colori, *sancai*, verde, marrone, panna; dinastia Tang (618-906), VIII secolo; Shaanxi - Henan; acquisto Arch. Paolo Besana di Milano 1935; H 18 cm. x Ø 13 cm. - inv. n. Ch306. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano.

ricorda un monte. Pezzi come questo erano ritenuti sacri e molto rispettati. Bruciare gli incensi era pratica corrente e doveva servire a scacciare gli spiriti maligni. Inoltre ricreava, con il fumo dell'incenso, il vapore delle nuvole che contornavano le montagne sacre. In questo caso il coperchio a montagna è poco traforato perché non veniva realmente utilizzato. L'argilla si presenta rosata, e il particolare colore dell'invetriatura grigio-verde, chiaro e iridescente come quello di alcune ceramiche prodotte nello Henan, è indicativo secondo alcuni autori dell'autenticità dei reperti⁽⁹⁾.

Influenze centro asiatiche si ritrovano nel guardiano di tomba, *zhenmushou*, dal corpo di leone alato (FIG. 4). La statuetta di terracotta dipinta in rosso, nero e bianco è internamente cava e fa corpo con una base sagomata che segue la forma dell'animale. La figura, in posizione seduta, si presenta secondo un classico schema, dal viso leonino o di drago, con corna che sembrano confondersi con la criniera e forti zampe con zoccolo. Pur essendo di dimensioni relativamente ridotte, è un valido esempio dell'evoluzione di questa tipologia di guardiani, soprattutto se messa a confronto con gli altri della collezione (C292, C300 e C297).

Caratteristico dell'ultimo periodo Tang (618-906) è il vasetto a giara tipo *hu* (FIG. 2) con smalti a tre colori *sancai*. Il vasetto, dalla tipica ceramica porcellanosa, rosata, presenta un'invetriatura piombifera colante, dove i tre colori, verde marrone e panna, ricoprono con uno strato sottile la parte superiore del vaso mescolandosi delicatamente fra loro⁽¹⁰⁾. Si tratta in questo caso di una produzione che poteva riguardare sia l'uso quotidiano⁽¹¹⁾, sia il corredo tombale.

Notevole per la precisione del decoro ottenuto a traforo è invece il vaso ad anfora tipo *zun* (FIG. 3). Si tratta di un modello tipico, caratterizzato da due anse a forma di drago che morde la bocca del vaso, ottenuto con ceramica rosa chiaro e coperta verde. È particolare la soluzione dei corpi dei draghi, che si avvolgono a spirale attorno al vaso⁽¹²⁾ e la resa a traforo delle nuvole. Attraverso i fori si intravede la parete di un vasetto interno.

Infine, tra gli altri guardiani di tomba *zhenmushou* che risalgono a questo periodo (FIG. 4), il reperto Ch292 con invetriatura avoriacea e forti tratti umani, si distingue per la maggiore libertà iconografica data dalle vistose scaglie dorsali⁽¹³⁾ e dalla mancanza di ali. Le figurine Ch297 e Ch300, invetriate a tre colori *sancai*, prodotte probabilmente nelle province di Shaangxi e Henan costituiscono invece una coppia che segue uno schema classico. Quella con il volto umano barbuto, orecchie d'elefante e cresta di gallo ha il viso scoperto dall'invetriatura⁽¹⁴⁾, mentre l'altra con il viso di drago, due grandi corna biforcute e criniera, è completamente invetriata. Si tratta di modelli rappresentativi, anche se di piccole dimensioni rispetto a figure tombali alte fino al metro appartenenti a personalità più importanti. L'eventuale esposizione dovrà quindi porre l'accento sull'aspetto terrifico dei lineamenti.

Questo tipo di opere pone lo studioso di fronte al delicato problema dell'autenticità. La dottoressa Bertoldi, a riguardo, aveva espresso in nota il dubbio che i reperti della collezione fossero in realtà dei falsi prodotti all'inizio del XX secolo⁽¹⁵⁾.



FIG. 3 - Vaso ad anfora *zun*, ceramica con invetriatura verde scuro, traforata e modellata con nuvole e draghi avvolgenti, applicati e incisi; dinastia Tang (618-906); dono Barone Pompeo Bonazzi 1928; H 28 cm. x Ø 18 cm. - inv. n. Ch302. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano.



FIG. 4 - *Zhenmushou*, guardiani di tomba. Da sinistra, un guardiano leonino in terracotta dipinta di rosso, nero e bianco, Sei Dinastie (221-589), H 31 cm.; tre guardiani in ceramica porcellanosa e invetriatura piombifera, periodo Tang (618-906): il primo, dai tratti umani, ha invetriatura avoriacea, la coppia restante è invetriata con i tre colori, *sancai*, verde, giallo e bianco; acquisti del 1928 - inv. n. Ch288, Ch292, Ch297, Ch300. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano.

Il problema delle riproduzioni, che si riscontra in tutte le collezioni d'arte cinese, è dovuto soprattutto al fatto che, sin dagli inizi del secolo scorso, gli artigiani cinesi fabbricarono un gran numero di copie, con un picco di produzione che si attestò attorno agli anni Venti, dovuto alla grande richiesta che si ebbe in quel periodo⁽¹⁶⁾. Oggi, nei depositi del museo si riconoscono alcune riproduzioni fra le ceramiche da scavo e soprattutto fra i bronzi. Nonostante i reperti qui presentati siano stati acquistati proprio attorno a quel periodo, la qualità è tale che sarebbe certamente riduttivo eliminarli a priori come falsi, visto che pezzi della stessa fattura si ritrovano esposti anche in musei prestigiosi come il Musée Cernuschi di Parigi o il Victoria & Albert Museum⁽¹⁷⁾.

Ceramiche e porcellane: la bellezza nel quotidiano

Con l'avvento dei Song (960-1279), che riuscirono a ristabilire un potere centrale forte dopo un breve periodo di cinque piccole dinastie (907-960)⁽¹⁸⁾, la civiltà cinese raggiunse la più grande raffinatezza culturale ed artistica grazie al mecenatismo dei suoi imperatori, che favorirono la poesia, la pittura, la calligrafia e le arti decorative.

Come nelle tombe l'importanza sociale del defunto era visibile nella grandiosità dei corredi funerari, così il lusso che permeava le abitazioni private rispecchiava il prestigio del proprietario. Le fornaci disseminate in ogni regione del regno facevano a gara nella produzione di manufatti di grande prestigio e il gusto per il bello si diffuse nelle classi sociali più elevate portando alla produzione di un gran numero di ceramiche la cui vastità è tale da rendere difficile riuscire a rappresentarle completamente in una collezione. Ci fu un ritorno ai modelli del passato e le forme degli oggetti antichi ispirarono quelle delle ceramiche. Il gusto del tempo escludeva o attenuava la decorazione delle superfici per mettere in luce la purezza del materiale. Oggetti per la vita quotidiana prodotti da forni privati, magari meno raffinati ma di grande attrazione visiva, fanno parte della nostra collezione che vedrà nell'allestimento risaltare i pezzi migliori, secondo un ordinamento temporale.

Di questo periodo, particolarmente raffinate sono due piccole ciotole per il tè (FIG. 5). Una è in grès bruno, del tipo *tianmu*, dal piede piccolo e dal caratteristico anello esterno sotto la bocca, ricoperta da una spessa coperta saponosa ad alta concentrazione di ferro, che mostra un tentativo di creare leggere striature dette a pelo di lepre *tuhao*⁽¹⁹⁾. Esempari come questo erano molto apprezzati in Giappone per la loro austera semplicità, che ben si adattava alle esigenze della cerimonia del tè. Il piccolo difetto sul labbro di questo reperto incontrava il gusto dei maestri Zen che coglievano la perfezione nell'imperfetto. L'altra è in grès chiaro, di forma più aperta e conica e presenta un particolare effetto cromatico della vetrina



FIG. 5 - Ciotola in grès bruno *jianyao* ad invetriatura ferrosa scura con variazioni più chiare; dinastia Song (960-1279), XII-XIII secolo; Fujian; acquisto Lino Frassoldati di Milano 1930; H 6,1 cm. x Ø 12,2 cm.;

Ciotola in grès chiaro con decoro "a tartaruga" *daimao*; Song del nord - Jin (XI secolo-1279); Hebei-Henan (Jizhou?); acquisto 1930; H 4,7 cm. x Ø 12,6 cm. - inv. n. Ch301, Ch303. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano.

detto a tartaruga, *daimao*, ottenuto applicando pennellate aggiuntive di ferro sulla superficie, che cristallizzando assumevano un colore marrone rossiccio. Interessante, nello stile dell'epoca, la ciotola *jun* (FIG. 6) in grès bruno a invetriatura colante grigio lavanda, una produzione dello Henan che continuò nelle dinastie successive, caratterizzata dal delicato bordo scuro, quasi privo di coperta. L'evidente colatura della vetrina, molto leggera su questo modello, e alcuni immancabili punti di spillo, costituiscono il fascino di questi manufatti.

Nei forni di Jingdezhen, nello Jianxi, già al tempo della dinastia Song si produceva una ceramica dal corpo leggero e sottile e dalla coperta semi traslucida, che rispondeva ai requisiti con i quali oggi si definisce il concetto di porcellana⁽²⁰⁾. In seguito all'apertura di nuovi mercati, dopo la conquista del potere da parte degli imperatori mongoli Yuan (1279-1368), che seppero rendere più sicuri gli scambi lungo la Via della Seta, ci fu un incremento della domanda di porcellane, sia di manifatture private, sia imperiali. In particolare nell'era Jiajing (1522-1566), sotto la dinastia Ming (1368-1644), iniziarono le esportazioni verso l'Europa tramite la Compagnia delle Indie Portoghesi. Oggetti belli e superflui come i *celadon* e i *fahua*⁽²¹⁾, che rispecchiavano il gusto dell'antica tradizione cinese, riscuotevano poco interesse in Europa. Furono invece porcellane di uso domestico a divenire beni di lusso per chi non conosceva i veri tesori dell'artigianato cinese. Mentre la richiesta occidentale esigeva grandi forniture di bianchi e blu, in Cina giungevano a maturità le tecniche di decoro a smalti policromi a "cinque colori" *wucaï*, successivamente classificati da Albert Jacquemart (1808-1875) come *famille verte* per la predominanza di questo colore sugli altri⁽²²⁾.

Nella collezione si rivela interessante una scatola in porcellana che segue la forma di antico lingotto d'argento, particolare perché l'unica di questa famiglia della tipologia "a smalti contrastanti" *doucai*, ovvero ottenuti con smalti sopra coperta entro contorni blu sotto coperta (FIG. 7). Sul coperchio due draghi affrontati inseguono fra le nuvole la perla sacra, scatenando con il loro gioco la pioggia secondo una rappresentazione mitologica secolare. All'interno e sui bordi della scatola appare un classico contorno floreale. Il pezzo, che presenta la marca periodica del regno Jiajing (1522-1566), è una produzione a tre colori della provincia dello Jianxi e rappresenta uno dei primi esemplari di un genere che divenne popolare nel successivo periodo Wanli (1573-1620).

La produzione *famille verte* continuò nella successiva dinastia Qing (1644-1912) quando, oltre ai decori che accostavano i colori sopra coperta al blu sotto coperta, iniziarono a imporsi i cosiddetti "smalti duri" *yingcai*, con meno agenti leganti, e senza piombo o arsenico, cotti fra gli 800 e 900 gradi per provocare un effetto forte e lucente senza gradazione di colore. Il piatto con decoro di pesci, granchi e gamberi (FIG. 8) è un esemplare di particolare bellezza. Sulla parete presenta una fascia suddivisa radialmente in sei riquadri, con motivo di carpe in rosso e granchi e gamberi in viola, rosso e giallo, fra onde rese in verde; al centro una carpa in blu



FIG. 6 - Ciotola *jun* in grès bruno a invetriatura colante grigio lavanda; Henan; acquisto Pier Bracciani di Milano 1929; H 8,4 cm. x Ø 18,2 cm. - inv. n. Ch293. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano.



FIG. 7 - Scatola a forma di lingotto con draghi che inseguono la perla sacra; porcellana con decoro a smalti contrastanti *doucai*, in giallo, rosso e verde, e blu cobalto sotto coperta; dinastia Ming, marca e regno Jiajing (1522-1566); Jianxi; legato Conte Giovanni Lucini Passalacqua 1890; cm. 6 x 15 x 11,5 - inv. n. Ch342. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano.



FIG. 8 - Piatto con motivo marino a smalti duri *yingcai*, famiglia verde; dinastia Qing, regno Kangxi (1662-1722); legato contessa Ermellina Dandolo 1908; cm. 2,1 x Ø 21,5 - inv. n. Ch511. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano.

sopra coperta fra piante acquatiche e conchiglie. Sul verso si trovano due classici racemi fioriti, e al centro, in blu sotto coperta, una conchiglia fra due cerchi concentrici funge da marchio di fabbrica. Si tratta di una produzione di forni privati del regno Kangxi (1662-1722). La vivacità del movimento delle onde, unita alla freschezza della tecnica degli smalti *yingcai*, costituisce il pregio di questo piatto. Il gusto compositivo a cartelle radiali che si ritrova più spesso nei piatti *kraak* o *swatow*⁽²³⁾, sembra indicare una produzione per l'esportazione.

Gli imperatori illuminati degli inizi di questa dinastia, con la loro politica di conquiste, il rinnovo della burocrazia, le nuove istituzioni politiche, posero le basi per un potere centralizzato e assoluto che diede prosperità all'impero. Essi, se da un lato manifestarono la volontà di conservare i loro costumi atavici, dall'altro si inserirono nella continuità cinese stabilendo le basi di un sincretismo culturale, religioso e artistico senza precedenti⁽²⁴⁾. La produzione è vastissima e non sono da sottovalutare le laboriose e raffinate porcellane monocrome di cui è ricca anche la collezione milanese. Ma è soprattutto dall'arrivo del colore rosa dall'Europa che l'arte del periodo trova la sua massima espressione. Da questo colore prende il nome la *famille rose*, il cui corrispettivo cinese è infatti quello di "colori stranieri", *yangcai*. Oltre alla vasta collezione di oggetti in stile occidentale per la tavola e vasellame di diversa tipologia, prodotti per il mercato esterno, e accennati nei passati articoli, vi sono nella collezione alcune statuine di ottima fattura, fra le quali si distingue una perfetta figura di bambino contenente un sonaglio, ascrivibile alla prima metà del XVIII secolo (FIG. 9). Nella mano destra il bambino porta un fiore di loto *lian* in bocciolo, un gambo con una foglia semichiusa e uno con la foglia totalmente aperta a significare la continuità. Nella sinistra regge uno strumento musicale a canne, l'armonica a bocca *sheng*. Si tratta di un'immagine tradizionale di augurio per una promozione, giocata sull'omofonia della parola *sheng*, che vuol dire anche "salire di rango" e che perciò significa: "che tu possa salire sempre più in alto (*lian*) nel rango". Il vestito del bambino è rosa con ornato floreale più scuro, e presenta sull'orlo inferiore bande verticali alterne blu e rosa e uno spacco centrale in giallo. Poco sopra, una fascia verde a motivo dell'erba. Opere come questa, in porcellana bianchissima, rappresentano molto bene il cambiamento di gusto dell'epoca.

La soluzione di un'esposizione cronologica di questo gruppo di opere si conforma a un sistema classico, il quale lascia che si definiscano in modo neutrale le categorie ceramiche principali. Le didascalie associate agli oggetti, fornendo solo spunti essenziali, risulterebbero spontaneamente didattiche e non invasive. La segnalazione dei reperti che si distinguono per qualità o per rarità sarebbe opportunamente suggerita, pur restando entro il percorso espositivo continuo⁽²⁵⁾. Troverebbero infine spazio in una vetrina dedicata le accennate *chine de commande*, porcellane con motivi decorativi di gusto europeo, che potrebbero stimolare riflessioni originali, anche con l'accostamento di stampe occidentali⁽²⁶⁾.



FIG. 9 - Figura di bambino in porcellana decorata con i colori della famiglia rosa; dinastia Qing (1644-1912) prima metà del XVIII secolo; cm. 21 x 8 x 7 - inv. n. Ch430. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano.

Elementi architettonici liuli

Separatamente comparirebbero le produzioni architettoniche in terraglia invetriata, che potrebbero essere disposte scenograficamente nella sala, fuori dalle vetrine, in posizione rialzata, comunque non raggiungibile dal visitatore. Questa tipologia, detta *liuli*, si caratterizza per una invetriatura a bassa cottura nei colori giallo, marrone, verde e azzurro, che trovò particolare favore nei periodi Ming e Qing. La vetrina è applicata sul *bisquit* in seconda cottura, utilizzando il piombo come legante e ferro, rame, cobalto e manganese come colorante.

Molti importanti edifici imperiali venivano ricoperti di tegole invetriate decorate in rilievo, così come i pavimenti e i muri esterni. I tetti dei padiglioni della città proibita erano ricoperti da tegole invetriate di giallo, mentre quelle dei templi erano generalmente verdi. Sotto i Ming, per la prima volta figure di animali mitici in ceramica vennero poste sui tetti per tenere lontani gli influssi negativi. Gli acroteri venivano messi in una fila lungo il margine curvo che corre dal colmo del tetto fino al cornicione, conferendogli il suo profilo distintivo. Gli ornamenti più grandi e più elaborati stavano sulla parte finale del colmo, con le figure più piccole che discendevano fino al cornicione. È quasi certo che forni per la produzione di *liuli* fossero diffusi un po' ovunque, anche se i più noti rimangono quelli nella parte occidentale di Pechino.

Dai forni imperiali di Pechino arriva molto probabilmente una rara statua di Buddha, eccezionalmente completa di basamento (FIG. 10). Essa è rappresentata seduta nella "posizione del loto" *padmasana*, con le mani sovrapposte nel "gesto della meditazione" *dhyanamudra*, che reggono la fiala *kalasa*. Questa è la fiala che contiene il nettare dell'immortalità *amrita* e che lo identifica univocamente come il "Buddha della vita eterna" Amitayus, l'alter ego di Amithaba. Il suo carattere trascendente di "vincitore" (*Jina*) o "perfetto" (*tathagata*) è sottolineato dai gioielli che gli scendono sul petto⁽²⁷⁾. Il suo valore risiede nella peculiare iconografia, voluta dall'imperatore Qianlong, che lo vede indossare, al posto della classica corona a cinque punte, la tiara tibetana *rignge ugyen*⁽²⁸⁾, sulla quale sono raffigurati in modo stilizzato i cinque "Buddha della meditazione" *dhyani buddha*. Ponendo queste statue entro grandi nicchie sulle mura esterne dei palazzi nei quali erano ospitati il dalai-lama e i più importanti monaci arrivati dal Tibet, l'imperatore mostrava la sua profonda devozione alla dottrina lamaista. Uno studio attualmente in corso è volto a ripercorrere la storia di questa statua e la sua provenienza dal sito del Palazzo d'Estate, Yuanmingyuan⁽²⁹⁾, grazie al confronto con un'opera gemella, pur incompleta⁽³⁰⁾, esposta nella sala cinese del British Museum, e ad altri elementi architettonici del Victoria & Albert Museum⁽³¹⁾.

Oltre alla presentazione di queste tre categorie, scelte arbitrariamente per rappresentare la collezione, potrebbero essere proposti gruppi tematici di confronto, iconografico e formale, anche con reperti di materiale diverso come i bronzi. Per



FIG. 10 - Buddha Amitayus sul trono di loto. Elemento decorativo architettonico in terraglia con vetrina piombifera a bassa cottura *liuli*; la statua è tipicamente invetriata di giallo, con la sciarpa in verde e capelli turchesi, e poggia su un trono di loto colore prugna chiaro con sotto un piedistallo rettangolare, con decoro di loto stilizzato, dipinto di blu; dinastia Qing, regno Qianlong (1736-1795) ca. 1780; Hebei; legato Conte Giovanni Lucini Passalacqua 1890; cm. 76 x 41,7 x 32,5 - inv. n. Ch327. Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano.

quanto riguarda l'installazione, le vetrine a muro sembrano meglio offrire un percorso comprensibile, assicurando la possibilità di sottolineare accostamenti fra opere e permettendo la necessaria elasticità nell'ordinamento, sia per quanto riguarda la rotazione dei manufatti, sia per l'inserimento di nuove acquisizioni. La tradizione che vorrebbe la luce naturale per la corretta osservazione di alcune ceramiche, come i *jun*, i *qinbao*, e i *celadon*, trova infine perfetta corrispondenza nel progetto dell'architetto Chipperfield⁽³²⁾, che prevede la possibilità di soffitti a lucernario⁽³³⁾. L'evidente necessità di limitare queste note essenziali ad un numero esiguo di opere ha comportato l'esclusione di molti altri manufatti degni di grande attenzione. A seguito dei prossimi studi e dei futuri interventi conservativi, che alcuni oggetti certamente necessitano, e avvalendosi della collaborazione di più specialisti, auspichiamo presto la produzione di un catalogo che accompagni l'allestimento di una mostra temporanea volta a valutare le impressioni del pubblico su questa bella collezione.

NOTE

- (1) CRISTIANA BERTOLDI, *Il segreto d'Oriente. Porcellane cinesi e giapponesi nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", Milano, 1997, pagg. 99-123.
- (2) CRISTIANA BERTOLDI, *Forme e decori di gusto europeo nelle porcellane cinesi del Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", Milano, 1998, pagg. 93-120.
- (3) Si veda a proposito il pamphlet divulgativo *Centro delle Culture*, Comune di Milano - Civiche Raccolte di Arte Applicata ed Incisioni - Archivio Fotografico, Milano, 2002.
- (4) Si pensi solo ai traslochi subiti ai tempi della guerra: molti piatti della *famiglia verde*, ad esempio, sono irrimediabilmente lacunosi; altri sono seriamente sbeccati, graffiati, o fortemente scoloriti a causa del maneggiamento.
- (5) Cfr. COMUNE DI MILANO, *La Città delle Culture: concorso internazionale di progettazione*, Torino, 1999, pag. 20 e CLAUDIO SALSI, *Per un Centro delle Culture Extraeuropee a Milano*, in "Economia della cultura" a. XI, 2001, n. 3, pagg. 401-407.
- (6) Ad esempio tipologie della *famille noire* o bianchi e blu, *qinghua*, dei primi periodi.
- (7) A lungo, durante il periodo Shang (XVII-XI s. a.C.) e Zhou (XI s.-221 a.C.), soldati e servitori furono sepolti con i loro re perché potessero continuare a servirli anche dopo la morte. Questa usanza si protrasse in modo irregolare fino al 221 a.C. quando, per volere del primo imperatore Qin, Qin Shihuang, la sua tomba venne riempita con oggetti funerari di vario genere, bronzi, modellini di palazzi, vasi raffinati, pietre preziose, armi, mentre in fosse laterali furono posti carri da guerra, veri animali e uccelli rari e i famosissimi guerrieri di terracotta. Cfr. JESSICA RAWSON (a cura di), *The British Museum Book of Chinese Art*, London, 1991, pagg. 138-150.
- (8) *Ibid.*, pag. 143.
- (9) Secondo Wang Qingzheng, queste vetrine, cotte a bassa temperatura, usando il piombo come catalizzatore e l'ossido di rame per il colore verde, erano estremamente fragili. Dopo essere state a contatto col terreno per lungo tempo, molte ceramiche si saturano di acqua iniziando una reazione chimica che determina nel tempo la formazione di una nuova sostanza sulla superficie che le conferisce il tipico riflesso argenteo. Cfr. SHEN ZHIYU (a cura di) *Il Museo di Shanghai*, Milano, 1983, pag. 86.
- (10) Per un interessante paragone fra le vetrine *sancai* originali e quelle false si veda NAKAJIMA SEINOSUKE, *Nakajima Seinosuke no yakimono kantei* (Le perizie di Seinosuke Nakajima sulle ceramiche), Tokyo, 1996, pag. 10.
- (11) I documenti storici che parlano dei *tuohu* li descrivono come sputacchiere che i poeti utilizzavano dopo avere bevuto vino, mentre componevano i loro versi. Cfr. HE LI, *La céramique chinoise*, Paris, 1998, pag. 122.
- (12) Per un esempio di drago applicato e scolpito su una giara, *ibid.*, pag. 194.
- (13) *Ibid.*, pag. 98 e pag. 123.
- (14) Cfr. ARTHUR COTTERELL, *La Chine des empereurs*, Paris, 1994, pag. 13.
- (15) BERTOLDI, 1997, *cit.*, pag. 120.
- (16) Il direttore dell'epoca, Giorgio Nicodemi, fu molto attento all'incremento delle raccolte extraeuropee, ed effettuò un discreto numero di acquisti soprattutto sul mercato parigino. Si trattava di una politica generale di rivalutazione delle raccolte che si rivolse sia a quelle d'arte orientale, sia a quelle d'arte precolombiana. Cfr. BERTOLDI, 1997, *cit.*, pag. 112 e A. AIMI, L. LAURENCICH MINELLI, *Museo d'Arti Applicate, Raccolta Precolombiana*, Milano, 1991, pag. 24.
- (17) È interessante notare che le ceramiche funerarie in esame appartengono ormai ad un genere più difficile da reperire sul mercato antiquario. Di contro, la razzia effettuata in questi ultimi anni a danno di un gran numero di tombe cinesi, ha fatto arrivare illegalmente in Occidente un

numero altissimo di statuette funerarie, causando la perdita di qualsiasi garanzia della loro autenticità, al punto da renderne irrisori i prezzi e abbattere l'interesse da parte degli intenditori. Inoltre, il fatto che oggi le capacità dei falsari arrivino anche a eludere la prova della termoluminescenza, rende pericoloso qualsiasi acquisto di opere che non siano direttamente ricollegabili a un determinato sito archeologico. I pezzi della collezione museale sono esenti da questo problema, essendo tutti pervenuti entro il 1936. L'eventuale presenza di reperti contraffatti si potrà accertare con adatti test di laboratorio.

- (18) Non fu un periodo particolarmente caratterizzante della produzione ceramica del paese. Essa diminuì per riprendere solo nel fortunato periodo successivo.
- (19) Per una trattazione concisa ma efficace, si veda LAURA ZENONE PADULA, *La ceramica cinese, "I nuovi quaderni dell'antiquariato"*, n. 29, Milano, 1991, pagg. 27-28.
- (20) Il professore Ye Zhemín, identifica la ceramica *yingqing*, nota anche con il nome di *qingbai*, come il passaggio ideale fra la ceramica e la porcellana. Cfr. YE ZHEMÍN, *Ceramiche cinesi*, Parma, 2000, pagg. 39-40.
- (21) Si vedano le immagini di una giara *fahua* e di un piatto *celadon* della collezione, in BERTOLDI, 1997, *cit.*, pagg. 103 e 115.
- (22) Compagno generalmente gli smalti sopra coperta rosso, verde, giallo e viola, e il blu sotto coperta, anche se i colori possono risultare in numero maggiore o minore.
- (23) Cfr. SABINE HESEMAN, *Cina*, in *Arte dell'Estremo Oriente*, Köln, 1999, pag. 209.
- (24) Ne è un chiaro esempio il Buddha Ch327, trattato nel paragrafo seguente.
- (25) I mezzi per ottenere questo effetto sono molteplici; particolarmente efficace è quello utilizzato nel Toyokan, il padiglione di arte asiatica del Museo Nazionale di Tokyo, dove le ceramiche sono poste al centro di un fine *passe-partout*, poggiato sul piano espositivo, che le incornicia idealmente come se fossero opere pittoriche, alludendo in questo modo al loro aspetto unico di opera d'arte.
- (26) Spesso i motivi decorativi occidentali venivano copiati dagli artigiani cinesi attraverso le stampe spedite come modello dall'Occidente.
- (27) Una caratteristica per la quale viene spesso confuso con i *bodhisattva*, figure che vengono rappresentate adornate di gioielli nello stile indiano, a sottolineare l'attaccamento che ancora provano per i beni terreni, avendo essi rinunciato volontariamente all'illuminazione, per rimanere a contatto con gli uomini e riuscire così a salvarli. Cfr. HANS WOLFGANG SHUMANN, *Immagini buddiste, manuale iconografico*, Roma, 1986, pag. 90.
- (28) Si tratta di una corona utilizzata per l'iniziazione dei lama.
- (29) Il Palazzo d'Estate fu depredato e bruciato nel 1860 dalla spedizione franco-britannica, in seguito alla seconda guerra dell'oppio. Le opere sottratte furono portate in Occidente come bottino di guerra e lì rivendute e disperse nelle collezioni di tutta Europa.
- (30) La statua (cod.: Franks 459c), che manca del basamento e del fiore di loto, è ritenuta un *bodhisattva*, forse a causa della frammentarietà della fiasca che regge fra le mani.
- (31) Importante è stata la scoperta nel museo londinese della testa di un Buddha gemello (cod.: C.152-1911). Una terza statua, anch'essa frammentaria, è stata pubblicata in AA.VV., *Miller's Chinese and Japanese Antiques Buyers Guide*, London, 1999, pag. 122, che però non fornisce alcuna informazione utile o attendibile. Per un accenno alle collezioni di *liuli* del Victoria & Albert Museum si veda inoltre, S.J. VAINKER, *Chinese Pottery and Porcelain from Prehistory to the Present*, London, 1991, pag. 164.
- (32) Si veda a proposito *Milano: La città delle culture: concorso internazionale di progettazione / International Design Competition*, allegato alla rivista *Abitare*, n. 396, giugno 2000.
- (33) In mancanza di questa condizione, il Museo della Ceramica di Osaka si è fornito di apposite vetrine che, grazie a un sistema di specchi, convogliano attraverso un lungo tubo la luce naturale esterna per valorizzare le ceramiche esposte, assolvendo i dettami tradizionali di fruizione delle ceramiche cinesi.

CONTRIBUTI PER UNA CATALOGAZIONE DELLE ACQUEFORTI DI CESARE BASSANO

Paolo Bellini

Vita

Cesare Bassano è nato a Milano nel 1583⁽¹⁾ e in questa città ha svolto la sua professione di incisore, lavorando prevalentemente con l'acquaforte e, forse, con il bulino. Taluni asseriscono che abbia praticato anche la silografia, ma al momento le testimonianze al riguardo non appaiono convincenti e probanti. La sua attività ha avuto inizio nel 1603 (vedi scheda n. 7) ed è terminata nel 1647⁽²⁾. La sua opera incisa comprende soggetti sacri, allegorie, ritratti, testate per tesi, vedute e carte geografiche. Abbastanza consistente risulta anche l'attività come illustratore di frontespizi o antiporte.

La bozza di catalogo che viene presentata in queste pagine deve essere considerata un lavoro iniziale, preparatorio per una catalogazione e vera e propria. Infatti, sebbene il nostro elenco sia il più ampio di quelli fino ad oggi pubblicati (comprende in totale 132 opere), non solo molti dei dati presentati sono suscettibili di ulteriori approfondimenti, ma soprattutto è da credere che diverse altre opere di C. Bassano debbano ancora essere rintracciate⁽³⁾.

NOTE

⁽¹⁾ Lo si desume dagli *Status Animarum* di S. Protaso ad Monacos 1633 (*Visite Pastorali* di S. Fedele, libro XXXI) in cui si dice che C. Bassano aveva 50 anni.

⁽²⁾ Cfr. M. ROTUNNO, *Cesare e Bernardino Bassano*, in «I quaderni del conoscitore di stampe», set.-dic. 1976, nn. 33-34, p. 69.

⁽³⁾ In particolare è possibile che a C. Bassano debbano essere ascritti due stemmi di Pavia, uno stemma bianco sostenuto da due angeli, alcune raffigurazioni relative alla vita di S. Siro, nonché immagini di alcuni santi (S. Alessandro, S. Rocco, S. Teodoro, il Beato Bernardino da Feltre, il Beato Alessandro Sauli) e un Vergine Immacolata.

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003

numero altissimo di statuette funerarie, causando la perdita di qualsiasi garanzia della loro autenticità, al punto da renderne irrisori i prezzi e abbattere l'interesse da parte degli intenditori. Inoltre, il fatto che oggi le capacità dei falsari arrivino anche a eludere la prova della termoluminescenza, rende pericoloso qualsiasi acquisto di opere che non siano direttamente ricollegabili a un determinato sito archeologico. I pezzi della collezione museale sono esenti da questo problema, essendo tutti pervenuti entro il 1936. L'eventuale presenza di reperti contraffatti si potrà accertare con adatti test di laboratorio.

- (18) Non fu un periodo particolarmente caratterizzante della produzione ceramica del paese. Essa diminuì per riprendere solo nel fortunato periodo successivo.
- (19) Per una trattazione concisa ma efficace, si veda LAURA ZENONE PADULA, *La ceramica cinese, "I nuovi quaderni dell'antiquariato"*, n. 29, Milano, 1991, pagg. 27-28.
- (20) Il professore Ye Zhemín, identifica la ceramica *yingqing*, nota anche con il nome di *qingbai*, come il passaggio ideale fra la ceramica e la porcellana. Cfr. YE ZHEMIN, *Ceramiche cinesi*, Parma, 2000, pagg. 39-40.
- (21) Si vedano le immagini di una giara *fahua* e di un piatto *celadon* della collezione, in BERTOLDI, 1997, *cit.*, pagg. 103 e 115.
- (22) Compagno generalmente gli smalti sopra coperta rosso, verde, giallo e viola, e il blu sotto coperta, anche se i colori possono risultare in numero maggiore o minore.
- (23) Cfr. SABINE HESEMAN, *Cina*, in *Arte dell'Estremo Oriente*, Köln, 1999, pag. 209.
- (24) Ne è un chiaro esempio il Buddha Ch327, trattato nel paragrafo seguente.
- (25) I mezzi per ottenere questo effetto sono molteplici; particolarmente efficace è quello utilizzato nel Toyokan, il padiglione di arte asiatica del Museo Nazionale di Tokyo, dove le ceramiche sono poste al centro di un fine *passe-partout*, poggiato sul piano espositivo, che le incornicia idealmente come se fossero opere pittoriche, alludendo in questo modo al loro aspetto unico di opera d'arte.
- (26) Spesso i motivi decorativi occidentali venivano copiati dagli artigiani cinesi attraverso le stampe spedite come modello dall'Occidente.
- (27) Una caratteristica per la quale viene spesso confuso con i *bodhisattva*, figure che vengono rappresentate adornate di gioielli nello stile indiano, a sottolineare l'attaccamento che ancora provano per i beni terreni, avendo essi rinunciato volontariamente all'illuminazione, per rimanere a contatto con gli uomini e riuscire così a salvarli. Cfr. HANS WOLFGANG SHUMANN, *Immagini buddiste, manuale iconografico*, Roma, 1986, pag. 90.
- (28) Si tratta di una corona utilizzata per l'iniziazione dei lama.
- (29) Il Palazzo d'Estate fu depredato e bruciato nel 1860 dalla spedizione franco-britannica, in seguito alla seconda guerra dell'oppio. Le opere sottratte furono portate in Occidente come bottino di guerra e lì rivendute e disperse nelle collezioni di tutta Europa.
- (30) La statua (cod.: Franks 459c), che manca del basamento e del fiore di loto, è ritenuta un *bodhisattva*, forse a causa della frammentarietà della fiasca che regge fra le mani.
- (31) Importante è stata la scoperta nel museo londinese della testa di un Buddha gemello (cod.: C.152-1911). Una terza statua, anch'essa frammentaria, è stata pubblicata in AA.VV., *Miller's Chinese and Japanese Antiques Buyers Guide*, London, 1999, pag. 122, che però non fornisce alcuna informazione utile o attendibile. Per un accenno alle collezioni di *liuli* del Victoria & Albert Museum si veda inoltre, S.J. VAINKER, *Chinese Pottery and Porcelain from Prehistory to the Present*, London, 1991, pag. 164.
- (32) Si veda a proposito *Milano: La città delle culture: concorso internazionale di progettazione / International Design Competition*, allegato alla rivista *Abitare*, n. 396, giugno 2000.
- (33) In mancanza di questa condizione, il Museo della Ceramica di Osaka si è fornito di apposite vetrine che, grazie a un sistema di specchi, convogliano attraverso un lungo tubo la luce naturale esterna per valorizzare le ceramiche esposte, assolvendo i dettami tradizionali di fruizione delle ceramiche cinesi.

CONTRIBUTI PER UNA CATALOGAZIONE DELLE ACQUEFORTI DI CESARE BASSANO

Paolo Bellini

Vita

Cesare Bassano è nato a Milano nel 1583⁽¹⁾ e in questa città ha svolto la sua professione di incisore, lavorando prevalentemente con l'acquaforte e, forse, con il bulino. Taluni asseriscono che abbia praticato anche la silografia, ma al momento le testimonianze al riguardo non appaiono convincenti e probanti. La sua attività ha avuto inizio nel 1603 (vedi scheda n. 7) ed è terminata nel 1647⁽²⁾. La sua opera incisa comprende soggetti sacri, allegorie, ritratti, testate per tesi, vedute e carte geografiche. Abbastanza consistente risulta anche l'attività come illustratore di frontespizi o antiporte.

La bozza di catalogo che viene presentata in queste pagine deve essere considerata un lavoro iniziale, preparatorio per una catalogazione e vera e propria. Infatti, sebbene il nostro elenco sia il più ampio di quelli fino ad oggi pubblicati (comprende in totale 132 opere), non solo molti dei dati presentati sono suscettibili di ulteriori approfondimenti, ma soprattutto è da credere che diverse altre opere di C. Bassano debbano ancora essere rintracciate⁽³⁾.

NOTE

- (1) Lo si desume dagli Status Animarum di S. Protaso ad Monacos 1633 (Visite Pastorali di S. Fedele, libro XXXI) in cui si dice che C. Bassano aveva 50 anni.
- (2) Cfr. M. ROTUNNO, *Cesare e Bernardino Bassano*, in «I quaderni del conoscitore di stampe», set.-dic. 1976, nn. 33-34, p. 69.
- (3) In particolare è possibile che a C. Bassano debbano essere ascritti due stemmi di Pavia, uno stemma bianco sostenuto da due angeli, alcune raffigurazioni relative alla vita di S. Siro, nonché immagini di alcuni santi (S. Alessandro, S. Rocco, S. Teodoro, il Beato Bernardino da Feltré, il Beato Alessandro Sauli) e un Vergine Immacolata.

Abbreviazioni (bibliografia citata nelle schede e collezioni)

- Alberici = C. Alberici, *Il Seicento lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, Milano s.d. [1973].
- Arrigoni-Bertarelli = P. Arrigoni - A. Bertarelli, *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia conservate nella raccolta delle stampe di Milano*, Milano 1936.
- Boffito = G. Boffito, *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento*, Firenze 1922.
- Borroni = F. Borroni, *Bassano Cesare*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1965, vol. VII.
- GG. = G. Gori Gandellini G., *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena 1771.
- GGDA. = De Angelis L., *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche*, Siena 1808-1816, vol. X (1812).
- LB. = C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris 1854-1890.
- MI Ambr. = Milano, Biblioteca Ambrosiana.
- MI Bert. = Milano, Raccolta Bertarelli.
- MI Brera = Milano, Biblioteca Naz. Braidense.
- MI Triv. = Milano, Biblioteca Trivulziana.
- Morganti = C. Morganti, in V. Palamidese, *Giovan Francesco e Giovan Battista Lampugnani*, Milano 2002.
- Nagler Mon. = G.K. Nagler, *Die Monogrammisten*, Leipzig 1858-1879.
- Palamidese = V. Palamidese, *Giovan Francesco e Giovan Battista Lampugnani*, in «I quaderni del conoscitore di stampe», n. 30, gen.-feb. 1976.
- Parma = Parma, Bibl. Palatina.
- Roma GdS = Roma, Gabinetto Naz. delle Stampe.
- Rotunno = M. Rotunno, *I Bassano artisti lombardi del Seicento*, Tesi di Laurea, Università Cattolica, Milano, a.a. 1975-1976.
- Truant = A. Truant, *Antiporte e frontespizi incisi in volumi stampati nel Ducato di Milano dal 1620 al 1680 (ca.)*, Tesi di Laurea, Università Cattolica, Milano, a.a. 1982-1983.

Catalogo

Avvertenze - Quando non specificato, si intende che la stampa è nota in un unico stato. Le misure indicate (altezza per base) sono quelle della lastra.

CRISTO E VERGINE

1. *Nascita della Vergine*

Acquaforse, mm. 250x160.

Firmata, non datata.

Rotunno 1.

Brescia Pin. Civica (Cart. 15, 1123).

2. *L'Annunciazione*

Acquaforse, mm. 397x272.

Borroni, p. 111; Rotunno 15.

Firmata.

Padova Museo Civico (XV, 1805).

3. *L'Annunciazione* (Fig. a pag. 64)

Acquaforse, mm. 158x220.

Arrigoni-Bertarelli 23; Rotunno 24.

Nota in due stati. Nel I stato vi è la firma di C. Bassano in basso a sinistra; nel II compare l'indirizzo di Bonacina e la data 1651.

MI Bert. (TR. P. 1-9 [II stato]).

Soggetto tratto nello stesso verso da un dipinto di A. Allori (Milano, Duomo, depositi), copia a sua volta dell'immagine affrescata nel convento della S. Annunziata di Firenze. Secondo D. Moreni, *Bibliografia storico ragionata della Toscana*, Firenze 1805, l'incisione sarebbe contenuta come illustrazione in G.B. Corno, *Del primo ritratto della SS. Vergine Annunziata di Firenze, donato a San Carlo l'an. 1580*, Milano 1648.

4. *Natività con i Pastori* (Fig. a pag. 64)

Acquaforse, mm. 125x80.

Firmata in basso a sinistra, non datata.

GG. I, p. 56; GGDA. VI, p. 140, III; LB. I, p. 193, n. 7; Nagler Mon. I, p. 308;

Borroni, p. 111; Rotunno 2.

MI Bert. (PS PP. 1-11).

Opera contenuta originariamente come illustrazione in un libro. Copia in controparte di un'incisione di J. Sadeler, a sua volta tratta da un dipinto di J. Bassano.

5. *Gesù adorato dai Pastori*

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 3.

Probabile copia da un'incisione di R. Sadeler.

6. *Presentazione di Gesù al Tempio*

Acquaforse, mm. 349x252.

LB. I, p. 193, n. 8; Rotunno 4.

Brescia Pin. Civica (Cart. 15, 11455); Reggio Emilia Bibl. Panizzi (24754); Roma Calc. (93).

La lastra è conservata a Roma, Calcografia Nazionale.

7. *Cristo alla colonna*

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 5.

Il soggetto, secondo Borroni, deriverebbe da G.C. Bedeschini e sarebbe datato 1603.

8. *Ecce Homo* (Fig. a pag. 65)

Acquaforse, mm. 258x197.

Rotunno 9.

Firmata e con il nome di G.C. Bedeschini come inventore.

Parma (Ortalli 1223).

9. *Cristo crocifisso*

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 7.

Il soggetto, secondo il Borroni, deriverebbe da G.C. Bedeschini.

10. *Cristo crocifisso con S. Giovanni e le pie donne* (Fig. a pag. 65)

Acquaforse, mm. 292x194.

Rotunno 8.

Firmata in basso a destra, non datata.

Mi Ambr. (XIV, 615).

11. *Risurrezione* (Fig. a pag. 65)

Acquaforse, mm. 285x193.

Con il nome di C. Bassano in basso al centro, verso destra.

Mi Bert. (Art. P. 1-90).

Opera contenuta in un Messale: l'esemplare della Bertarelli mostra stampato sul retro l'inizio del Vangelo di Giovanni.

12. *Assunzione della Vergine*

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 14.

13. *La Madonna di S. Celso* (Fig. a pag. 66)

Acquaforse, mm. 386x257.

Arrigoni-Bertarelli 281; Palamidese 15; Rotunno 17; Morganti 59.

Da un disegno di G.B. Lampugnani. Nota in due stati. Nel I stato vi è la firma,

la data 1625, il nome dell'inventore e una dedica a Paolo di Rho; nel II manca la data, la dedica è stata sostituita da «IMAGO B. M. V. PROPE S. CELSV...» e vi è il nome di F. Agnelli

I stato = Bologna, Archiginnasio; MI Bert. (TR. M. 2-12).

II stato = MI Bert. (TR. M. 2-13).

14. *La Madonna della Cerqua*

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 13.

15. *La Vergine del S. Monte di Varese* (Fig. a pag. 66)

Acquaforse, mm. 395x264.

Arrigoni-Bertarelli 804; Rotunno 16; Palamidese 14; Morganti 57.

Da un disegno di G.B. Lampugnani. Nota in due stati. Nel I vi è una dedica a G.A. Dralli, è firmata da C. Bassano e datata 1622; nel II la dedica è rivolta alla Badessa e alle monache del S. Monte ed è firmata da F. Agnelli.

I stato = Milano Bert. (TR. M. 3-31).

II stato = Milano Bert. (TR. M. 3-32).

16. *La Vergine di S. Calogero* (Fig. a pag. 66)

Acquaforse, mm. 456x325.

Arrigoni-Bertarelli 99; Rotunno 18.

In alto il titolo, sotto una dedica a G. B. Giussano, la data 1626 e il nome di C. Bassano.

MI Bert. (TR. M. 1-29).

17. *La Vergine del Rosario di Vimercate* (Fig. a pag. 67)

Acquaforse, mm. 345x235.

Arrigoni-Bertarelli 566; Rotunno 19.

In alto il titolo, sotto una dedica a F. Cardona, un'orazione in cinque righe, il nome di C. Bassano e l'indirizzo di M. Malatesta.

MI Bert. (TR. M. 3-5).

18. *La Madonna del Transito* (Fig. a pag. 67)

Acquaforse, mm. 385x256.

Arrigoni-Bertarelli 135; Rotunno 20.

In alto vi è il titolo e la data 1640; in basso i nomi di C. Bassano e quello dell'inventore, G. B. Salmoiraghi; più sotto una spiegazione in nove righe.

MI Bert. (TR. M. 1-38).

19. *S. Maria del Suffragio* (Fig. a pag. 67)

Acquaforse, mm. 372x225.

Arrigoni-Bertarelli 59; Rotunno 21.

Nota in due stati. Nel I stato vi è in alto il titolo; in basso i nomi di C. Bassano e

quello dell'inventore, G. Mangoni; più sotto una dedica a O. Picinardo. Nel II stato la dedica è rivolta a G. Ferrario.

I stato = MI Bert. (PV. M. 12-67).

II stato = MI Ambr. (XIV, 617).

Riproduce una statua un tempo collocata nella chiesa di S. Antonio Abate a Milano.

20. *La Vergine dei Miracoli di Saronno* (Fig. a pag. 68)

Acquaforse, mm. 465x335.

Arrigoni-Bertarelli 628; Rotunno 22.

Firmata in basso a destra; nella parte inferiore vi è una preghiera in otto righe.

MI Bert. (TR. M. 3-3).

21. *La Madonna di Casletto* (Fig. a pag. 68)

Acquaforse, mm. 325x240.

Arrigoni-Bertarelli 699; Rotunno 23.

In basso vi è il titolo. Firmata in basso al centro.

MI Bert. (2 es.: TR. M. 3-16; PS. 28-71).

SANTI E BEATI

22. *S. Andrea*

Acquaforse, mm. 520x377.

In alto il titolo. Nel margine inferiore: «ET IN IESVM...». Firmata nell'inciso.

London BM (C.56* 1951.4.7.114).

Fa parte della serie *Il Sacrosanto Senato di Gesù* (GGDA. VI, p. 139; LB. I, p. 193, n. 1; Nagler Mon. I, p. 308; Rotunno 5, 10-12) che comprende 16 fogli raffiguranti i busti del Salvatore, della Vergine, di undici Apostoli, di S. Mattia, di S. Paolo e S. Rocco) incisi da C. Bassano, D. Falcini e L. Ciamberlano.

23. *S. Giacomo Maggiore*

Acquaforse, mm. 518x382.

In alto il titolo. Nel margine inferiore: «PASS.VS...». In basso a destra «14». Firmata nell'inciso.

London BM (C.56* 1951.4.7.115).

Fa parte della serie *Il Sacrosanto Senato di Gesù* (vedi scheda n. 22).

24. *S. Matteo*

Acquaforse, mm. 519x381.

In alto il titolo. Nel margine inferiore: «ESVRRE / EM...». In basso a destra «14». Firmata nell'inciso.

London BM (C.56* 1951.4.7.113).

Fa parte della serie *Il Sacrosanto Senato di Gesù* (vedi scheda n. 22).

25. S. Simone

Acquaforse, mm. 516x387.

In alto a destra il titolo. Nel margine inferiore: «REMISSIONEM PEC / CATORVM». In basso a destra «13». Firmata nell'inciso.

London BM (C.56* 1951.4.7.117).

Fa parte della serie *Il Sacrosanto Senato di Gesù* (vedi scheda n. 22).

26. S. Taddeo

Acquaforse, mm. 519x382.

Il titolo in alto a sinistra. Nel margine inferiore: «SANCTAM...». In basso a destra «14». Firmata nell'inciso.

London BM (C.56* 1951.4.7.113).

Fa parte della serie *Il Sacrosanto Senato di Gesù* (vedi scheda n. 22).

27. S. Mattia

Acquaforse, mm. 519x387.

In alto a destra il titolo. Nel margine inferiore: «ET VITAM AETERNAM...». In basso a destra «15». Firmata nell'inciso.

London BM (C.56* 1951.4.7.112).

Fa parte della serie *Il Sacrosanto Senato di Gesù* (vedi scheda n. 22).

28. S. Girolamo

Acquaforse, mm. 522x393.

In un cartiglio in basso: «ECCLESIE MAXIMI DOC. ...». Più sotto verso destra la firma di C. Bassano.

Chiari (Fond. Morcelli Repossi, 1/005369).

29. S. Carlo Borromeo (Fig. a pag. 70)

Acquaforse, mm. 281x199.

Rotunno 25.

Scritte in alto e in basso. Vi sono inoltre l'indirizzo di Donato Supriano e una dedica a Vitaliano Borromeo.

MI Ambr. (XIV, 614).

30. S. Benigno Bossi (Fig. a pag. 70)

Acquaforse, mm. 150x102.

Firmata in basso a sinistra. Nel margine: «S. BENIGNVS BOSSIVS...».

MI Bert. (TR. P. 4-36).

31. S. Siro (Fig. a pag. 70)

Acquaforse, mm. 158x97.

Nel margine: «S. SYRVS natione...», con la data 1628. In basso a sinistra la firma di C. Bassano, a destra il nome di G.F. Rovescalensi (disegnatore).

Pavia (S.P. F. 32).

Il soggetto deriva nello stesso verso da un'ancona d'altare (Pavia chiesa di S. Gervasio). La stampa è contenuta nel volume di I. Chiesa, *Della vita di Santo Siro primo vescovo di Pavia*, F. Ghisolfi, Milano 1634.

32. Il Beato Antonio Maria Zaccaria (Fig. a pag. 71)

Acquaforse, mm. 393x309.

Intorno al Santo, inginocchiato verso destra, si trova una cornice con alcuni riquadri con piccole scene. Sotto vi è la scritta: «B. ANTONIVS MARIA ZACCARIA...». In basso al centro: «C. Bassanus [...] 1615».

MI Bert. (2 es.: PS M.14-1; PS M.14-2).

33. Il Beato Giovanni Angelo Porro (Fig. a pag. 71)

Acquaforse, mm. 223x181.

Arrigoni-Bertarelli 330; Rotunno 29.

Una scritta latina di quattro righe in alto. Il titolo intorno all'ovale. In basso i nomi di Cesare Laurenzio e Cesare Bassano. In basso un'altra scritta latina e una dedica a Ippolito e Ottaviano Porro.

MI Bert. (TR. P. 2-19).

34. La Beata Margherita di Cortona (Fig. a pag. 72)

Acquaforse, mm. 472x339.

Rotunno 27.

In basso si vedono il titolo, il nome dell'incisore e una dedica a Antonio di Leiva, datata 1624.

MI Ambr. (XIV, 622).

35. La Beata Suor Cornelia Lampugnana Rò (Fig. a pag. 72)

Acquaforse, mm. 189x140.

Rotunno 30 e 85.

Il ritratto è racchiuso in un ovale, sotto al quale si legge «D. / CORNELIA LAMPVGNANA / RÒ». Il nome di C. Bassano si trova in basso a sinistra.

MI Ambr. (XIV, 502); MI Bert. (3 es.: TR. P. 6-62; TR. M. 4-16; Seletti vol. 12, 46).

Raffigura Cornelia Lampugnana, vedova di Francesco Rò, suora domenicana (1583-1620). In alcuni esemplari, più sotto, stampata in tipografia, vi è una dedica alla Priora e alle Donne del Venerando Scurolo di S. Sepolcro, firmata da G.P. Ramellati, Milano 1644. Si conoscono tirature tarde.

RITRATTI

(in ordine alfabetico)

36. *Ritratto di Giovanni Battista Andreini* (Fig. a pag. 74)

Acquaforse, mm. 113x90.

Boffito 1922, p. 65; Rotunno 31.

Intorno all'ovale vi è il titolo e in basso si legge il nome di C. Bassano.

MI Ambr. (XII, 501);

37. *Ritratto di Filippo Archinto*

Acquaforse, misure non note.

Boffito 1922, p. 64; Borroni, p. 111; Rotunno 32.

Illustrazione contenuta in *Vita di Filippo Archinto* (vedi scheda n. 55).

38. *Ritratto di Filippo Archinto*

Acquaforse, misure non note.

Boffito 1922, p. 64; Borroni, p. 111; Rotunno 33.

Soggetto differente da quello della scheda precedente.

Illustrazione contenuta in *Vita di Filippo Archinto* (vedi scheda n. 55).

39. *Ritratto di Gaspare Asellio* (Fig. a pag. 74)

Acquaforse, mm. 199x133.

GGDA. VI, p. 139, I; LB. I, p. 193, n. 18; Nagler Mon. I, pp. 308, 743; Rotunno 34.

Intorno all'ovale il titolo; sotto una scritta latina e il nome di C. Bassano.

MI Ambr. (XIV, 607); MI Bert. (RI P. 10-38); MI Brera (Racc. Ritratti, 12.12.15,

Gruppo I, p. 30).

La lastra dell'incisione si trova a Cremona, Museo Ala Ponzzone.

40. *Ritratto di Giovanni Pietro Biuni* (Fig. a pag. 74)

Acquaforse, mm. 243x167.

Rotunno 35.

Nota in due stati. Nel I stato vi è il titolo intorno all'ovale. Sotto a destra si trova il nome dell'incisore e nel margine vi sono due scritte in latino. Nel II stato al posto della parola «Io: Baptistae», nella prima riga della scritta del margine inferiore, si legge «Matthei».

I stato = MI Ambr. (XIV, 608); MI Bert. (RI P. 23-49); Napoli Capodimonte (vol. 122, n. 98859);

II stato = MI Bert. (TR. P. 5-71); Parma (27351); Reggio Emilia Bibl. Panizzi (1037).

41. *Ritratto di Matteo Biuni* (Fig. a pag. 75)

Acquaforse, mm. 235x164.

Alberici 395; Rotunno 36.

Intorno all'ovale il titolo e la data 1644. In basso: il nome di C. Bassano e una scritta latina.

MI Ambr. (XIV, 609); MI Bert. (RI P. 23-48); MI Brera (ZCC. V.7/13).

42. *Ritratto di Caterina Brugora* (Fig. a pag. 75)

Acquaforse, mm. 207x145.

Arrigoni-Bertarelli 199; Rotunno 28.

In alto vi è il titolo. In basso una scritta latina, il nome dell'incisore e una dedica al Card. Cesare Monti, datata 1637.

MI Bert. (TR. P. 1-64).

43. *Ritratto di Giovanni da Osimo* (Fig. a pag. 75)

Acquaforse, mm. 215x145.

Rotunno 26.

In basso: il titolo con la data 1621 e una dedica a Stefano Orsi da Osimo. In basso a destra il nome di C. Bassano.

MI Ambr. (XIV, 606).

44. *Ritratto di Benedetto Ferrario* (Fig. a pag. 76)

Acquaforse, mm. 111x165.

Rotunno 38.

Sotto il ritratto vi sono il titolo e il nome di C. Bassano.

MI Bert. (RI P. 68-56).

45. *Ritratto di Publio Fontana* (vòlto verso destra) (Fig. a pag. 76)

Acquaforse, mm. 185x130.

Rotunno 39 (come copia).

Intorno all'ovale vi è il titolo; verso latini in alto e in basso. Firma di C. Bassano in basso a destra.

MI Bert. (RI P. 70-99).

46. *Ritratto di Publio Fontana* (vòlto verso sinistra) (Fig. a pag. 76)

Acquaforse, mm. 207x142.

Rotunno 39.

Intorno all'ovale vi è il titolo; verso latini in alto e in basso. Firma di C. Bassano in basso a destra.

MI Bert. 2 es.: (RI P. 70-97 e 98); MI Brera (Racc. Ritratti, 14.12.II.1, gruppo T, p. 77); Reggio Emilia Bibl. Panizzi (1035); Roma GdS (F.C. 26902).

47. *Gomez Suarez de Figueroa* (Fig. a pag. 77)

Acquaforse, mm. 315x250.

Alberici 228; Rotunno 40.

Nota in due stati. Nel I vi è in alto il titolo; in basso a sinistra la firma di C. Bassano; sotto una scritta che inizia con: «CINXERE . LATERA....». Nel secondo è aggiunta la data «MDCXXXI».

I stato = MI Bert. (TR. P. 6-54).

II stato = Copenhagen, Statens Museum (136-22).

48. *Ritratto di Gregorio XV* (Fig. a pag. 77)

Acquaforse, mm. 302x201.

Borroni, p. 111; Rotunno 41.

Intorno all'ovale vi è il nome del Pontefice; in basso la firma di C. Bassano.

MI Ambr. (XIV, 616); MI Bert. (RI P. 84-30); Brescia Pin. Civica (Cart. 15, 15684).

49. *Ritratto di Giacomo Medici* (Fig. a pag. 77)

Acquaforse, mm. 200x140.

Alberici 396; Rotunno 43.

In basso il titolo e più sotto a firma dell'incisore.

MI Ambr. (XII, 504); MI Bert. (TR. P. 7-1); MI Brera (Racc. Ritratti, 14.12.II.1, gruppo T, p.178); Parma (15736); Reggio (Emilia Bibl. Panizzi (1034).

Copia nello stesso verso di un'incisione di M. Rota (Bartsch XVI, n. 86). L'incisione del Bassano è contenuta in E. Puteano, *Historiae Cisalpinæ Libri Duo*, Milano 1629.

50. *Ritratto del card. Cesare Monti* (Fig. a pag. 78)

Acquaforse, mm. 208x153.

Borroni, p. 111; Rotunno 44.

Con una scritta nel margine e una intorno all'ovale. In basso a destra il nome di C. Bassano.

MI Bert. (RI. P. 121-64).

51. *Ritratto di Don Pietro Enriquez*

Acquaforse, mm. 209x139.

Rotunno 45.

Roma GdS (vol. 35-H-6, F.C. 36901).

52. *Ritratto equestre di Ottavio Piccolomini* (Fig. a pag. 78)

Acquaforse, mm. 620x420.

Alberici 382; Palamidese 11; Rotunno 46; Morganti 60.

In basso una lunga scritta: «OCTAVIVS PICCOLOMINAEVS...»; più sotto i nomi di C. Bassano (incisore) e G.F. Lampugnani (inventore).

MI Bert. (RI G. 4-19).

53. *Ritratto con allegoria della Giustizia* (Fig. a pag. 78)

Acquaforse, mm. 262x176.

Rotunno 42 e 47; Truant 55.

Con una dedica di G. Florentia al Senato di Milano. La firma dell'incisore si trova in basso a sinistra.

MI Ambr. (XIV, 610); MI Bert. (2 es.: TR P. 9-senza numero; Frontespizi Italia 1500-1650); Reggio Emilia Bibl. Panizzi (1039).

FRONTESPIZI E ANTIPOORTE

(in ordine cronologico)

54. Frontespizio (Esequie di Francesco Piccolomini)

Acquaforse, mm. 205x140.

GG. I, p. 56; GGDA. VI, p. 140, II; LB. I, p. 193 n. 15; Rotunno 48.

Frontespizio del volume di Domenico Meschini, *Narrazione delle Solenni Esequie del M.^{to} Ill. Sig. Francesco Piccolomini*, appresso Silvestro Marchetti, Siena 1608. Il nome di C. Bassano è in basso a sinistra.

London, British Museum (209.a.7).

55. Frontespizio per *Vita di Filippo Archinto*

Acquaforse, misure non note.

Boffito 1922, p. 64; Borroni, p. 111; Rotunno 49.

Contenuta in G.P. Giussano, *Vita dell'Ill.^{mo} [...] Filippo Archinto, Arcivescovo di Milano*, Girolamo Frova, Como 1611.

56. Frontespizio per *Regulae Communes Societatis Jesus* (Fig. a pag. 80)

Acquaforse, mm. 193x141.

Rotunno 51.

Il volume è stato stampato dagli eredi di Pacifico Ponzio e da G.B. Piccaglia, Milano 1613. Il nome dell'incisore si trova in basso.

Parma (Ortalli 35074).

57. Frontespizio per *Successi maravigliosi della venerazione di S. Carlo* (Fig. a pag. 80)

Acquaforse, mm. 191x140.

Borroni, p. 111; Rotunno 52.

Al centro, in un ovale, il titolo del libro. Il nome di C. Bassano si trova in basso a destra.

MI Brera.

Frontespizio per un volume di M.A. Grattarola, edito nel 1614 dagli eredi di P. Ponzio e G.B. Piccaglia. Il soggetto è tratto dal Genovesino.

58. Antiporta per *Il Simbolo apostolico* (Fig. a pag. 80)

Acquaforse, mm. 205x140.

Boffito 1922, p. 65; Borroni, p. 111; Rotunno 53.

Al centro il titolo del volume stampato in tipografia. Il nome dell'incisore si trova in basso.

Bologna, Archiginnasio (Cart. X. 30); Firenze, Bibl. Marucelliana; MI Brera (Z Y 3 15-16);

Funge da antiporta ai tre volumi di C. Casati, *Il Simbolo apostolico dichiarato in cento discorsi*, stampato dagli eredi di P. Ponzio e da G.B. Piccaglia, Milano 1615.

59. Antiporta per *Le memorie bresciane* (Fig. a pag. 81)

Acquaforse, mm. 222x165.

Boffito 1922, p. 65; Borroni, p. 111; Rotunno 54; Truant 103.

Al centro il titolo del volume, in basso a destra il nome di C. Bassano.

MI Brera (II V 8); Pavia Bibl. Univ. (7.C.32).

Antiporta per il volume di O. Rossi, *Le memorie bresciane*, per Bartolomeo Fontana, 1616. Firmata in basso a destra.

60. Frontespizio per *Tractatus de magno matrimonii sacramento*

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 56.

Frontespizio per un volume di M. Bonacina, Milano 1619.

61. Frontespizio per *Orationi*

Acquaforse, misure non note.

Boffito 1922, p. 64; Borroni, p. 111; Rotunno 57.

Frontespizio per un volume di A. Mascardi, Genova 1622 (riedito nel 1624 e 1626).

62. Frontespizio per *Tractatum moralium* (Fig. a pag. 81)

Acquaforse, mm. 330x210.

Boffito 1922, p. 65; Borroni, p. 111; Rotunno 56.

Al centro il titolo, stampato in tipografia. In basso a destra il nome di C. Bassano.

MI Brera (E. XIII.25 1/2).

Frontespizio per il volume di M. Bonacina, *Tractatum moralium, de casibus conscientiae*, edito dagli eredi di P. Ponzio e da G.B. Piccaglia a Milano nel 1623.

63. Frontespizio per *Il Sacro Teatro di Primavera*

Acquaforse, mm. 208x147.

Reggio Emilia Bibl. Panizzi (1038).

Inserita nel frontespizio di G. Gallo, *Il Sacro Teatro di Primavera. Discorsi scrittureali...*, Eredi di P. Ponzio e G.B. Piccaglia, Milano 1626.

64. Frontespizio per *Icones Symbolicae* (Fig. a pag. 81)

Acquaforse, mm. 194x136.

Boffito 1922, p. 64; Alberici 337; Rotunno 63; Truant 16.

Nota in due stati. Nel I vi è il titolo, in basso a sinistra si legge il nome dell'incisore e in basso al centro l'indirizzo degli eredi di Melchiorre Malatesta. Nel II stato questo indirizzo è cancellato, sostituito da quello di G.B. Bidelli e dalla data 1628. I stato = Pavia, Bibl. Univ. (123.D.4).

II stato = MI Ambr. (2 es.: S.C.D. IV.78; Villa Pernice 1/781); MI Bert. (2 es.: Vol. N-65; Vol. N-91); Pavia, Bibl. Univ. (120.C.7).

Funge da frontespizio al volume di C. Giarda, *Icones Symbolicae*, di cui si conoscono almeno tre edizioni (la prima del 1626 edita dagli eredi di M. Malatesta, la seconda del 1628, edita dal Bidelli, la terza del 1723, edita da Van der Aa).

65. Antiporta per *Historiae Patriae* (libri viginti) (Fig. a pag. 82)

Acquaforse, mm. 322x200.

Rotunno 118; Truant 13.

In alto, stampato in tipografia: «TRISTANI CALCHI / MEDIOLANENSIS / HISTORIAE / PATRIAE / LIBRI VIGINTI». In basso a sinistra il nome del Cerano (inventore) e a destra quello di C. Bassano.

MI Brera (II XI 26); MI Triv. (B 72); Pavia Bibl. Univ. (6 E 2).

Inserita come antiporta in T. Calco, *Historiae Patriae Libri Viginti*, stampato da M. Malatesta, Milano 1627, più tardi inserita anche in E. Tesauero, *Racconto delle pubbliche allegrezze fatte dalla città di Milano alli IV Febbraio MDCXXX per la Nascita del Serenissimo Primogenito di Spagna Baldasar Carlo Dominico*, Milano 1630. Il soggetto è simile alla parte centrale di un'opera inserita nel frontespizio di *Successores S. Barnabae Apostoli in Ecclesia Mediolanense* (vedi scheda n. 68).

66. Antiporta per *De lacteis venis* (Fig. a pag. 82)

Acquaforse, mm. 206x143.

Nagler Mon. I, p. 743; Rotunno 59; Truant 15.

Al centro la scritta: «De Lactibus / Siue / LACTEIS VENIS / ...». Il volume, scritto da G. Asellio, illustra la scoperta da parte dell'autore dei vasi chiliferi. È stato stampato da G.B. Bidelli a Milano nel 1627. La firma dell'incisore è in basso a destra.

MI Bert. (Frontespizi Italia 1500-1650); MI Brera (AB.XVIII.5); Cremona, Bibl. Statale (16.I.22); Pavia Bibl. Univ. (Corr. 78.E.41).

67. Antiporta per *Historiae Patriae* (libri XX) (Fig. a pag. 83)

Acquaforse, mm. 325x200.

Boffito 1922, p. 64; Alberici 336; Rotunno 61; Truant 12.

In basso: «TRISTANI / CALCHI / MEDIOLANEN. / HISTORIAE / PATRIAE / LIBRI XX.». Più sotto il nome dell'incisore e quello del Cerano (inventore).

MI Ambr. (M. 3942); MI Brera (II.XI.26); MI Triv. (2 es.: B. 72; Cons. Storia Mil. 11); Milano Univ. Cattolica (2 es.: Mfb Milano 2 Cons; 6.E.2); Pavia Bibl. Univ. (6.E.2).

Funge da antiporta al volume di T. Calco, *Historiae Patriae*, Eredi Melchiorre Malatesta, Milano 1627.

68. Frontespizio per *Epitome Historiae Mediolanensis* (Fig. a pag. 83)

Acquaforse, mm. 157x96.

Rotunno 62; Truant 14.

La firma dell'incisore è in basso a destra. In basso a sinistra vi è il nome del Cerano (inventore).

MI Brera (II.I.73); MI Triv. (L. 1928).

Funge da frontespizio per il volume di T. Calco, *Epitome Historiae Mediolanensis* presso Melchiorre Malatesta, Milano 1627.

69. Frontespizio per *Successores S. Barnabae...* (Fig. a pag. 83)

Acquaforse, mm. 167x173.

Boffito 1922, p. 65; Rotunno 60; Truant 18.

In basso a sinistra il nome del Cerano (inventore) e a destra quello di C. Bassano. Firenze Bibl. Marucelliana; MI Ambr. (M. 2638).

Inserita nel frontespizio del volume di G. De Deis - E. Cattaneo, *Successores S. Barnabae Apostoli in Ecclesia Mediolanense*. Il volume è stato edito a Roma 1539, Milano 1615, Milano 1620, Milano 1628. L'incisione del Bassano si trova nell'edizione del 1628. La stessa incisione è stata inserita anche nel frontespizio di due libri di C. Bascapè, *Brevis Historia Provinciae Mediolanensis* (Milano 1628) e *Fragmenta Historiae Mediolanensis* (Milano 1628).

70. Frontespizio per *Historiae Cisalpinae* (Fig. a pag. 84)

Acquaforse, mm. 114x120.

LB. I, p. 193, n. 19; Borroni, p. 111; Rotunno 67.

Senza alcuna scritta.

MI Ambr. (M 4719); MI Brera (II 9 31); MI Triv. (Storia Mil. 34).

Inserita nel frontespizio di E. Puteano (H. van der Putten), *Historiae Cisalpinae. Libri Duo*, pubblicato da G.B. Bidelli, Milano 1629.

71. Antiporta per *Antiquitatis Vicecomitun libri X* (Fig. a pag. 84)

Acquaforse, mm. 320x194.

LB. I, p. 193, n. 16; Borroni, p. 111; Rotunno 65 e 66; Truant 20.

Nota in due stati. Nel I vi è il titolo («GEORGII MERVLAE/ ALEXANDRI-NI...»), in basso a destra il nome del Bassano e a mezza altezza al centro quello del Cerano. Nel II stato le parole del titolo sono state abrase e sostituite con: «DVO-DECIM VICECOMITVM...»

I stato = MI Ambr. (S.N.H. VI.32); MI Brera (II.XI.32).

II stato = MI Triv. (B. 426/1).

Nel I stato funge da antiporta a G. Merula, *Antiquitatis Vicecomitun libri X*, presso i Malatesta, s.l. e s.d. [1626-1629]. Nel II stato è stato utilizzato come antiporta per P. Giovio, *Duodecim Vicecomitum Mediolani Principum Vitae*, presso i Malatesta, s.l. e s.d. [1626-1629], riedito post 1632, e poi nel 1645 (stampato da G.B. Bidelli).

Secondo Borroni, usato anche come frontespizio per P.C. Decembrio, *Philippi Mariae Vitae*.

72. Frontespizio per *De Patria Urbis laudibus Panegirycus*

Acquaforse, mm. 158x97

LB. I, p. 193, n. 17 (?); Rotunno 87 (?).

In basso a sinistra il nome di Cerano (disegnatore) e a destra quello di C. Bassano. Parma.

Funge da frontespizio per F. Isidoro Isolano, *De Patria Urbis laudibus Panegirycus*, stampato da G.B. Bidelli, [Milano] 1629.

73. Frontespizio per *Ierosolimae afflictiae et humilitatae deprecatio...*

Acquaforse, mm. 210x157.

Boffito 1922, p. 64; Borroni, p. 111; Rotunno 69.

Con la scritta: «Ierosolimae afflictiae et humilitatae deprecatio ad Philippum IV». Soggetto tratto dal Genovesino. Con la firma di C. Bassano, l'indirizzo degli eredi di G. Malatesta e la data 1631.

Frontespizio per un libro di Francesco a Lauda, edito nel 1631.

74. Antiporta per *I sacri Ragionamenti* (Fig. a pag. 84)

Acquaforse, mm. 280x181.

Boffito 1922, p. 64; Rotunno 70; Truant 27.

Al centro il titolo del libro (stampato in tipografia), in basso a sinistra il nome di Carlo Biffi (disegnatore) e a destra quello di C. Bassano.

MI Bert. (Frontespizi Italia 1500-1650); MI Brera (F. XI. 140/I); Cremona Bibl. Statale (48.7.5); Pavia Bibl. Univ. (38.D.7).

Funge da antiporta al I tomo di F. Borromeo, *I sacri Ragionamenti Sinodali*, Milano 1632.

75. Frontespizio (o antiporta) per *Leggi delle compere di S. Giorgio*

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 71.

Si trova in un volume edito a Genova nel 1634. Il soggetto deriva da D. Fiasella.

76. Frontespizio per *Vita e miracoli di San Pietro del Morrone* (Fig. a pag. 85)
Acquaforse, mm. 205x149.

Rotunno 72.

Al centro il titolo del volume, in basso l'indirizzo di G.B. Malatesta e a sinistra il nome di C. Bassano.

MI Bert. (Frontespizi Italia 1500-1650); MI Brera (BB. IV. 73); MI Triv. (Triv. F. 251).

È il frontespizio di L. Marini, *Vita e miracoli di San Pietro del Morrone già Celestino Papa. V*, G.B. Malatesta, Milano 1637. Lo stemma in basso è quello del card. Maurizio di Savoia.

77. Frontespizio per *Senatus Mediolanensis* (Fig. a pag. 85)

Acquaforse, mm. 202x145.

Al centro si legge il titolo. In basso a sinistra il nome di C. Biffi (disegnatore), al centro l'indicazione dello stampatore, a destra in nome di C. Bassano. Cremona Bibl. Statale (8.2.40); MI Bert. (Frontespizi Italia 1500-1650); MI Brera (2 es.: 26.6.F.18; 26.22.I.15).

Funge da frontespizio per il volume di O. Landi, *Senatus Mediolanensis*, presso gli eredi di P. Ponzio e G.B. Piccaglia, Milano 1637.

78. Antiporta per *Mensa mystica...* (Fig. a pag. 85)

Acquaforse, mm. 212x148.

Rotunno 73.

Al centro il titolo completo del volume, in basso a destra la firma di C. Bassano, più sotto il nome dello stampatore e la data 1639.

Parma (Ortalli 35524).

Antiporta del volume *Mensa mystica* di Frate Filippo, Milano 1639.

79. Antiporta per *De Peste* (Fig. a pag. 86)

Acquaforse, mm. 193x137.

Boffito 1922, p. 64; Rotunno 75; Truant 39.

Al centro la scritta: «IOSEPHI RIPAMONTII / CANONICI ...», in basso a sinistra l'indirizzo di O. Salvioni e a destra il nome di «Caesar Bassanus excudit 1641». MI Brera (LP. 50); MI Triv. (2 es.: Arch. Coll. F. 233; Triv. Coll. F. 632); MI Univ. Catt. MF-B. Milano 38 Cons.); Parma (35108); Pavia Bibl. Univ. (58.M.33).

Funge da antiporta al volume di G. Ripamonti, *De Peste*, Milano 1641. Il Bassano figura qui come stampatore, ma è con ogni probabilità anche l'incisore dell'opera.

80. Frontespizio per *Commentaria de cambiis* (Fig. a pag. 86)

Acquaforse, mm. 125x164.

Boffito 1922, p. 65; Rotunno 76-77; Truant 105.

La firma di C. Bassano si trova in basso a destra.

MI Bert. (Decorazione del libro, serie 11/26); MI Brera (FX. 233); Parma (30159). Frontespizio del volume di L. Duardo, *Commentaria in Extravag. Pii Quinti, De cambiis*, presso Ottavio Beltrano, Napoli 1641.

81. Frontespizio (o antiporta) per *Guerre de Genovesi contro Alfonso d'Aragona*

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 84.

Contenuta in un volume di G.A. Della Lenguella, Genova 1643.

82. Frontespizio per *Historiae Patriae* (Decade III) (Fig. a pag. 86)

Acquaforse, mm. 281x200.

Boffito 1922, p. 64; Borroni, p. 111; Rotunno 80 e 86; Truant 41.

Sul basamento della statua: «IOSEPHI RIPAMONTII [...] HISTORIAE PATRIAE LIBRI X». In basso a sinistra il nome dell'inventore, P.O. Salvioni, a destra quello di C. Bassano. Più sotto l'indirizzo di G. B. e G. Malatesta.

MI Brera (II. IX. 10); MI Triv. (2 es.: BB. 1064; Triv. C. 1340); Milano Univ. Catt. (Fondo Negri 4.H.14); Modena Bibl. Estense (1 D-8-23-25); Pavia Bibl. Univ. (7. D. 9).

Funge da frontespizio a G. Ripamonti, *Historiae Patriae. [...] libri X*, Milano s.d. [1641].

83. Antiporta per *Historiae Patriae* (Decade IV) (Fig. a pag. 87)

Acquaforse, mm. 273x186.

Borroni, p. 111; Alberici 321; Rotunno 81 e 82; Truant 44.

In basso a sinistra: «IOSEPH RIPAMONTII / [...] HIST. PATRIAE / LIBRI VII». In basso a sinistra si trova il nome di M. Gherardini (inventore) e a destra quello di C. Bassano.

MI Brera (II. IX. 11); MI Triv. (Arch. B. 370); MI Univ. Catt. (Fondo Negri H.4.12); Parma (Ortalli 35217); Pavia Bibl. Univ. (7. D. 9).

Funge da antiporta al vol. II di G. Ripamonti, *Historiae Patriae [...] libri VII*, Milano s.d. [1643].

84. Antiporta per *Historiae Patriae* (Decade V) (Fig. a pag. 87)

Acquaforse, mm. 255x179.

LB. I, p. 194, n. 22; Boffito 1922, p. 64; Borroni, p. 111; Alberici 319; Rotunno 79; Truant 52.

In basso a sinistra il nome di C. Storer (inventore), a destra: «IOSEPHI RIPAMONTII [...] LIBRI VI.» e più a destra il nome di C. Bassano. Più sotto l'indirizzo di G.B. e G.C. Malatesta.

MI Ambr. (Cart. XIV, 613); MI Bert. (2 es.: RI P. 27-13; Frontespizi Italia 1500-1650); MI Brera (II. IX. 12); MI Triv. (2 es.: Coll. C. 447; Triv. B. 370); MI Univ.

Catt. (Fondo Negri H.4.13); Modena Bibl. Estense (I. D.8 23-25); Pavia Bibl. Univ. (7. D. 9).

Il disegno preparatorio, nello stesso verso, è conservato a MI Ambr. (F. 233 INF, n. 581). L'opera funge da antiporta al volume di G. Ripamonti, *Historiae Patriae* [...] libri VI, Milano s.d. [1644-1647].

85. Frontespizio per *Virginia de Medici d'Este*

Acquaforse, misure non note.

Piccola incisione contenuta nel frontespizio di A. Mascardi, *Delle lodi di Madonna Serenissima d. Virginia de Medici d'Este*, Milano 1645.

86. Antiporta per *Urbis Mediolani Historiarum libri Octo* (Fig. a pag. 87)

Acquaforse, mm. 269x186.

Truant 56.

MI Brera (II.9.18); MI Triv. (Cons. Storia Mil. 13); MI Univ. Catt. (Fondo Negri H.4.15).

In alto a destra il titolo del libro, in basso a sinistra il nome del disegnatore (C. Storer), al centro quello degli stampatori (G.B. e G.C. Malatesta), a destra quello di C. Bassano.

Questa antiporta appartiene al volume di G. Ripamonti, *Urbis Mediolani Historiarum libri Octo*, Milano s.d. (forse 1647).

87. Antiporta per *Historiae Patriae* (Fig. a pag. 87)

Acquaforse, mm. 265x179.

Rotunno 83; Truant 57.

In basso: «IOSEPHI RIPAMONTII [...] HISTORIAE PATRIAE / LIBRI / VIII». In basso a sinistra si trova il nome di C. Rossi (inventore) e a destra quello di C. Bassano.

MI Brera (II. IX. 9); MI Triv. (Cons. Storia Mil. 13); Milano Univ. Catt. (Fondo Negri 4.H.11); Modena Bibl. Estense (I.D.8.23-25); Padova Museo Civico (XXVIII. 3089); Parma (Ortalli 35296).

Antiporta al vol. di G. Ripamonti, *Historiae Patriae* [...] libri VIII, presso Battista e G. Cesare Malatesta, Milano 1648.

88. Illustrazione per *Liliatum viridarium*

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 74.

Contenuta in un volume di F. Gneco, edito a Genova nel 1649 da P.G. Calenzani.

89. Frontespizio per *Governo della Ven. Fabrica del Duomo di Milano* (Fig. a pag. 88)

Acquaforse, mm. 136x145.

Borroni, p. 111; Rotunno 78 e 89.

In basso a destra la firma di C. Bassano e a sinistra quella di F. Mangoni (inventore).

MI Bert. (Vol. T. 12); MI Archivio della Fabbrica del Duomo (3 es.: S. 355; Fondo A.S., Cart. 21, Capo I, III, n. 38; Fondo A.S., Cart. 22, Capo I, III, n. 2). Inserita nel frontespizio di *Governo della Ven. Fabrica del Duomo di Milano*, edito a G.C. Malatesta. L'opera è stata utilizzata anche come testata per un elenco, stampato in tipografia, dal titolo: «RELIQVIE SAGROSANTE...» (MI Bert. PV G.3-41).

90. Frontespizio per *Missale Ambrosianum* (Fig. a pag. 88)

Acquaforse, mm. 299x207.

Rotunno 88.

In alto: «MISSALE / AMBROSIVM». Una scritta latina in basso. Più a destra la firma di C. Bassano.

MI Bert. (PS P. 35-48); Padova Museo Civico (XXVIII, 3090).

Il soggetto è ripreso dal Gonfalone di S. Ambrogio. L'acquaforse è stata inserita anche in una edizione pubblicata da G.B. de Sirturi e fratelli, a Milano nel 1669.

91. Frontespizio (esequie di Giovanni Andrea Martinoni) (Fig. a pag. 88)

Acquaforse, mm. 195x146.

Truant 102.

Al centro: «I / FVNERALI / CELEBRATI [...] F. GIO. ANDREA / MARTINONI...». In basso verso destra il nome di C. Bassano.

MI Bert. (Frontespizi Italia 1500-1650).

Non è noto il volume per cui quest'opera fungeva da frontespizio.

TESI E DIPLOMI

92. Diploma per le scuole Arcimbolde

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 90.

Secondo Borroni, l'opera sarebbe databile al 1612.

93. Testata di diploma dell'Accademia degli Ermatenaici (Fig. a pag. 90)

Acquaforse, mm. 390x500.

Borroni, p. 111; Alberici 422; Rotunno 91.

In basso a sinistra vi è il nome dell'inventore, B. Genovesino, e a destra quello di C. Bassano. Più sotto la scritta: «ACADEMIA HERMATHENAICORVM...».

MI Bert. (Tesi a Milano, n. 24).

94. *Foglio di disputa teologica presso il Collegio di Brera* (Fig. a pag. 90)

Acquaforse, mm. 995x565.

Alberici 429; Rotunno 92.

In alto a destra vi è una dedica D. Lazzaro Caraffino; al centro della composizione, dentro un cartiglio, vi è un elenco di tesi (stampato in tipografia) con il titolo «CONCLVSIONES / PHILOSOPHICAE.», datato 1644. In basso a sinistra il nome di G. Reni (inventore del soggetto) e a destra quello di C. Bassano.

MI Bert. (Tesi a Milano, n. 19).

95. *Foglio di disputa filosofica presso il Collegio di Brera* (Fig. a pag. 91)

Acquaforse, mm. 905x500.

Alberici 426; Rotunno 93; Palamidese 16; Morganti 62.

Nell'angolo inferiore sinistro della composizione superiore si legge il nome G. B. Lampugnani (inventore) e in quello destro il nome di C. Bassano e la data 1639. Nella parte centrale in basso un elenco di tesi (stampato in tipografia) con il titolo «CONCLVSIONES LOGICAE».

MI Bert. (Tesi a Milano, n. 20).

Il foglio è relativo a una disputa tenuta da F. Giussiani dell'Accademia degli Arisofi.

96. *Foglio di disputa teologica presso il Collegio di Brera* (Fig. a pag. 91)

Acquaforse, mm. 870x500.

Alberici 432; Rotunno 94.

In basso a sinistra il nome di Paolo Pino (inventore) e a destra quello di C. Bassano. Più sotto una dedica a Giulio Monti e l'elenco delle tesi (stampato in tipografia).

Coburg (XII. 63. 1); MI Bert. (Tesi a Milano, n. 7).

Il foglio è relativo a una disputa tenuta da C.B. Rossi dell'Accademia degli Arisofi.

97. *Foglio di disputa per tesi* (Fig. a pag. 92)

Acquaforse, mm. 340x572.

LB. I, p. 193, n. 10; Rotunno 95; Morganti 64.

Con la scritta: «Beabit: Gio. Batt. Lampugnano».

Raffigura un putto e un bimbo che tiene uno stemma. Opera assegnata a C. Bassano dal Le Blanc.

98. *Foglio di disputa per tesi di filosofia*

Acquaforse, mm. 310x200.

Borroni, p. 111; Rotunno 96; Palamidese 13; Morganti 67.

In basso vi sono i nomi dell'inventore G.F. Lampugnani (con la data 1641), e di C. Bassano.

Il foglio è relativo a una disputa tenuta da B. Erba dell'Accademia degli Arisofi.

99. *Foglio di disputa per tesi sostenuta da C. Corio*

Acquaforse, mm. 416x610.

Rotunno 97; Palamidese 17; Morganti 61.

In basso, in un cartiglio: a sinistra il nome di G.B. Lampugnani (inventore), al centro una dedica al card. C. Monti, a destra il nome di C. Bassano.

MI Ambr. (XIV, 626).

Il foglio è relativo a una disputa tenuta a Brera da C. Corio dell'Accademia degli Arisofi. Il soggetto raffigura l'episodio narrato nelle *Georgiche* di Virgilio (IV, 387 ss.).

100. *Allegoria per una tesi sostenuta da A. Carpani*

Acquaforse, mm. 373x475.

LB. I, p. 193, n. 9; Borroni, p. 111; Rotunno 98.

In basso vi è una dedica al card. C. Monti, più sotto a sinistra il nome di C. Bassano.

MI Ambr. (XIV, 621); Pavia (Mal. XI, 2549).

Il foglio è relativo a una disputa tenuta da A. Carpani dell'Accademia degli Arisofi.

AVVENIMENTI STORICI E APPARATI

101. *La presa di Praga* (Fig. a pag. 94)

Acquaforse, mm. 253x288.

Rotunno 99.

Suddivisa in quattro riquadri, aventi ciascuno un margine con scritte esplicative.

Il nome di C. Bassano si trova in alto a destra, stampato tipograficamente insieme a una dedica a G. Porroni e una lunga *legenda*.

Firenze Uffizi (St. Vol. 5566).

102. *Esecuzione contro gli untori* (Fig. a pag. 94)

Acquaforse, mm. 363x420.

LB. I, p. 193, n. 13; Arrigoni-Bertarelli 1932, n. 231; Borroni, p. 111; Alberici 364; Rotunno 102.

Nota in due stati: nel I stato in basso vi è la scritta: «DESCRITTIONE DELLA ESECVTIONE...». In basso a sinistra l'indirizzo di F. Agnello e a destra i nomi di F. Valletto (inventore) e C. Bassano. Nel II stato la parola «GL'VNTI» della prima riga nella scritta in basso è ora cambiata in «GL'VNGVENTI».

I stato = MI Bert. (3 es.: AS. M. 2-20; AS. M. 51-16; AS. M. 63-58).

II stato = MI Ambr. (XIV, 618); MI Bert. (AS. M. 51-15); Padova, Museo Civico (1806).

103. *Assedio di Vercelli* (Fig. a pag. 94)

Acquaforse, mm. 330x428.

Borroni, p. 111; Rotunno 110.

Nel margine in basso il titolo. In un riquadro a destra una dedica a Martino d'Aragona, datata 1638 e firmata da C. Bassano. In alto a sinistra, in un ovale, il ritratto di F. De Guzman.

MI Bert. (AS. M. 2-51).

104. *Mole funerale per le esequie di Filippo III* (Fig. a pag. 95)

Acquaforse, mm. 367x490.

LB. I, p. 193, n. 14; Borroni, p. 111; Alberici 376; Rotunno 100.

In alto a sinistra: «LA MOLE FVNERALE...», più a destra una dedica a Gomez Suarez de Figueroa datata 1621 e ancora più a destra: «DICHIAZIONE / Sommaria...». In basso a sinistra il nome di L.R. Tolomeo (disegnatore) e a destra quello di C. Bassano.

MI Ambr. (XIV, 623); MI Bert. (AS G. 20-24) Bibl. Ap. Vaticana (Barberini X. I. 96).

Le esequie hanno avuto luogo nel Duomo di Milano il 7 giugno 1621.

105. *Facciata del Palazzo di Imeneo e Venere*

Acquaforse, mm. 290x505.

LB. I, p. 193, n. 11; Borroni, p. 111; Rotunno 101.

Secondo il Le Blanc raffigura gli apparati allestiti sulla facciata del palazzo di Parma per l'ingresso di Margherita di Toscana.

106. *Il Monte Etna* (Fig. a pag. 95)

Acquaforse, mm. 437x303.

LB. I, p. 193, n. 12; Borroni, p. 111; Alberici 373-374; Rotunno 102.

Nota in tre stati: nel I l'inciso non è completato nella parte centrale e non vi sono scritte; nel II stato in basso vi è la scritta: «IL MONTE ETNA COL TEATRO [...] 1630» e sono stati aggiunti in basso a sinistra il nome del Richino e a destra quelli di C. Biffi e C. Bassano. Nel III stato su ciascuna statua compare un numero di riferimento.

I stato = MI Ambr. (XIV, 624).

II stato = MI Bert. (AS. M. 63-52).

III stato = MI Bert. (TR. M. 6-2); MI Brera (XX.XIII?51/2); München, Staatliche Graphische Sammlung (130608); Pavia Museo Civ. (Mal. 2550); Roma GdS (vol. 35.H.6, F.C. 36903).

Il soggetto deriva da un disegno di C. Biffi (conservato in Bertarelli, inv. AS. M. 51-17). L'opera è contenuta nel volume di E. Tesauo, *Racconto delle pubbliche allegrezze fatte dalla città di Milano alli IV Febbraio MDCXXX per la Nascita del Serenissimo Primogenito di Spagna Baldassar Carlo Dominico*, Milano 1630.

107. *Apparati per le esequie di Baldassare di Spagna* (Fig. a pag. 96)

Acquaforse, mm. 288x439.

Borroni, p. 111; Rotunno 104.

In alto a destra: «Dissegno del Funerale fatto...». In basso a destra il nome di C. Bassano.

MI Bert. (2 es.: TR. M. 6-5; AS. M. 2-76).

Il principe Baldassare (1629-1646) era figlio di Filippo IV d'Asburgo, re di Spagna. I funerali hanno avuto luogo a Milano, nella chiesa di S. Ambrogio, nel dicembre 1646.

108. *Apparati in Piazza S. Fedele a Milano* (Fig. a pag. 96)

Acquaforse, mm. 310x390.

Rotunno 111; Palamidese 10; Morganti 58/a.

Nota in due stati. Nel I in alto si legge: «DISEGNO DEL TEATRO FORMATO [...] 1622», in alto a destra vi è una dedica al Principe di Val di Taro, firmata da C. Bassano e nel margine una *legenda*. Da un soggetto di G. F. Lampugnani. Nel II stato risulta aggiunto sulla facciata della chiesa, in quattro punti, il numero «1».

II stato = MI Bert. (TR. M. 6-1).

109. *Apparati all'interno della chiesa di S. Fedele a Milano*

Acquaforse, misure non note.

Morganti 58/b (come di dubbia attribuzione).

Nel margine: «PROSPETTIVA D'VNA PARTE INTERIORE [...] 1622».

110. *Apparati per il conte Alfonso Litta*

Acquaforse, misure non note.

In basso a sinistra il nome del Cerano, in basso a destra quello del Bassano.

MI Triv. (Triv. G. 1437/14).

Contenuta in *Entrata solenne in Milano dell'ill. e rev. Mons. Conte Alfonso Litta*, Milano 1652.

PIANTE, VEDUTE E ARCHITETTURE

111. *Veduta di Chiavenna* (Fig. a pag. 98)

Acquaforse, mm. 266x367.

Borroni, p. 111; Rotunno 106.

In basso a sinistra vi è una dedica a Nicolas Cid, a destra una *legenda*, in basso al centro il nome di C. Bassano.

MI Bert. (TR. M. 7-48).

112. *Pianta della Valtellina* (Fig. a pag. 98)

Acquaforse, mm. 332x497.

Borroni, p. 111; Rotunno 105.

Nota in due stati: nel I stato in alto a sinistra: «IL NVOVO ET VERO /DISE / GNO DELLA VALTELLINA...».

A destra una *legenda* e sotto il nome di C. Bassano. Nel II stato è parzialmente mutata la scritta in alto; in basso a destra è stato aggiunto l'indirizzo di G. Orlandi e la data 1621.

I stato = Bibl. Ap. Vaticana (Barberini P. IX. 47, int. 25).

II stato = MI Bert. (Carte Geogr. Cart. 8-20).

113. *Carta geografica della Valtellina* (Fig. a pag. 99)

Acquaforse, mm. 525x370.

Borroni, p. 111; Rotunno 109.

In alto a destra: «LA DESCRIPTIONE DELLA VALTELLINA e una dedica G. Guicciardi, datata Sondrio 1635. A sinistra in un riquadro una *legenda* e il nome di C. Bassano.

MI Bert. (TR. M. 5-9).

114. *Veduta intorno al castello di Tortona* (Fig. a pag. 99)

Acquaforse, mm. 570x550.

Borroni, p. 111; Rotunno 112.

Il nome di C. Bassano si trova in basso a destra.

MI Bert. (AS. G. 5-10, riproduz. fotolitografica)

Sotto all'opera si trova, stampata in tipografia, la descrizione della veduta e una dedica a Giovanni de Velasco, datata 1643.

115. *Pianta di La Rochelle* (Fig. a pag. 99)

Acquaforse, mm. 252x350.

Borroni, p. 111; Rotunno 108.

In alto: «PIANTA DELLA CITTÀ DELLA ROCELLA...». In basso a sinistra si trova il nome di C. Bassano.

MI Bert. (PV. M. 2-10).

116. *La facciata del Duomo di Milano* (Fig. a pag. 100)

Serie di quattro acqueforti da unirsi insieme, mm. 607/560x435/430.

LB. I, p. 194, n. 23; Borroni, p. 111; Rotunno 113-114.

In basso: «Nuouo disegno della facciata [...] C. Bassano F.».

London, Victoria and Albert Museum (R. 4.d); MI Bert. (PV. G. 3-43 e 45); MI Triv. (Racc. Cartogr. Cart. 19/18).

117. *Un edificio a pianta circolare* (Fig. a pag. 100)

Acquaforse, mm. 270x259.

Rotunno 124.

In una banderuola in alto: «TE PRAESIDE CAESAR». La firma di C. Bassano è in basso a destra.

MI Ambr. (XIV, 612).

SOGGETTI ALLEGORICI E MITOLOGICI E VARIE

118. *Allegoria dell'Umiltà* (Fig. a pag. 102)

Acquaforse, mm. 305x370.

Rotunno 115.

Nota in due stati: nel I vi è il riferimento a Pio II; nel II stato in basso a destra vi è una dedica a G. Borromeo; in basso al centro verso destra si trova il nome di C. Bassano.

II stato = Roma GdS (F.N. 28165).

Opera contenuta in D. Meschini, *Narrazione delle Solenni Esequie del M.^{to} Ill. Sig. Francesco Piccolomini*, appresso Silvestro Marchetti, Siena 1608.

119. *Allegoria per il Card. Barberini* (Fig. a pag. 102)

Acquaforse, mm. 357x446.

LB. I, p. 194, n. 21; Rotunno 119-120.

Sulla tavola: «MVSIS IMMORTALITATI ALVMNVM...». In basso a destra si trovano il nome di C. Bassano e la data 1629.

MI Ambr. (XIV, 620).

120. *Nettuno e Minerva*

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 121.

121. *Saturno con figure*

Acquaforse, misure non note.

Borroni, p. 111; Rotunno 122

122. *Le Arti e le Scienze* (Fig. a pag. 102)

Acquaforse, mm. 325x459.

Rotunno 123.

Con le parole: «PROLE FELIX» alla base della statua centrale. La firma di C. Bassano è in basso a destra.

MI Ambr. (XIV, 619).

123. *La Primavera*

Acquaforse, mm. 270x259.

Rotunno 125.

In alto: «QVIA FOVET». La firma di C. Bassano è in basso a destra.

Padova Museo Civico (L XI. 4951).

124. *Offerta di una corona a un uomo che era incatenato* (Fig. a pag. 103)

Acquaforse, mm. 300x200.

Rotunno 126.

La firma di C. Bassano è in basso a destra.

Parma (Ortalli 35691).

125. *Scenografia teatrale*

Acquaforse, mm. 434x301.

Rotunno 127.

Roma GdS (F.C. 36903).

126. *La Fortuna e alcune divinità*

Acquaforse, mm. 255x376.

In una banderuola in alto: «PER ASTRA PER ORBEM». In basso a destra: «Bassanus f.».

Bassano Museo Civ. (Inc. Bassanesi 2979).

127. *Allegoria con un Pontefice e un Principe* (Fig. a pag. 103)

Acquaforse, mm. 302x210.

In una banderuola: «INSCRIPTI NOMINA REGVM». La firma di C. Bassano è in basso a destra.

MI Bert. (Decorazione del Libro, serie 11/29).

128. *Emblema per l'Accademia Parthenia degli Arisofi*

Acquaforse, mm. 206x245.

LB. I, p. 193, n. 6; Rotunno 116.

In basso: «ACADEMIA / PARTHENIA / ARYSO / PHORVM». Al centro il nome di C. Bassano.

Padova, Museo Civico (XXVIII, 3088).

129. *Stemma di Milano* (Fig. a pag. 103)

Acquaforse, mm. 153x130.

Rotunno 118.

In basso a sinistra il nome del Cerano (inventore) e a destra quello di C. Bassano.

MI Ambr. (XIV, 605); MI Triv. (Racc. Cartogr. Cart. 19/25).

Soggetto simile, ma privo dei putti ai lati, a quello commentato alle schede nn. 64 e 68.

130. *Stemma di Cardinale*

Acquaforse, mm. 340x455.

LB. I, p. 194, n. 20; Rotunno 117; Morganti 65.

Secondo il Le Blanc recherebbe la scritta: «Gio. Batt. Lampugnano».

131. *Albero genealogico della famiglia Archinti* (Fig. a pag. 104)

Acquaforse, mm. 387x246.

In basso una dedica a Ottavio Archinto. Il nome di C. Bassano si trova in basso a destra.

MI Bert. (TR. M. 7 araldica).

Si veda C. Galluzio *Arbore della famiglia Archinta con la di lei origine, et progressi*, Milano 1643 (Brera ZF. 4.2. n. 1).

132. *Misurazione della lunghezza del giorno e della notte a Milano* (Fig. a pag. 104)

Acquaforse, mm. 403x297.

Borroni, p. 111; Rotunno 107.

Nel margine superiore vi è il titolo: «TAVOLA DELLA LVNGHEZZA...» e una dedica a Antonio Visconti, datata 1627 e firmata da C. Bassano.

MI Bert. (TR. M. 7 - varie).

OPERE DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

133. *Frontespizio per La vita di Sforza* (Fig. a pag. 106)

Acquaforse, mm. 151x94.

Rotunno 68; Truant 25.

Siglata in basso a destra con le lettere «CB» parzialmente sovrapposte.

MI Brera (00.I.79); Pavia Bibl. Univ. (7.B.22).

Frontespizio per un volume di P. Giovio, *La vita di Sforza valorosissimo capitano che fu padre del conte Francesco Sforza...* edito a Milano nel 1630 da G.B. Bidelli.

134. *Antiporta per Rerum Hispanarum*

Acquaforse, misure non note.

Siglata con le lettere «CB» parzialmente sovrapposte.

MI Triv. (Triv. Storia mil. 13).

135. *Ritratto di Publio Fontana*

Acquaforse, mm. 165x120.

Reggio Emilia Bibl. Panizzi (1035).

136. Frontespizio per *L'Adamo* (Fig. a pag. 106)

Acquaforte, mm. 200x145.

Boffito 1922, p. 65; Borroni, p. 111; Alberici 341; Rotunno 55.

Al centro il titolo. In basso verso sinistra le lettere «CB» parzialmente sovrapposte. MI Bert. (Vol. N.59).

Contenuta in G.B. Andreini, *L'Adamo Sacra rappresentazione*, ad istanza di Gerolamo Bordonì libraro, Milano 1617. Di quest'opera esiste una precedente edizione del 1613 con altro frontespizio (Modena, Bibl. Estense, inv. α.K.10.3).

OPERE DI FALSA ATTRIBUZIONE

F.1. *Ritratto di Giuseppe Ripamonti*

Acquaforte, mm. 246x185.

Boffito 1922, p. 64 (come C. Bassano).

Milano Univ. Catt. (2 es.: Fondo Negri H.4.15 e H.4.13).

Da un soggetto di S. Sclatter, incisa da Blanco. Illustra il volume *Historiae Patriae*.

F.2. *Ritratto di Federico Borromeo*

Acquaforte, mm. 247x162.

Boffito 1922, p. 64 (come C. Bassano); Rotunno 37 (come C. Bassano).

Milano Univ. Catt. (Fondo Negri H.4.13).

Da un soggetto di S. Sclatter, incisa da Blanco. Illustra il volume *Historiae Patriae*.

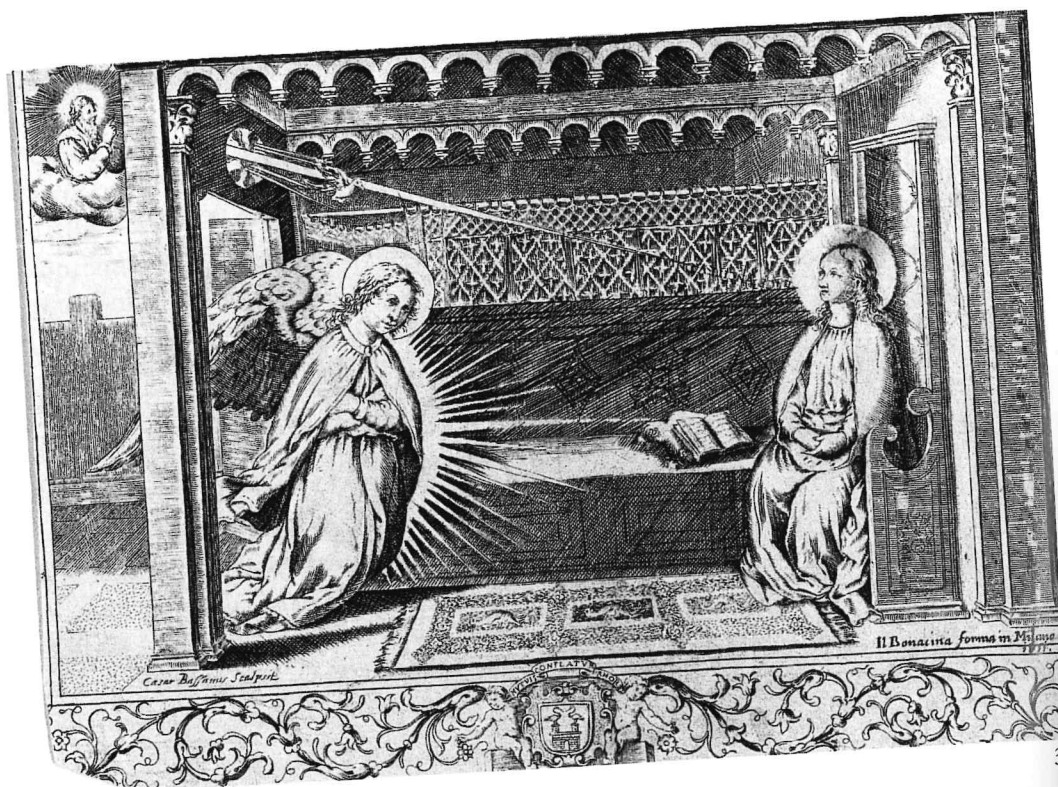
F.3. *Ritratto di Raimondo Fortis*

Acquaforte, mm. 260x180.

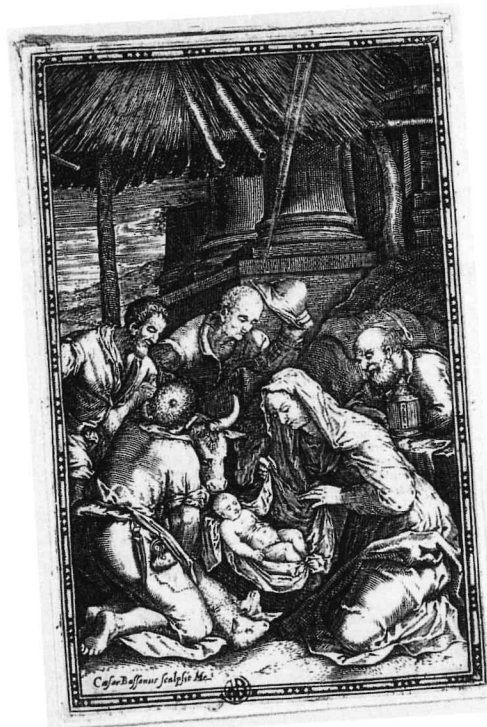
Intorno all'ovale il nome, sotto due versi latini. In basso a destra: «Bassanus Veronensis [...]...».

MI Bert (RI. P. 71-62); Parma (Ortalli 15883).

CRISTO E VERGINE

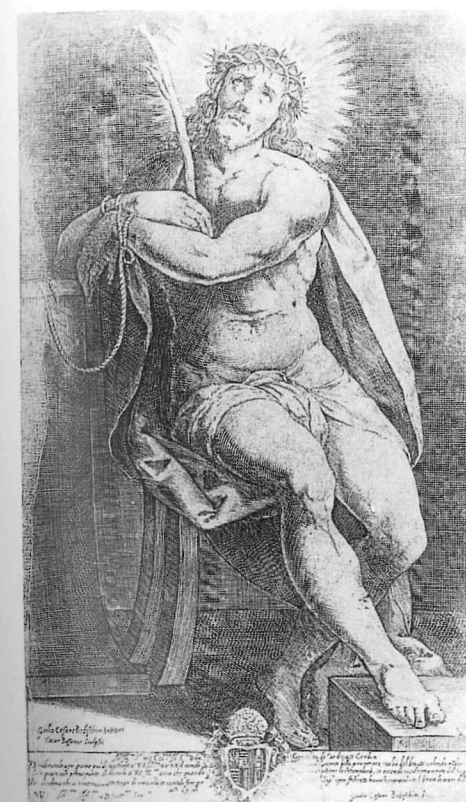


3



4

FIG. 3 - L'Annunciazione
FIG. 4 - Natività con i Pastori



8



10



11

FIG. 8 - Ecce Homo
FIG. 10 - Cristo crocifisso con S. Giovanni e le pie
donne
FIG. 11 - Risurrezione



13



15



16

FIG. 13 - La Madonna di S. Celso
FIG. 15 - La Vergine del S. Monte di Varese
FIG. 16 - La Vergine di S. Calogero



17



18



19

FIG. 17 - La Vergine del Rosario di Vercate
FIG. 18 - La Madonna del Transito
FIG. 19 - S. Maria del Suffragio



20



21

FIG. 20 - *La Vergine dei Miracoli di Saronno*
 FIG. 21 - *La Madonna di Casletto*



29 30



32 33



31

FIG. 29 - S. Carlo Borromeo
FIG. 30 - S. Benigno Bossi
FIG. 31 - S. Siro

FIG. 32 - Il Beato Antonio Maria Zaccaria
FIG. 33 - Il Beato Giovanni Angelo Porro



34



35

RITRATTI
(in ordine alfabetico)

FIG. 34 - La Beata Margherita di Cortona
FIG. 35 - La Beata Suor Cornelia Lampugnana R.O.



FIG. 44 - Ritratto di Benedetto Ferrari
FIG. 45 - Ritratto di Publio Fontana
FIG. 46 - Ritratto di Publio Fontana



FIG. 47 - Gomez Suarez de Figueroa
FIG. 48 - Ritratto di Gregorio XV
FIG. 49 - Ritratto di Giacomo Medici



50



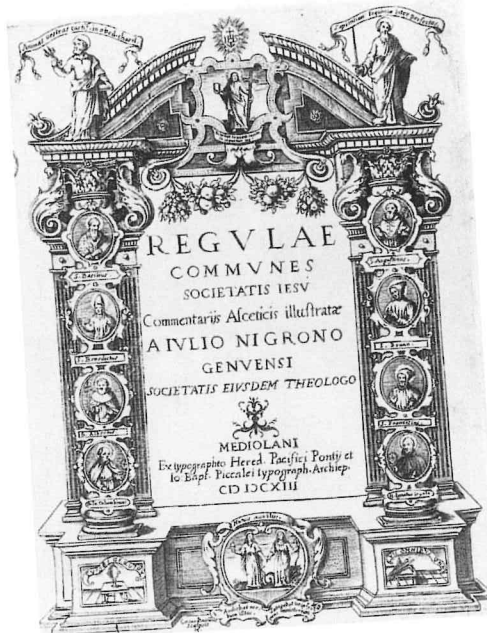
52



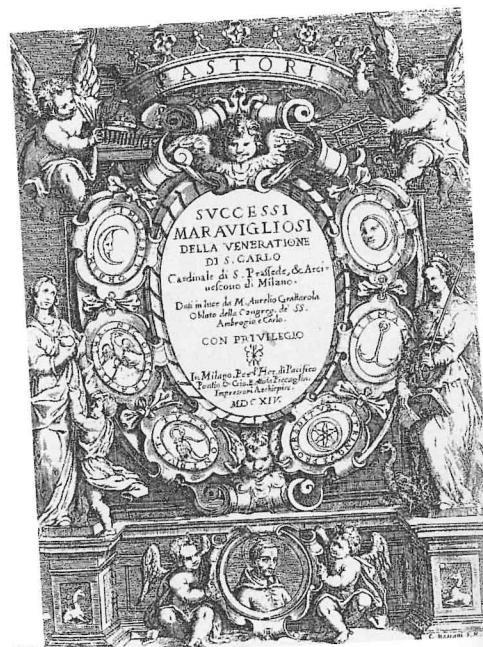
53

FRONTESPIZI E ANTIPORTE (in ordine cronologico)

- FIG. 50 - Ritratto del card. Cesare Monti
FIG. 52 - Ritratto equestre di Ottavio Piccolomini
FIG. 53 - Ritratto con allegoria della Giustizia



56



57



59



62



58

FIG. 56 - Frontespizio per *Regulae Communes Societatis Iesu*
FIG. 57 - Frontespizio per *Successi maravigliosi della venerazione di S. Carlo*
FIG. 58 - Antiporta per *Il Simbolo apostolico*

FIG. 59 - Antiporta per *Le memorie bresciane*
FIG. 62 - Frontespizio per *Tractatum moralium*
FIG. 64 - Frontespizio per *Icones Symbolicae*



64

TRISTANI CALCHI
MEDIOLANENSIS
HISTORIAE PATRIAE
LIBRI VIGINTI

ACCESSERVNT EPITOME SINGVLORVM LIBRORVM.
cum notis tunc brevioribus ad marginem, tum longioribus in fine operis,
& doctus indicibus altero rerum, & personarum memorabilium,
altero familiarum, ac Civium Mediolanensium.



Apud her. Melchioris Malatestae Impressores
Reg. Duc. & Civitatis. M DC XXVII.
CVM PRIVILEGIO.

RACCONTO
DELLE PVBliche
ALLEGREZZE

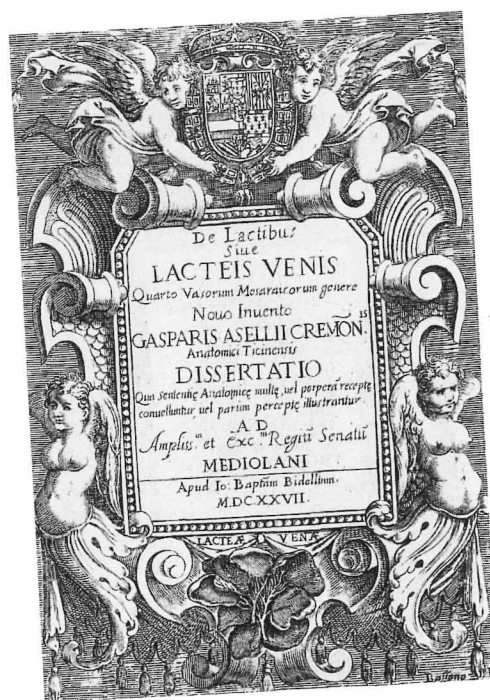
FATTE DALLA CITTA DI MILANO
ALLI IV. FEBBARO MDCXXX.

Per la felice Nascita del Sereniss. Primogenito di Spagna
BALDASAR CARLO DOMINICO.



Appresso gli heredi di Melchior Malatesta,
Stampator Reg. e Duc.
OO IO C XXX.

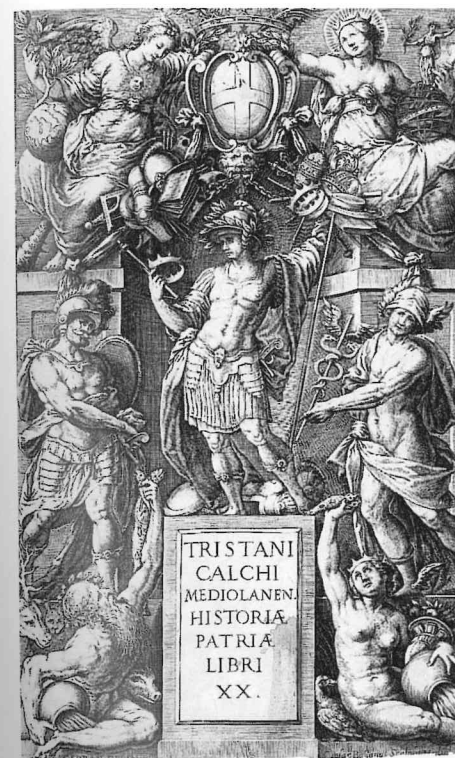
65/a - b



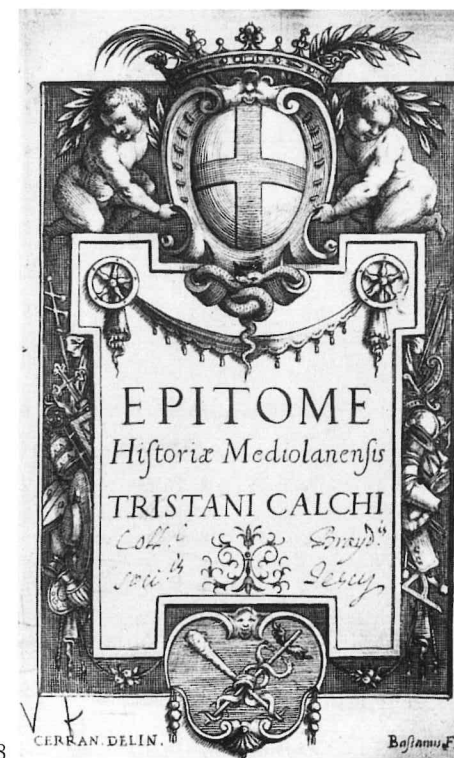
66

FIG. 65 (a -b)- Antiporta per *Historiae Patriae*
(libri viginti)

FIG. 66 - Antiporta per *De lacteis venis*



67



68

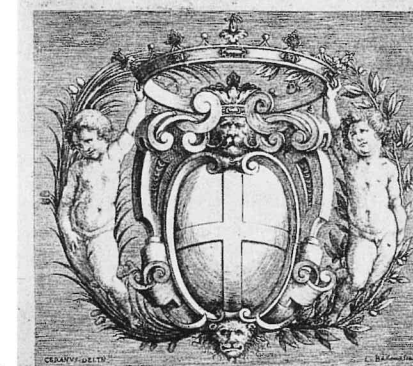
FIG. 67 - Antiporta per *Historiae Patriae* (libri
XX)

FIG. 68 - Frontespizio per *Epitome Historiae
Mediolanensis*

FIG. 69 - Frontespizio per *Successores S. Barna-
bae...*

69

SUCCESSORES
S. BARNABAE
APOSTOLI
IN ECCLESIA MEDIOLANENSI
Ex Biblioth. Vaticanae manuscr. olim Cardinalis Sylvestri
A IOANNE DE DEIS, primunt, mox à P. D. EVGENIO CATTANEO
Cler. Reg. Congr. S. Pauli, & Episcopo Tescino editi,
Et nunc tertio aucti & illustrati.



83

ERICI PVTEANI
HISTORIAE
CISALPINAE
LIBRI DVO.

Res potissimum circa LAGVM LARIYM
à IO. IACOBO MEDICAO geliz.

ACCEDIT

GALEATI CAPELLAE De Bello Mussiano Liber,
hactenus non editus.



MEDIOLANI;

Apud Ioannem Baptistam Bidellium.
M. D. C. XXIX.
Superiorum Permissu.



GEORGHII MERVLAE
ALEXANDRINI
ANTIQUITATIS
VICECOMITVM
LIBRI X.



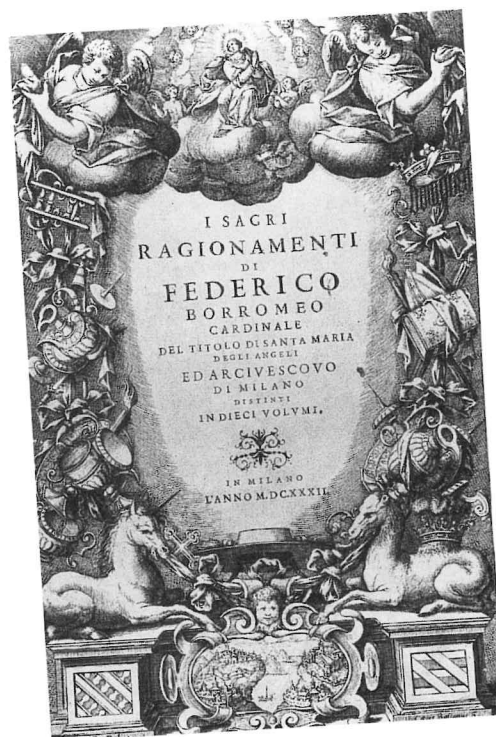
VITA ET MIRACOLI
DI SAN PIETRO DEL MORRONE
GIA
CELESTINO PAPA V
Autore delle Congreg de' Monaci
Celestini dell' Orato di San
Bene detto
Racolta
Dal P. Don Lelio Marino Lodigiani
Abbate Generale della medesima
Congregazione
DEDICATA
A SERENISSIMO SIG. PRINCIPE
MAURICIO
CARDINALE DI SAVOIA
DEL TITOLO DI S. IN VIA LATA
PROTEETTORE DE' CELESTINI

Per Gio. Battista Melalesta Stampatore Regio
Camerale. 1677



SENATVS
MEDIOLANENSIS
HORATII
LANDI

MEDIOLANI
IMPRES. ARCHIEPISC.



I SACRI
RAGIONAMENTI
DI
FEDERICO
BORROMEO
CARDINALE
DEL TITOLO DI SANTA MARIA
DEGLI ANGELI
ED ARCIVESCOVO
DI MILANO
DISTINTI
IN DIECI VOLVMI.

IN MILANO
L'ANNO M.D.C.XXXII.

FIG. 70 - Frontespizio per *Historiae Cisalpinae*
FIG. 71 - Antiporta per *Antiquitatis Vicecomitum*
libri X
FIG. 74 - Antiporta per *I sacri Ragionamenti*

FIG. 76 - Frontespizio per *Vita e miracoli di San*
Pietro del Morrone
FIG. 77 - Frontespizio per *Senatus Mediolanensis*
FIG. 78 - Antiporta per *Mensa mystica...*



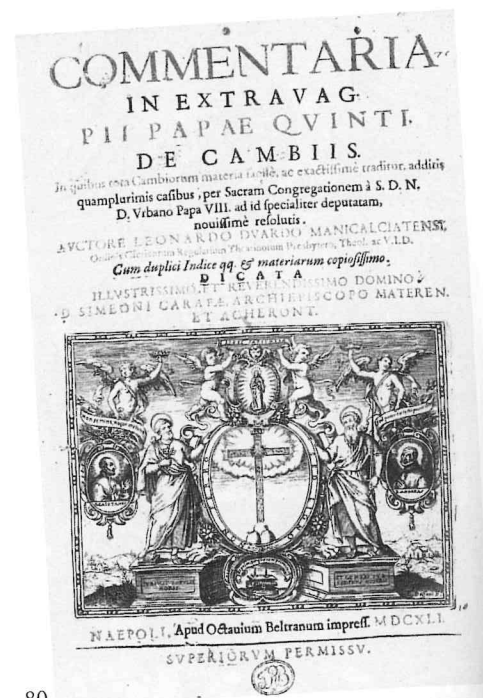
MENSA MYSTICA
IN DUA EUCCHARISTICVS CIRCV
SVAVITATE VARIA
VINQVAGINTA SERMONVM
DEQV TANDIS PROPOSITVS
Collecti in super Mensae fragmenta
Trentis quinquaginta
Cum quadrupli indicis
Per Fratrem Philippum a Sancto
Columbano Leutens
Ordinis Minorum S. Hieronymi Obsequant
Provincia Mediolani.

MILANVM
M.D.C.XXXII.

Milano ad instam. Francisci Moggius Typo In
Petri Humiliati M.D.C.XXXII.



79



80



83



84



82

- FIG. 79 - Antiporta per *De Peste*
 FIG. 80 - Frontespizio per *Commentaria de cambiis*
 FIG. 82 - Frontespizio per *Historiae Patriae* (Decade III)
 FIG. 83 - Antiporta per *Historiae Patriae* (Decade IV)
 FIG. 84 - Antiporta per *Historiae Patriae* (Decade V)
 FIG. 86 - Antiporta per *Urbis Mediolani Historiarum libri Octo*
 FIG. 87 - Antiporta per *Historiae Patriae*



86



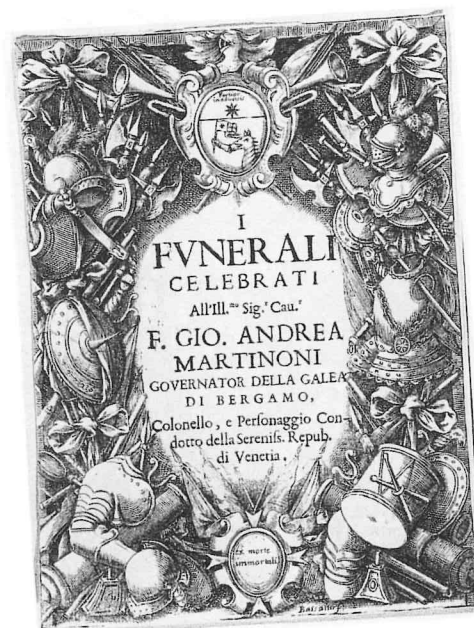
87



89

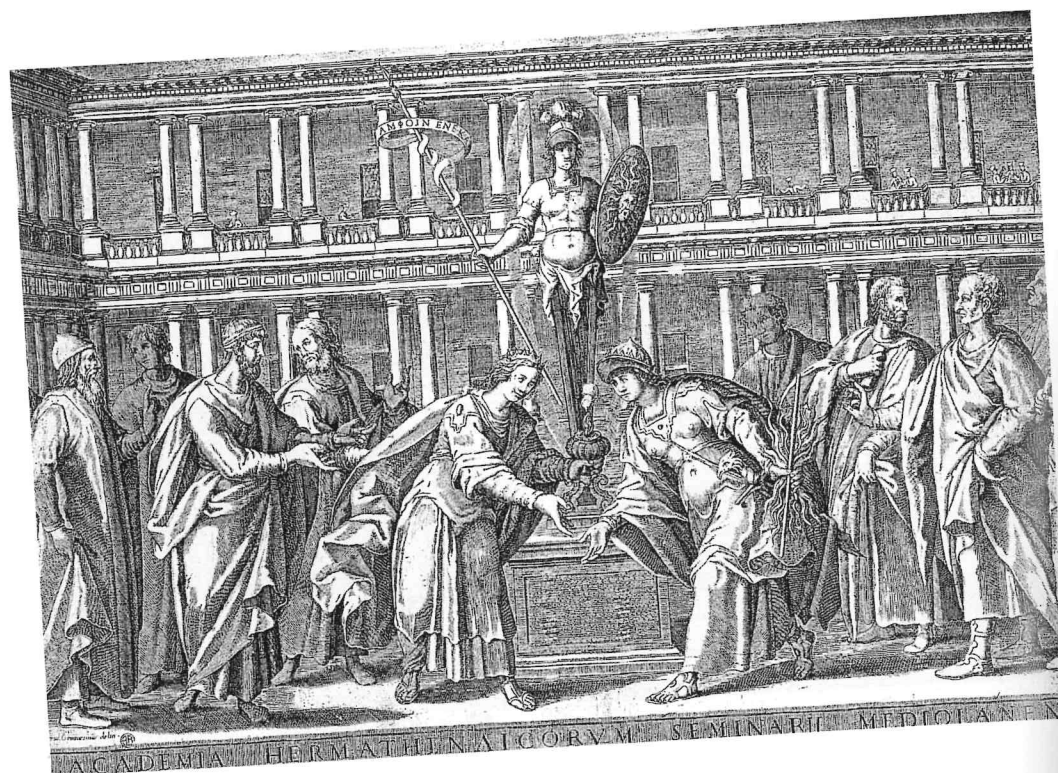


90



91

FIG. 89 - Frontespizio per *Governo della Ven. Fabrica del Duomo di Milano*
 FIG. 90 - Frontespizio per *Missale Ambrosianum*
 FIG. 91 - Frontespizio (esequie di Giovanni Andrea Martinoni)



93



94

FIG. 93 - Testata di diploma dell'Accademia degli Ermatenaici
FIG. 94 - Foglio di disputa filosofica presso il Collegio di Brera



95



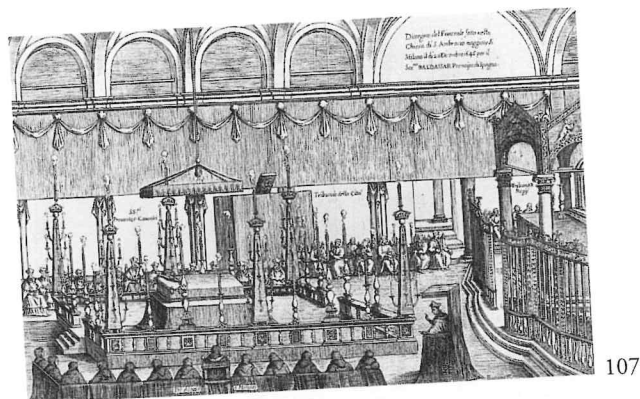
96

FIG. 95 - Foglio di disputa filosofica presso il Collegio di Brera
FIG. 96 - Foglio di disputa teologica presso il Collegio di Brera

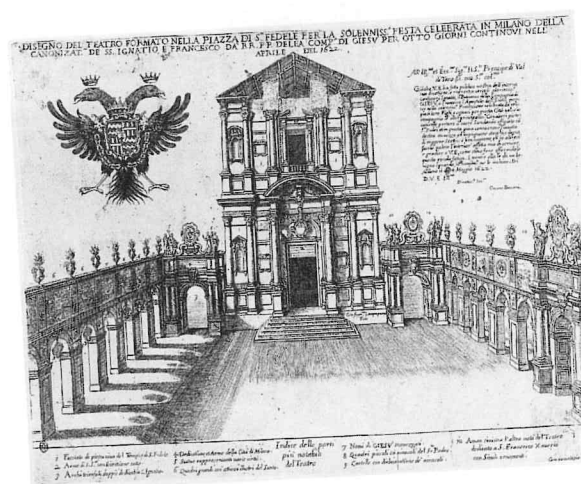


97

FIG. 97 - Foglio di disputa per tesi

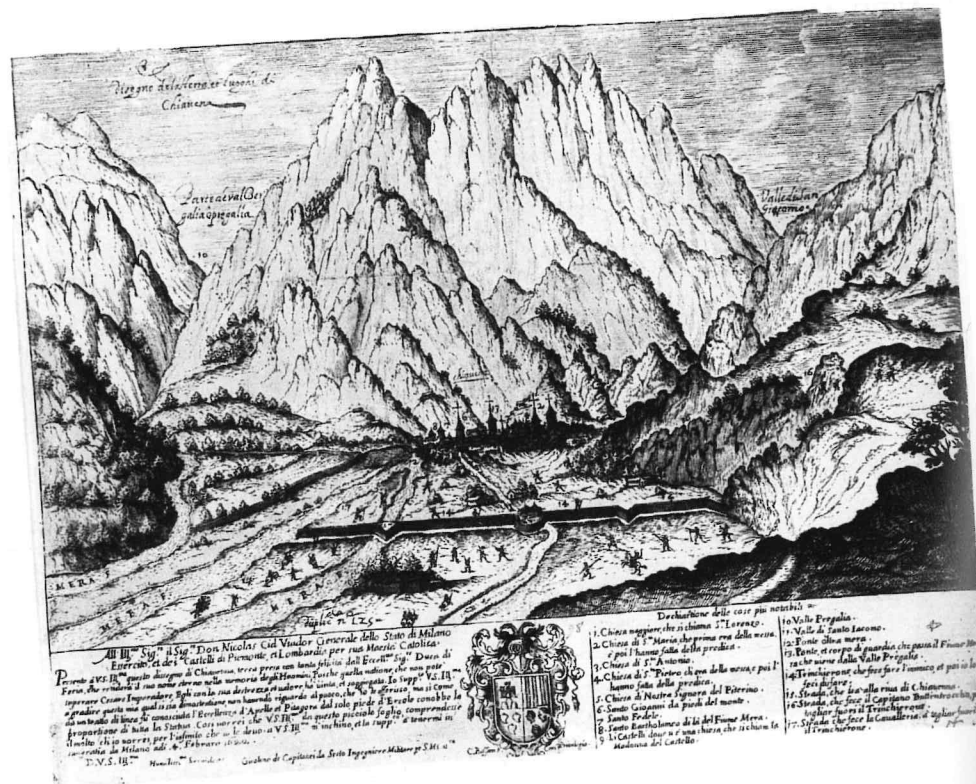


107

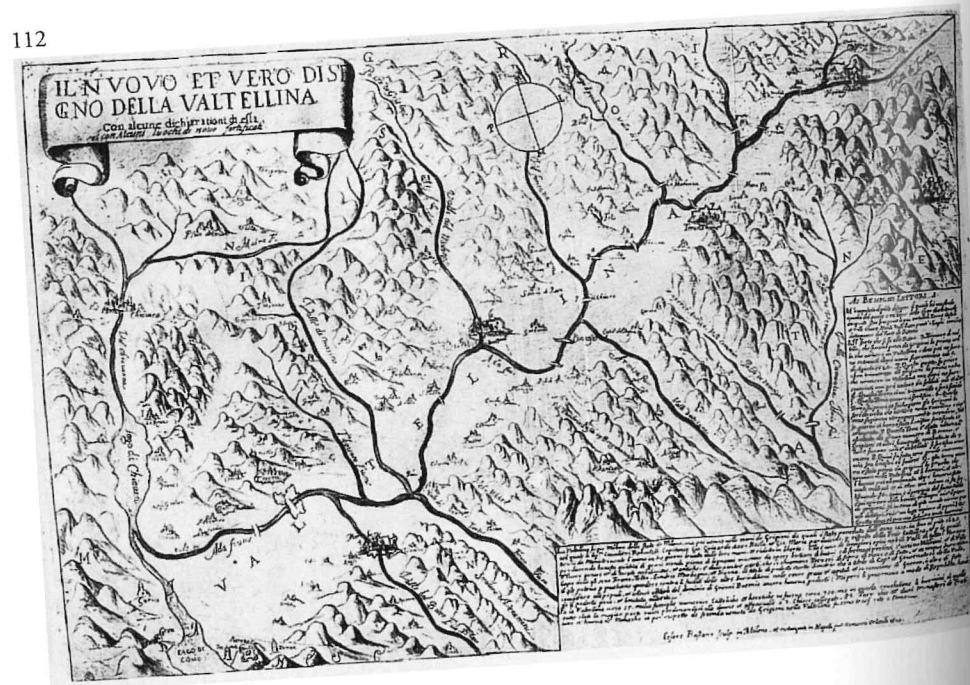


108

FIG. 107 - *Apparati per le esequie di Baldassare di Spagna*
 FIG. 108 - *Apparati in Piazza S. Fedele a Milano*



111



112



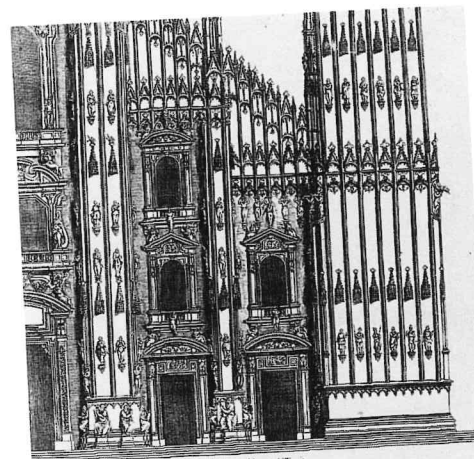
113 114



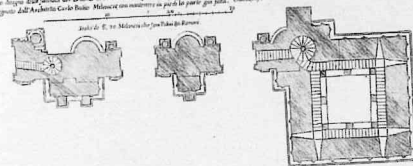
115



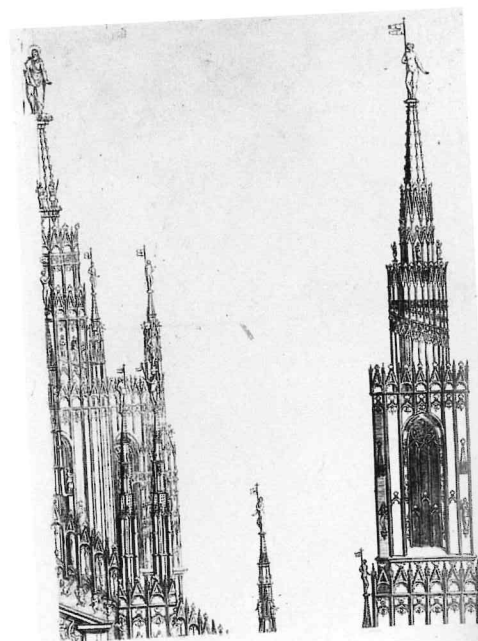
Fig. 111 - Veduta di Chiavenna
Fig. 112 - Pianta della Valtellina
Fig. 113 - Carta geografica della Valtellina
Fig. 114 - Veduta intorno al castello di Tortona
Fig. 115 - Pianta di La Rochelle



Nome degli Architetti del Duomo di Milano, e dell'ingegnere al tempo del disegno del Tempio.
Disegnato dall'Architetto Carlo Borini. Milano, con licenza in parte per la stampa, e per la vendita.



116/a - b

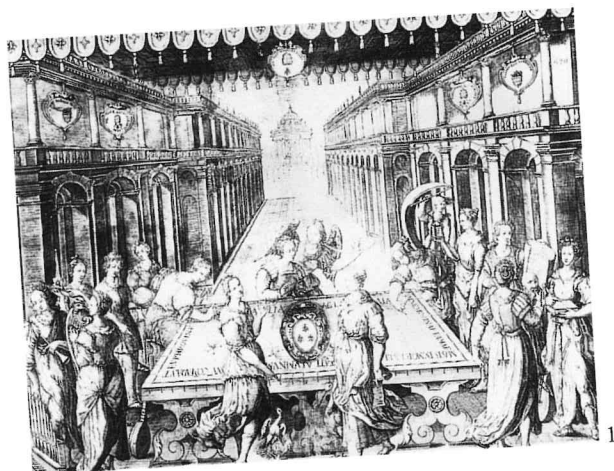


117

FIG. 116 (a - b) - La facciata del Duomo di Milano
FIG. 117 - Un edificio a pianta circolare



118



119



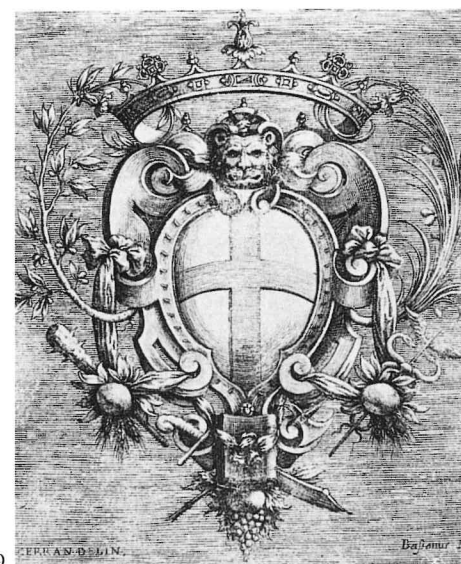
122



124



127



129

- FIG. 118 - *Allegoria dell'Umiltà*
 FIG. 119 - *Allegoria per il Card. Barberini*
 FIG. 122 - *Le Arti e le Scienze*
 FIG. 124 - *Offerta di una corona a un uomo che era incatenato*
 FIG. 127 - *Allegoria con un Pontefice e un Principe*
 FIG. 129 - *Stemma di Milano*



FIG. 132 - Misurazione della lunghezza del giorno
e della notte a Milano



133



136

FIG. 133 - Frontespizio per *La vita di Sforza*
FIG. 136 - Frontespizio per *L'Adamo*

GIOCONDO ALBERTOLLI: DUE TAVOLI A CONSOLES PER IL PALAZZO ARCIDUCALE DI MILANO

Giuseppe Beretti

Dei mobili che Giocondo Albertolli disegnò per il palazzo di corte dell'arciduca Ferdinando a completamento delle decorazioni delle volte eseguite a partire dal 1774, quasi nulla è giunto sino ai giorni nostri. Sebbene scarsa fu la memoria che di questi lavori egli volle lasciare nei suoi volumi a stampa – nei quali le immagini di mobili di sua invenzione compaiono solo alle tavole VI, IX, XVIII del secondo volume *Alcune Decorazioni di Nobili Sale* (1787) – quella della progettazione di mobili dovette essere un'attività, certamente *a latere* della più impegnativa di stuccatore, ma esercitata con una certa continuità. Infatti scorrendo i suoi disegni oggi presso il ricco fondo Albertolli dell'Archivio Cantonale di Bellinzona, non è difficile imbattersi in veri e propri progetti e minuziosi dettagli ornamentali di mobili, alcuni dei quali veri e propri progetti di arredi per il palazzo arciduciale. Si tratta per lo più di mobili alla "Nuova Maniera" o di "Gusto greco" secondo la definizione ancora vaga, non ben definita del tempo, per noi oggi semplicemente neoclassici. Arredi, a giudicare dai disegni, perfettamente inseriti nel gusto ornamentale degli ambienti della reggia milanese che emerge dalla lettura dell'inventario del palazzo eseguito nel 1788⁽¹⁾, caratterizzati da ornati finemente intagliati, dorati "a lustro", su fondi bianchi o dalle tenui policromie verdi e celesti. Non v'era sala del piano nobile che non presentasse una coppia di tavoli intagliati, dorati e "coloriti nei fondi", con piani in marmo dello stesso marmo di cui era fatto il camino, una grande caminiera riccamente intagliata e un numeroso finimento di sedie, anch'esse dorate e dipinte, rivestite della medesima stoffa delle tende alle finestre. Di queste centinaia di arredi componenti l'originario arredamento, oggi non rimane nulla. La loro dispersione cominciò nel maggio del 1796, con la fine del governo di Ferdinando, quando, all'arrivo delle truppe francesi, il palazzo fu saccheggiato e parte degli arredi venduti all'asta⁽²⁾. Altri arredi rimasti *in situ* dopo questi sconvolgimenti epocali, non dovettero sopravvivere ai restauri che per volere di Napoleone interessarono il palazzo a partire dal 1803-04, forse perché oramai troppo rovinati, forse perché considerati di gusto obsoleto. Certo Napoleone, come le prove di restauro condotte recentemente su alcuni arredi d'epoca napoleonica ancora conservati a Palazzo Reale

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003



133



136

FIG. 133 - Frontespizio per *La vita di Sforza*
FIG. 136 - Frontespizio per *L'Adamo*

GIOCONDO ALBERTOLLI: DUE TAVOLI A CONSOLES PER IL PALAZZO ARCIDUCALE DI MILANO

Giuseppe Beretti

Dei mobili che Giocondo Albertolli disegnò per il palazzo di corte dell'arciduca Ferdinando a completamento delle decorazioni delle volte eseguite a partire dal 1774, quasi nulla è giunto sino ai giorni nostri. Sebbene scarsa fu la memoria che di questi lavori egli volle lasciare nei suoi volumi a stampa – nei quali le immagini di mobili di sua invenzione compaiono solo alle tavole VI, IX, XVIII del secondo volume *Alcune Decorazioni di Nobili Sale* (1787) – quella della progettazione di mobili dovette essere un'attività, certamente *a latere* della più impegnativa di stuccatore, ma esercitata con una certa continuità. Infatti scorrendo i suoi disegni oggi presso il ricco fondo Albertolli dell'Archivio Cantonale di Bellinzona, non è difficile imbattersi in veri e propri progetti e minuziosi dettagli ornamentali di mobili, alcuni dei quali veri e propri progetti di arredi per il palazzo arciducale. Si tratta per lo più di mobili alla "Nuova Maniera" o di "Gusto greco" secondo la definizione ancora vaga, non ben definita del tempo, per noi oggi semplicemente neoclassici. Arredi, a giudicare dai disegni, perfettamente inseriti nel gusto ornamentale degli ambienti della reggia milanese che emerge dalla lettura dell'inventario del palazzo eseguito nel 1788⁽¹⁾, caratterizzati da ornati finemente intagliati, dorati "a lustro", su fondi bianchi o dalle tenui policromie verdi e celesti. Non v'era sala del piano nobile che non presentasse una coppia di tavoli intagliati, dorati e "coloriti nei fondi", con piani in marmo dello stesso marmo di cui era fatto il camino, una grande caminiera riccamente intagliata e un numeroso finimento di sedie, anch'esse dorate e dipinte, rivestite della medesima stoffa delle tende alle finestre. Di queste centinaia di arredi componenti l'originario arredamento, oggi non rimane nulla. La loro dispersione cominciò nel maggio del 1796, con la fine del governo di Ferdinando, quando, all'arrivo delle truppe francesi, il palazzo fu saccheggiato e parte degli arredi venduti all'asta⁽²⁾. Altri arredi rimasti *in situ* dopo questi sconvolgimenti epocali, non dovettero sopravvivere ai restauri che per volere di Napoleone interessarono il palazzo a partire dal 1803-04, forse perché oramai troppo rovinati, forse perché considerati di gusto obsoleto. Certo Napoleone, come le prove di restauro condotte recentemente su alcuni arredi d'epoca napoleonica ancora conservati a Palazzo Reale

mostrano, preferì alle tenui lacche d'epoca ferdinandea, lo splendore di arredi completamente dorati.

Unici mobili settecenteschi ancora oggi conservati a Palazzo Reale, e, grazie al riaredo di alcuni ambienti intrapreso nell'ambito dei lavori per la costituzione del Museo della Reggia, restaurati e posizionati nella sala per la quale furono molto probabilmente disegnati, sono una coppia di tavoli a *consoles* in lacca bianca, celeste e grigia, con dorature e piani in marmo bianco di Carrara. Il restauro, intrapreso nel 2001, inteso non solo come ripristino ma come "momento metodologico del riconoscimento dell'opera"⁽⁴⁾, ha fornito un certo numero di indizi che ci sembra permettano, oltre che di stabilire una sicura datazione settecentesca, anche di ipotizzarne una paternità Albertolliana (FIGG. 1-2).

Non si tratta di mobili inediti, ché uno dei due tavoli, per lungo tempo piazzato all'amezzato della scala che porta alla soprintendenza milanese per i Beni Ambientali, non era sfuggito al Colle che lo ritenne d'epoca impero⁽⁵⁾. Il *pendant* giaceva invece nel magazzino che trovava posto nelle sale dell'Appartamento di Riserva al piano nobile del palazzo, unico angolo non devastato dai bombardamenti alleati del 1943. Lo stato di conservazione di questi tavoli in lacca bianca e oro, appesantiti da spesse verniciature posticce, con applicazioni di sottili fregi traforati ed intagliati in gran parte perduti, non rendeva cosa facile una loro corretta lettura. Potevano addirittura apparire più tardi della datazione proposta da Colle, in virtù del loro carattere neorinascimentale così spiccato nelle gambe a balaustra dal grande plinto cubico che li faceva sembrare mobili degli anni trenta o quaranta dell'Ottocento.

Il sospetto di essere in presenza di una coppia di tavoli risalenti all'epoca arciducale è sorto già prima del restauro osservando attentamente la tecnica esecutiva del manufatto, che presenta tutte le caratteristiche di un mobile della seconda metà del Settecento. Con i primi tasselli di pulitura il mobile andava mostrando, sotto le pesanti ridipinture ottocentesche, l'originaria lacca del primo stato: bianca sulle gambe e sulle fasce, celeste nelle riserve di queste ultime e grigia sui plinti cubici delle gambe. Lacche magre, denominate a quel tempo "biache", semplici tempere stese su di una sottile preparazione a gesso, protette da un velo di vernice trasparente, proprio come si usava nella Lombardia della seconda metà del Settecento. Lo smontaggio delle quattro gambe, e di tutta una serie di cornici che necessitavano di essere consolidate, mostrava sempre più chiaramente peculiarità costruttive: chiodature, incollaggi nonché iscrizioni e numerazioni – redatte a penna con una grafia ancora di carattere settecentesco – che testimoniano di una laboriosità, diremmo quasi di un travaglio esecutivo, che i mobili frutto della prassi tardo-settecentesca e poi primo-ottocentesca solitamente non presentano. La tecnica con cui le quattro gambe sono fissate al fusto, tramite un semplice incastro incollato e inchiodato, le grossolane code di rondine che legano il telaio, l'applicazione di spessori necessari alla tornitura delle gambe, il modo per sovrapposizione di spes-

sori disuniformi con cui i grossi plinti cubici sono ricavati, costituiscono tutti elementi che parrebbero confermare d'essere in presenza di mobili in qualche modo sperimentali. A fronte di questa poco nitida esecuzione dei fusti gli intagli dorati sono di splendida fattura: si osservi soprattutto il fine modellato delle guaine fogliacee in opposizione e delle corone centrali; lavoro da finissimo intagliatore è poi il lungo fregio delle fasce, e, da abilissimo tornitore, la lunga perlinatura a completamento della cornice di foglie d'acanto che chiude superiormente le fasce. Le dorature originariamente "a lustro" erano anch'esse ricoperte da una pesante vernice traslucida scura, ossidata e particolarmente sporca che copriva una doratura piuttosto affaticata ma ancora luminosa. Sulle fasce, si è detto, sotto le pesanti ridipinture è riemmersa ben conservata una lacca celeste. Le cornici finemente intagliate della fascia, quella sottopiano e quella più piccola inferiore, una volta pulite hanno mostrato la doratura originaria, doratura emersa anche sui frammenti dei delicati fregi traforati e intagliati a bassorilievo e sui fiori in altorilievo superstiti delle piccole riserve quadrate agli angoli delle fasce.

Tutto confermava la prima intuizione di trovarsi in presenza di una coppia di mobili eseguiti in epoca arciducale e dunque verosimilmente parte dell'originario arredamento del palazzo d'epoca piermariniana. Le immagini dei dettagli rendono meglio delle parole la qualità tecnica ed esecutiva, l'estrema cura anche del minimo dettaglio che connota questa coppia di mobili eseguiti da manovalanze assai abili guidate da un'attenta regia.

Nell'insieme l'immagine dei tavoli a restauro completato, con gli intagli dorati e la lacca policroma, è del tutto sovrapponibile a quella dei tavoli a *console* del palazzo descritti nell'inventario del 1788.

A proposito di inventari i mobili recano numerose marche inventariali. Oltre alle abbondanti numerazioni e punzonature d'epoca Sabauda, che qui poco interessano, le tracce degli inventari più antichi risalgono all'epoca napoleonica. Spicca la punzonatura MR (*Mobilier Royal*) impressa a fuoco sul filo inferiore delle fasce di entrambi i mobili nel corso di un inventario napoleonico. Uno solo dei mobili presenta invece, incollato all'interno della fascia anteriore, il cartiglio dell'inventario del "PALAZZO REALE DI MILANO" apposto nel corso di un altro non meglio identificato inventario sempre d'epoca napoleonica. Si tratta di un cartiglio tipografico sul quale gli estensori dell'inventario andarono scrivendo a penna, nello spazio appositamente lasciato libero, il nome dell'ambiente in cui il mobile era collocato. In questo modo sappiamo con precisione che almeno uno di questi due tavoli, e dunque verosimilmente anche il suo *pendant*, in epoca napoleonica faceva parte dell'arredamento della "Sala del Lever". Il nome di questa sala probabilmente deriva, come mi suggerisce Sandrino Schiffini attuale direttore di Palazzo Reale, dal rito del *lever* che dovette tenersi, in occasione dell'incoronazione di Napoleone il 26 maggio 1805, in questa sala. Nell'inventario redatto nel maggio del 1814⁽⁶⁾, fotografia del palazzo che ritroveranno gli austriaci al loro ritorno a Milano, nella sala chiamata ancora "del lever" riecco "due tavoli in tinta, ed oro con

lastra di marmo". Prima dell'incoronazione napoleonica questo ambiente, che Albertolli definisce nella didascalia alla tavola che ne illustra la volta "Sala d'udienza" viene ricordato nell'inventario d'epoca arciducale del 1788, al momento il più arcaico conosciuto, semplicemente come la seconda di tre anticamere appa-
Due tavoli a quattro piedi cadauno, con tinte diverse, e ad intagli dorati, con sopra tavola di marmo di Carrara bianco⁽⁷⁾. Troppo poco per permettere una sicura identifica-
 zione con i nostri due tavoli: la descrizione consente di immaginare solo due tavo-
 li alla "Nuova Maniera" in virtù dei "quattro piedi cadauno". Le "tinte diverse" e gli
 intagli dorati, lo si è detto, erano l'assoluta normalità degli arredi d'epoca arcidu-
 cale. L'unico dato certo, confermato dalla presenza su uno dei due tavoli del car-
 tiglio d'inventario napoleonico, è solo che prima del 1814 i tavoli si trovavano in
 una delle sale del palazzo che, più di altre, fu foggiate, all'epoca dei restauri pier-
 mariniani, dal gusto e dal lavoro del giovane Giocondo Albertolli.
 Si trova infatti in questa sala, - in epoca arciducale detta "seconda degli arazzi", in
 epoca napoleonica "del lever" ed oggi nell'abito del Museo della Reggia "terza
 degli arazzi" - una delle più belle volte disegnate ed eseguite da Albertolli tra il
 1774 e il 1777, che è anche l'unica del ticinese sopravvissuta alla devastazione
 bellica del palazzo, illustrata alla tavola XIV della sua prima raccolta di incisioni
Ornamenti Diversi del 1782. Al centro della volta albertolliana è la medaglia,
 dipinta da Giuliano Traballesi su indicazione iconografica di Giuseppe Parini,
 rappresentante "Giove fulminante"; sempre del Traballesi, e ancora su indicazioni
 iconografiche pariniane, sono i sei sopraporta in grisaglia anch'essi conservati⁽⁸⁾.
 Anche il camino fu eseguito, in marmo bianco di Carrara, su disegni di Giocon-
 do Albertolli e dallo stesso presentato, con piccole varianti rispetto all'eseguito,
 alla favola X del suo secondo volume edito nel 1787 *Alcune decorazione di Nobili*
Sale. Le ricche decorazioni in rame sbalzato e bronzo dorato che lo arricchiva-
 no, visibili nell'incisione del de Bernardis, sono andate perdute; oggi sul bianco
 marmo rimane solo la presenza del loro alone. Alle pareti, in epoca arciducale, si
 trovavano incorniciati al di sopra dei "lambrigi" una coppia di arazzi del ciclo
 della favola di Giasone e Medea, e una serie di dieci grandi tempere su tela rap-
 presentanti compositi trionfi, da sempre attribuite a Giuseppe Levati e Andrea
 Appiani. Delle dieci grandi tele ancora nove si possono oggi vedere restaurate
 nella loro collocazione originaria; una è andata perduta. Completavano la decora-
 zione della sala un "lambrigio", ossia una *boiserie*, stipiti, scuri e una grande cami-
 niera; tutti arredi fissi, di bel disegno e di buona esecuzione, certamente d'epoca
 arciducale e ancor oggi *in situ*. Sotto le pesanti ridipinture con colori di gusto
 ottocentesco i tasselli di pulitura effettuati su questi arredi fissi permettono di
 conoscerne l'originaria cromia, conservata in modo lacunoso, dominata da ampie
 stesure di lacca bianca, riserve celesti e zoccolatura grigia. L'originario pavimento
 in legno intarsiato che si vede in alcune fotografie d'epoca ed oggi perduto, ripe-
 teva la divisione in campi della volta. L'arredo mobile oltre ai due tavoli a conso-

les era composto da "sedici scagni col fusto intagliato, e dorato con fondo bianco, coperti d'arazzo a fiori di vari colori"⁽⁹⁾.

Nonostante il restauro abbia restituito ai mobili, così strettamente legati a questo ambiente, una veste cromatica in linea con le descrizioni degli arredi settecente-
 schi del palazzo, è impossibile non notare come si tratti di due mobili davvero par-
 ticolari. A ben osservarli, con quelle gambe a balaustro dal plinto cubico, costitui-
 scono quanto di più sorprendente il gusto settecentesco del primo neoclassicismo
 milanese ci ha lasciato (FIG. 3). Si tratta di tavoli che non trovano paralleli nella
 coeva produzione settecentesca milanese, che piuttosto fanno venire alla mente
 due piccoli altari cinquecenteschi. Forse perché le gambe poggianti sui plinti cubi-
 ci ricordano quelle degli altari vasariani della navata sinistra di Santa Croce a
 Firenze. Il profilo della tornitura delle gambe pare addirittura copiato da un'altra
 opera vasariana: la balausta della cappella del Monte in San Pietro in Montorio a
 Roma. Non dovrebbe sorprendere questa vicinanza con fonti d'ispirazione orna-
 mentale cinquecentesca. Infatti l'interesse albertolliano per il recupero della tradi-
 zione quattro-cinquecentesca è cosa nota e tutto sommato scontata nell'ambiente
 artistico e culturale dell'accademia Braidense dominato del segretario dell'accade-
 mia Carlo Bianconi, la cui imponente collezione di disegni d'architettura e d'or-
 nato quattro-cinquecenteschi Albertolli non poteva non conoscere. La tavola con
 la quale si apre la sua prima raccolta di incisioni *Ornamenti Diversi* del 1782 rap-
 presenta un "ornato preso dall'antico e inciso anche nel cinquecento". Di questa
 predilezione per i modelli ornamentali quattro-cinquecenteschi sono precisa e
 diretta testimonianza anche gli elenchi delle dotazioni di stampe della scuola
 albertolliana d'ornato in cui spiccano le stampe delle logge vaticane di Raffaello,
 quelle di cartelle del Bramante, di Michelangelo e di Polidoro da Caravaggio⁽¹⁰⁾.

A parte questa riflessione di carattere generale vale la pena di notare come, nello
 specifico, i due tavoli di Palazzo Reale presentino alcuni dettagli ornamentali che
 ritroviamo in altre opere dalla sicura paternità albertolliana. Ci sembra si tratti di
 almeno tre punti di contatto, il primo dei quali addirittura palmare, e di altri due
 assai precisi che nel complesso costituiscono evidenze difficilmente considerabili
 casuali o di derivazione. Il primo di questi riguarda il disegno del lungo e finissi-
 mo fregio a catena che corre nelle riserve delle fasce dei tavoli. Identico motivo si
 ritrova sullo schienale di una sedia (FIG. 4) e di un divano, già pubblicati da Cle-
 lia Alberici nel 1969⁽¹¹⁾, la cui paternità albertolliana è stata provata⁽¹²⁾ dal ritrova-
 mento, tra le carte albertolliane dell'Archivio Cantonale di Bellinzona, del proget-
 to in scala reale della gamba sormontata dal cameo. La vicinanza tra i due fregi è
 assoluta (FIGG. 5-6); addirittura in entrambi compaiono nei centri dei segmenti
 maglie circolari con all'interno un piccolo fiore. Il fregio presente sui tavoli è un
 poco più ricco di quello visibile sugli schienali delle sedie e del divano ma questo
 è ovviamente dovuto al fatto che nel secondo caso fu intagliato con misure ridot-
 te che non rendevano possibile, come nel caso dei fregi dei tavoli, anche la defini-

zione del fiore inscritto negli anelli. Vale la pena di essere segnalato come un motivo decorativo che appare di questo fregio l'evoluzione per ricchezza immaginativa e articolazione plastica lo si ritrova negli stucchi che Albertolli eseguì tra il 1778 e il 1779 per la volta della "sala del caffè" di palazzo Greppi in via Sant'Antonio. Il secondo punto di contatto, non immediato come il primo, ma a modo suo assai preciso, riguarda la vicinanza tra la forma della tornitura e l'ornamentazione del fusto di un candeliero che Albertolli pubblicò nel 1787 (FIG. 7), con il disegno e l'ornamentazione delle gambe a balaustro dei nostri tavoli (FIG. 8). Un simile punto di contatto se considerato in assoluto, con una forzatura che preferiamo evitare poiché non ci sembra buon metodo confrontare opere di diverso genere ancor più se eseguite a distanza di tempo, potrebbe addirittura risultare palmare alla stregua del precedente. Ciò che ci sembra sicuro è che quando Albertolli disegnò il candeliero, poi inciso assieme ad altri due alla tavola XIX del volume edito nel 1787 *Alcune Decorazione di Nobili sale*, doveva avere ben in mente le particolarità del disegno della tornitura e dell'ornamentazione, caratterizzata dalla doppia guaina di foglie d'acanto in opposizione, dei nostri tavoli. Conoscendo il lavoro del metodico Albertolli, fondato sulla continua rielaborazione di modelli ornamentali e di una sintassi compositiva autoreferenziali, è difficile pensare che potesse utilizzare spunti non interni al proprio lavoro.

Il terzo elemento riguarda la vicinanza tra i fiori intagliati in altorilievo, inseriti nelle cartelle quadrate alle estremità delle fasce dei nostri tavoli, e i piccoli rosoni che, in sequenze di sette, corrono incassati nelle formelle del cornicione d'ispirazione rinascimentale della volta albertolliana dell'ambiente in cui i tavoli sono inseriti (FIG. 9). Appare innegabile che i fiori in altorilievo inseriti nelle riserve quadrate agli angoli delle fasce del tavolo, debordanti dalla formella ribassata in cui sono inseriti, non sono dettagli di un ornato fitomorfico d'impronta naturalistica, come sarà nella più matura opera albertolliana, quanto piuttosto elementi di un convenzionale ornato architettonico. Questa affinità ci sembra ben visibile nel confronto diretto tra il dettaglio dei rosoni della cornice della volta albertolliana e quelli presenti sui tavoli a *console*.

Non si conoscono documenti che permettano di ricostruire la cronologia dell'arredamento del palazzo, ma è probabile che gran parte dell'arredamento che completò la ristrutturazione piermariniana fu eseguito entro il 1778, anno in cui il palazzo fu ufficialmente inaugurato. Una datazione dei nostri tavoli antecedente il 1778, e prossima al 1775-1776, parrebbe compatibile anche con l'arcaicità del manufatto, come si diceva frutto di una realizzazione complessa e per nulla lineare e scontata, riconducibile ad anni in cui costruire un mobile alla "Nuova Maniera", doveva ancora essere, per gli artigiani che vi lavorarono, inventare un nuovo *modus-operandi*.

Anche in relazione alla maturazione del gusto albertolliano siamo con questi tavoli in presenza di un'ideazione assai arcaica che costituì probabilmente uno dei primi tentativi del giovane stuccatore di cimentarsi nel disegno di mobili. Il lessico

che egli utilizza in questo tentativo di dare forma a un mobile dal disegno del tutto nuovo, ispirato all'antico, appartiene ancora completamente al mondo dell'ornamentazione architettonica: ad esso si ispirano infatti il disegno e l'ornato delle gambe, dei fregi, l'utilizzo dei rosoncini nelle cartelle agli angoli. Del tutto assente è, in questi tavoli, il nuovo lessico ornamentale che si esprimerà nei più conosciuti mobili alla "Nuova Maniera": gli sgabelli per la villa arciducale di Monza, eseguiti su suo disegno attorno al 1783-84⁽¹³⁾. Archetipi e delicate invenzioni, illustrati assieme ad un altro sgabello e ad un "sofà", alla tavola VI del volume *Alcune Decorazioni di Nobili sale* edito nel 1787, in cui l'ornamentazione d'ispirazione classica trova nella continua reinvenzione di elementi zoomorfi e fitomorfici, un'impalcatura d'impronta naturalistica che è andata sostituendosi a quella che Albertolli, in questa coppia di tavoli, era andato ricercando negli elementi di un'ornamentazione architettonica di matrice rinascimentale.

NOTE

- (1) Archivio di Stato di Milano, Fondi Camerali, Parte antica, Busta 204, Volume I.
- (2) Autore ignoto, *Storia del Memorabile Triennale Governo Francese e sedicente Cisalpino*, Venezia, 1800, p. 139.
- (3) GIACOMO BASCAPÉ, *Il Regio Ducal Palazzo dai Visconti ad oggi*, Milano, 1970, pagine senza numerazione.
- (4) CESARE BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino, 1977, p. 6.
- (5) ENRICO COLLE, *Il mobile Impero*, Milano, 1998, p. 258.
- (6) Archivio di Stato di Milano, Fondo Potenze Sovrane, Busta 219.
- (7) Archivio di Stato di Milano, Fondi Camerali, Parte antica, Busta 204, Volume I, foglio 15.
- (8) Sull'argomento si veda: AA.VV., *Parini e le Arti nella Milano Neoclassica*, Milano, 2000, p. 56 e sgg.
- (9) Archivio di Stato di Milano, Fondi camerali, Parte antica, Busta 204, Volume I, foglio 15.
- (10) Gli elenchi sono pubblicati in: AA.VV., *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Milano, 1997, p. 127.
- (11) CLELIA ALBERICI, *Il mobile lombardo*, Milano, 1969, p. 216-217 e sgg.
- (12) GIUSEPPE BERETTI, *Le volte per il Palazzo arciducale di Milano e la nuova Maniera d'ornare*. In "Rassegna di Studi e di Notizie", Vol. XXI, Anno XXIV, pp. 55-97.
- (13) GIUSEPPE BERETTI, *Uno sgabello a foggia di tripode per la villa arciducale di Monza*. In "Rassegna di Studi e di Notizie", Vol. XIX, Anno XXII, p. 45-54 e sgg.

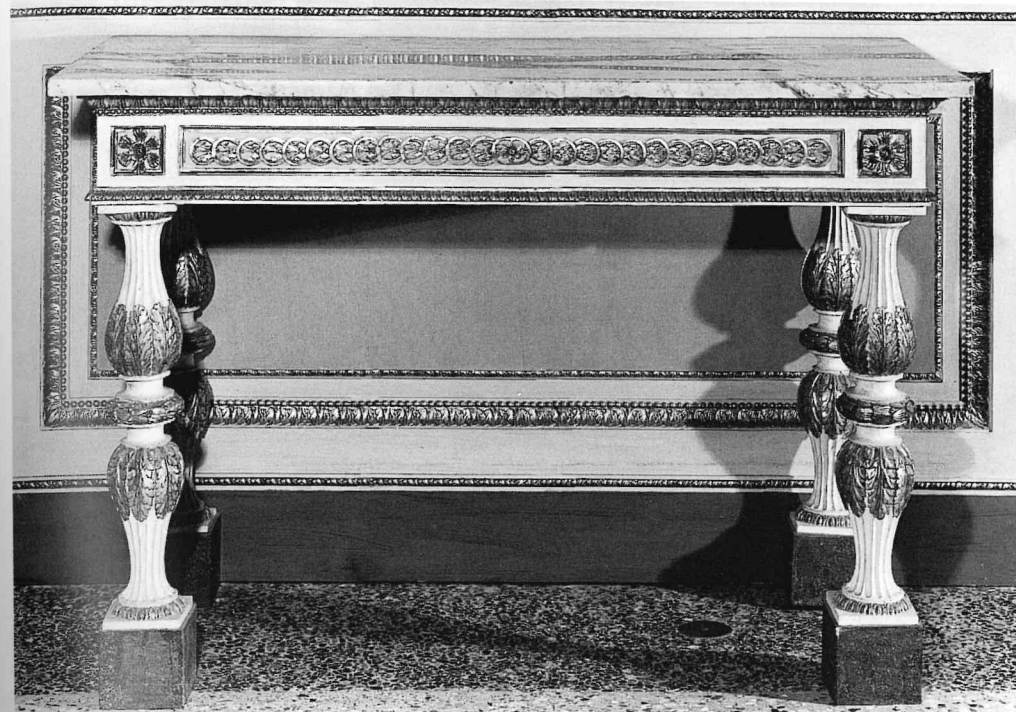


FIG. 1 - Artigiani milanesi su disegno di Giocondo Albertolli. Tavolo a *console*, di una coppia, in legno di abete e tiglio intagliato, dorato e laccato in bianco, celeste e grigio. Ante 1778. Piano in marmo bianco di Carrara, cm. 96.5 x 139 x 68, Inv. SBAP 1679-1630. Milano, Palazzo Reale, Terza sala degli arazzi.



FIG. 2 - I due tavoli *in situ* nella terza sala degli arazzi di Palazzo Reale dopo il restauro.



FIG. 3 - Dettaglio di uno dei due tavoli a *consoles*.

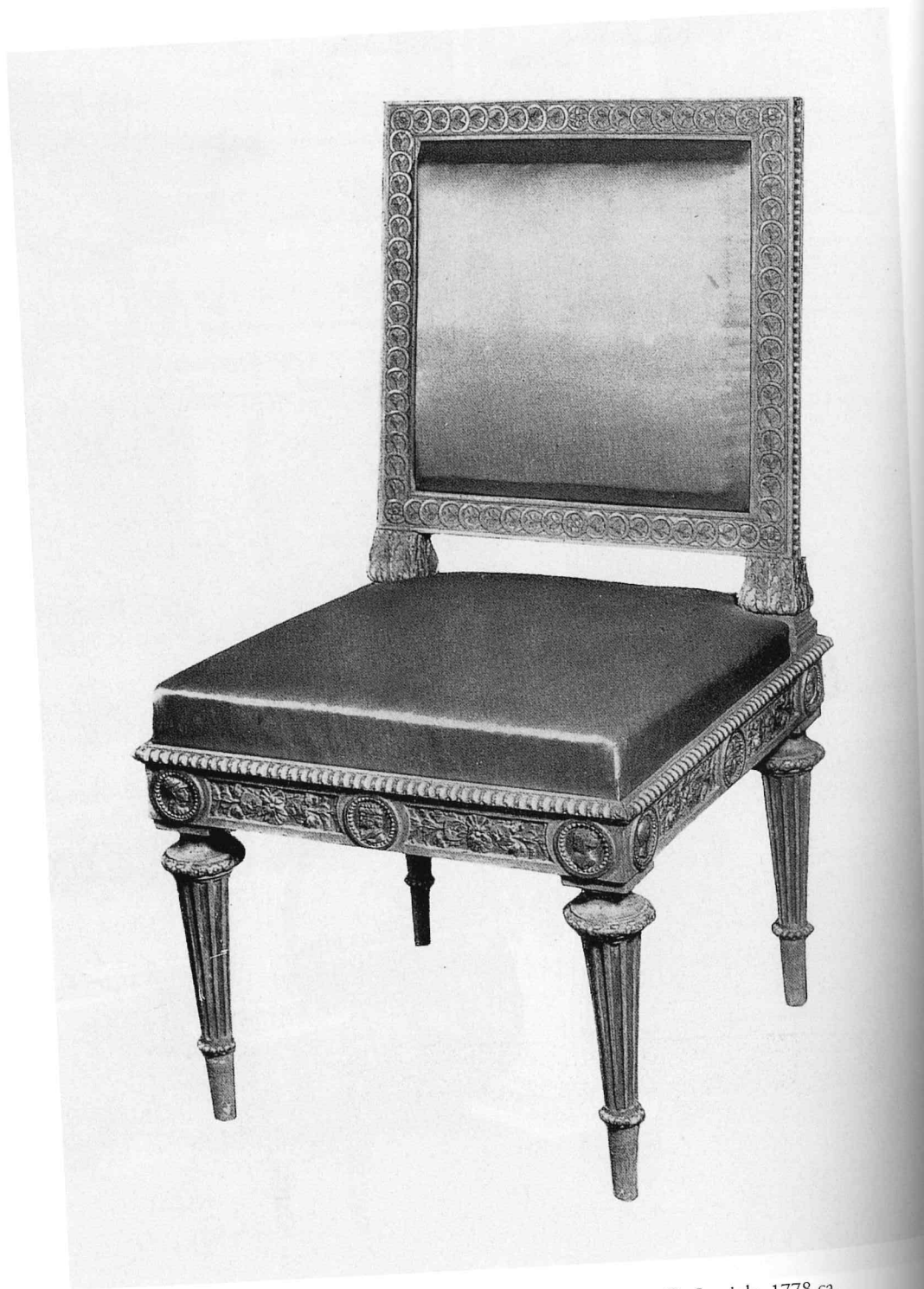


FIG. 4 - Artigiani milanesi su disegno di Giocondo Albertolli. Seggiola, 1778 ca. Milano, già collezione Castelbarco Albani (1969).

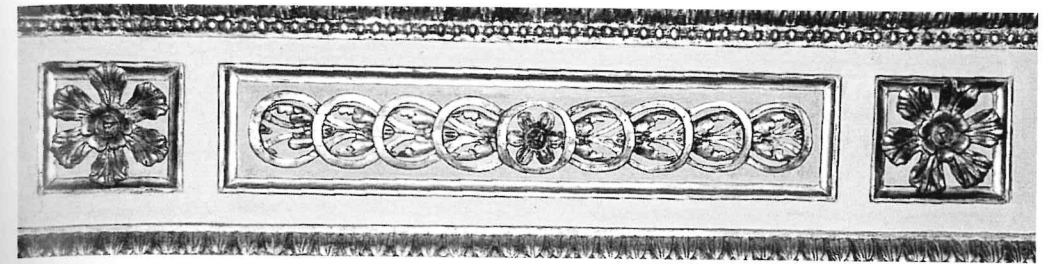


FIG. 5 - Dettaglio della fascia laterale del tavolo a console.

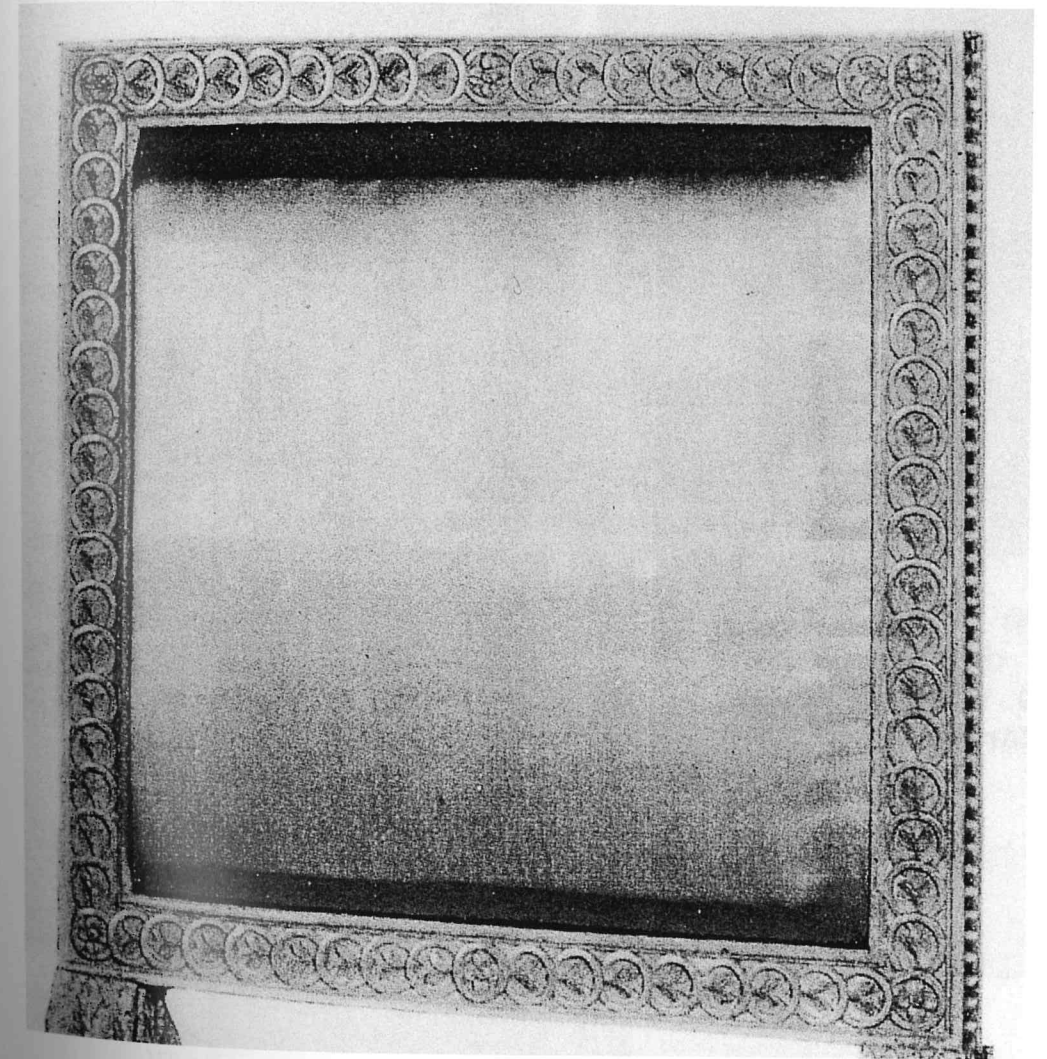


FIG. 6 - Dettaglio dello schienale della seggiola precedente.

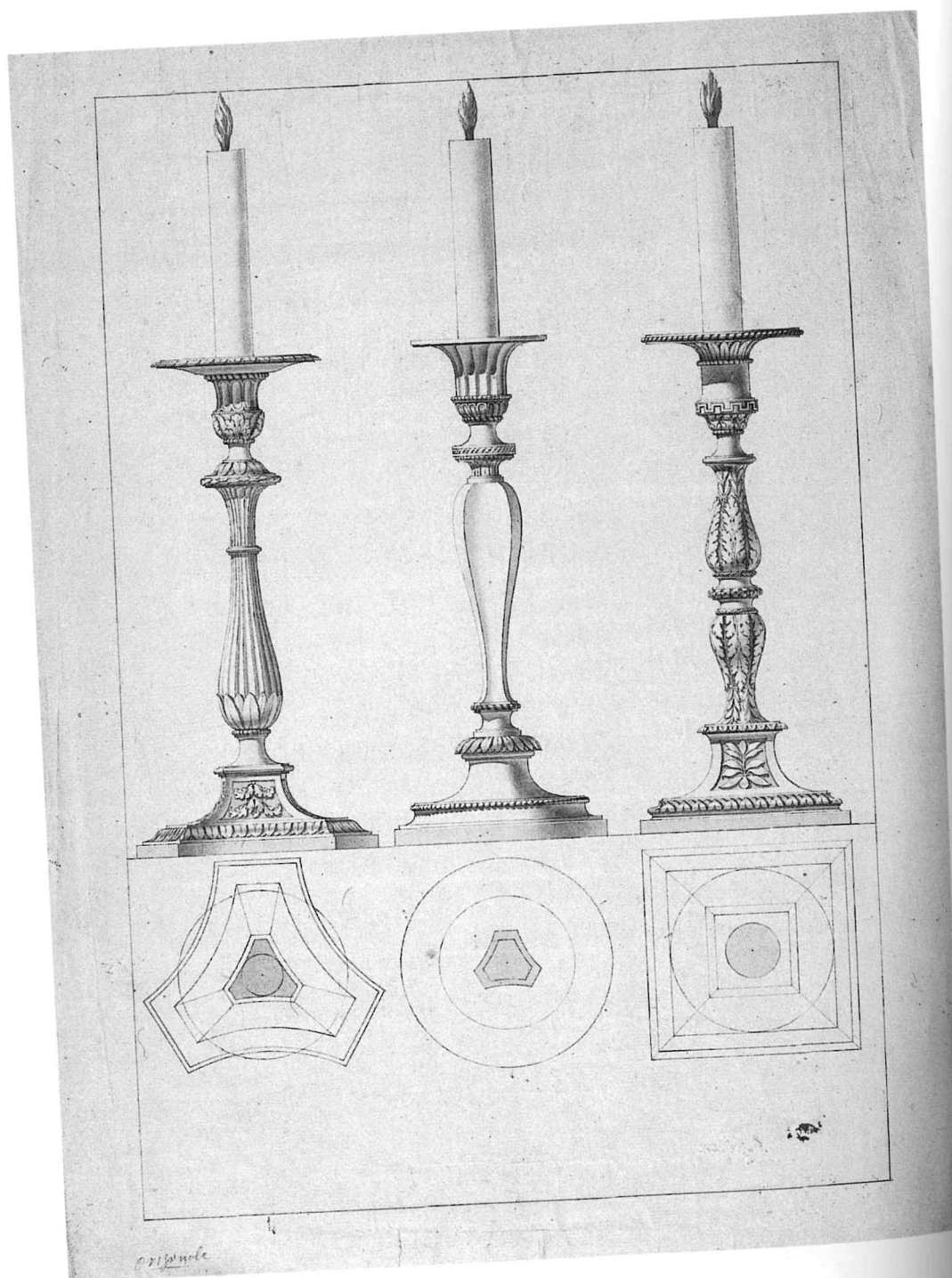


FIG. 7 - Giocondo Albertolli.
Disegno preparatorio della Tavola XIX del volume Alcune Decorazioni di Nobili Sale. Ante 1787.
Tracce di matita, penna in nero e acquerellatura su carta bianca. mm. 523 x 371.
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli, Cartella III.

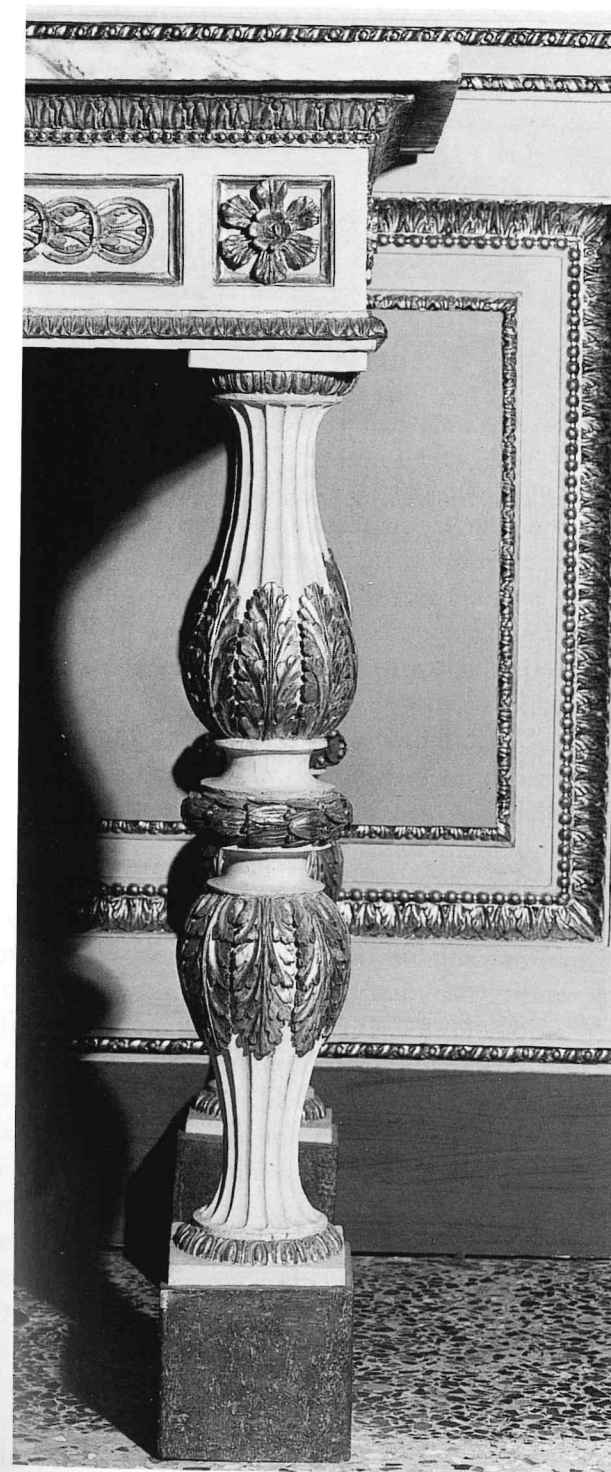


FIG. 8 - Dettaglio della gamba a balaustro del tavolo a console.

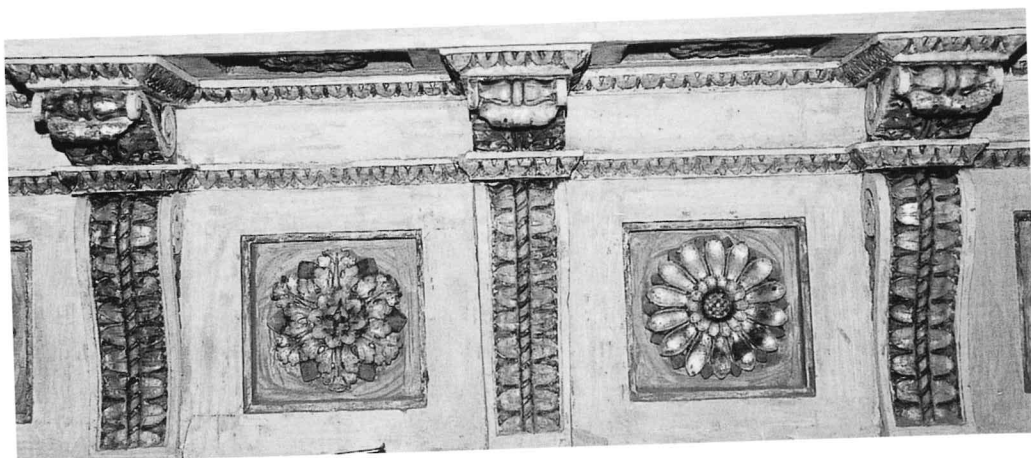


FIG. 9 - Giocondo Albertolli e aiuti.
Dettaglio del cornicione della volta della terza sala degli arazzi in Palazzo Reale a Milano. Ante 1778.

APPUNTI RELATIVI AD ALCUNE FONTI A STAMPA DELLE PRINCIPALI REALIZZAZIONI NELL'ARTE DELLA SCULTURA LIGNEA IN LOMBARDIA TRA QUATTRO E CINQUECENTO

Silvia Bianchi

Il ruolo importantissimo avuto dall'immagine incisa quale veicolo di trasmissione di invenzioni artistiche, di idee, di scambi tra culture, nonché quale testimonianza di opere perdute è oramai ampiamente riconosciuto e capillarmente studiato soprattutto per quanto riguarda l'ambito delle cosiddette arti *maggiori*, mentre è stato affrontato in modo più sporadico e occasionale in altri campi, come ad esempio quello della scultura lignea del Rinascimento lombardo, una produzione considerata sino a tempi recenti di matrice e fruizione popolare e quindi inopportuna declassata ad arte *minore*. Con la presente ricerca, prendendo le mosse dalle segnalazioni di studiosi che già avevano individuato l'esistenza di rapporti tra manufatti della scultura lignea e stampe coeve, si sono rinvenuti ulteriori esempi di derivazioni iconografiche a conferma dell'importanza della diffusione di modelli seriali a stampa all'interno delle botteghe rinascimentali lombarde e soprattutto del costante sforzo di aggiornamento artistico e culturale di queste maestranze, attente a cogliere gli spunti innovativi proposti dalle invenzioni dei grandi maestri. A volte si è in presenza di derivazioni palmari, in altri casi sembra trattarsi piuttosto di riferimenti, suggestioni, così come possono essere riprese intere scene, o particolari di esse fusi secondo un procedimento combinatorio. Vengono di seguito riportati alcuni esempi che evidenziano l'ascendente esercitato sulla scultura lignea da alcuni artisti al vertice dell'arte del loro tempo quali Mantegna, Bramante, Dürer, Raffaello, Baccio Bandinelli, ma è evidente che si tratta di un discorso *in fieri*, suscettibile di ulteriori sviluppi e approfondimenti.

Nella seconda metà del Quattrocento la cultura figurativa lombarda si aggiorna sulle novità rinascimentali, favorita in ciò dalla politica della signoria sforzesca che aveva cercato i contatti con Firenze e chiamato artisti toscani a lavorare nei grandi cantieri del Duomo di Milano, della Certosa di Pavia, del Santuario di S. Maria del Monte sopra Varese. Un forte ascendente viene esercitato anche dal Mantegna, la cui influenza fu determinante per l'ambiente culturale lombardo grazie alla sua presenza alla corte di Mantova; la diffusione delle invenzioni di questo maestro fu affidata in modo precipuo alle incisioni sue e dei suoi seguaci⁽¹⁾, che dovettero essere recepite come veri e propri repertori figurativi cui attingere con estrema

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003

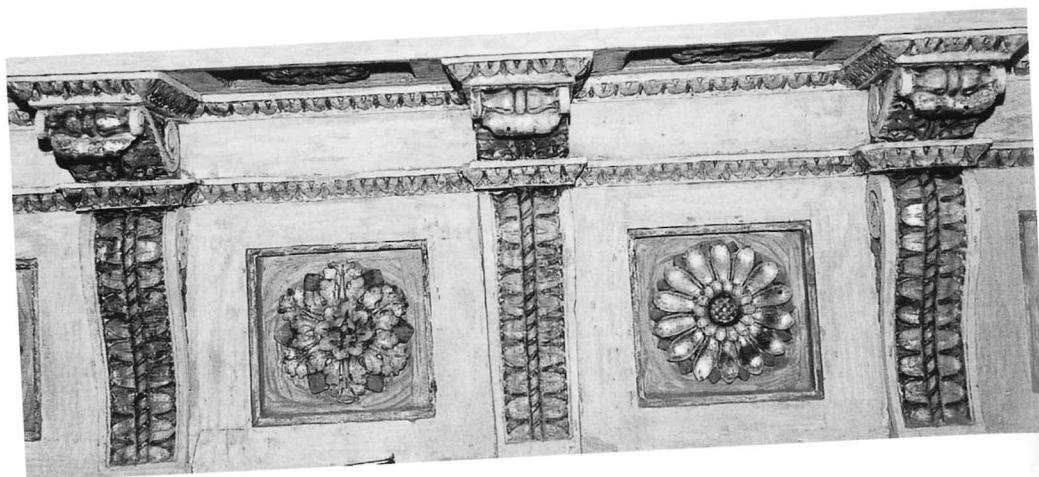


FIG. 9 - Giocondo Albertolli e aiuti.
Dettaglio del cornicione della volta della terza sala degli arazzi in Palazzo Reale a Milano. Ante 1778.

APPUNTI RELATIVI AD ALCUNE FONTI A STAMPA DELLE PRINCIPALI REALIZZAZIONI NELL'ARTE DELLA SCULTURA LIGNEA IN LOMBARDIA TRA QUATTRO E CINQUECENTO

Silvia Bianchi

Il ruolo importantissimo avuto dall'immagine incisa quale veicolo di trasmissione di invenzioni artistiche, di idee, di scambi tra culture, nonché quale testimonianza di opere perdute è oramai ampiamente riconosciuto e capillarmente studiato soprattutto per quanto riguarda l'ambito delle cosiddette arti *maggiori*, mentre è stato affrontato in modo più sporadico e occasionale in altri campi, come ad esempio quello della scultura lignea del Rinascimento lombardo, una produzione considerata sino a tempi recenti di matrice e fruizione popolare e quindi inopportunamente declassata ad arte *minore*. Con la presente ricerca, prendendo le mosse dalle segnalazioni di studiosi che già avevano individuato l'esistenza di rapporti tra manufatti della scultura lignea e stampe coeve, si sono rinvenuti ulteriori esempi di derivazioni iconografiche a conferma dell'importanza della diffusione di modelli seriali a stampa all'interno delle botteghe rinascimentali lombarde e soprattutto del costante sforzo di aggiornamento artistico e culturale di queste maestranze, attente a cogliere gli spunti innovativi proposti dalle invenzioni dei grandi maestri. A volte si è in presenza di derivazioni palmari, in altri casi sembra trattarsi piuttosto di riferimenti, suggestioni, così come possono essere riprese intere scene, o particolari di esse fusi secondo un procedimento combinatorio. Vengono di seguito riportati alcuni esempi che evidenziano l'ascendente esercitato sulla scultura lignea da alcuni artisti al vertice dell'arte del loro tempo quali Mantegna, Bramante, Dürer, Raffaello, Baccio Bandinelli, ma è evidente che si tratta di un discorso *in fieri*, suscettibile di ulteriori sviluppi e approfondimenti.

Nella seconda metà del Quattrocento la cultura figurativa lombarda si aggiorna sulle novità rinascimentali, favorita in ciò dalla politica della signoria sforzesca che aveva cercato i contatti con Firenze e chiamato artisti toscani a lavorare nei grandi cantieri del Duomo di Milano, della Certosa di Pavia, del Santuario di S. Maria del Monte sopra Varese. Un forte ascendente viene esercitato anche dal Mantegna, la cui influenza fu determinante per l'ambiente culturale lombardo grazie alla sua presenza alla corte di Mantova; la diffusione delle invenzioni di questo maestro fu affidata in modo precipuo alle incisioni sue e dei suoi seguaci⁽¹⁾, che dovettero essere recepite come veri e propri repertori figurativi cui attingere con estrema

libertà. In alcune realizzazioni della scultura lignea degli ultimi decenni del Quattrocento a S. Maria del Monte sopra Varese è possibile cogliere riferimenti sia a modelli grafici fiorentini che mantegneschi. È stato già osservato come due dei quattro rilievi che costituivano i pannelli dell'altare maggiore, la *Deposizione* e la *Flagellazione*, derivino direttamente da altrettante incisioni del Mantegna e della sua cerchia⁽²⁾, un terzo si ispiri alla *Crocifissione con città* del fiorentino Maso Finiguerra⁽³⁾, mentre per il quarto, l'*Andata al Calvario*, non sono stati ravvisati riferimenti così evidenti ad un preciso modello grafico⁽⁴⁾. Per quanto concerne la figura del Cristo, ci sembra che essa richiami, in controparte e limitatamente alla parte superiore, il *Cristo portacroce* di un anonimo silografo lombardo della fine del XV secolo (FIGG. 1, 2), una silografia di soggetto devozionale della quale si può ipotizzare che circolassero al tempo numerose versioni, probabilmente anche con varianti⁽⁵⁾. Dall'immagine silografica, delineata con semplicità ma dotata di invariabile forza tridimensionale, viene ripresa l'inconsueta iconografia del volto rappresentato di profilo, della croce inclinata in senso contrario alla direzione del movimento e il disegno dell'aureola; è simile la posizione delle mani mentre discordano altri particolari della testa e del busto, non si riscontra nell'incisione il particolare della corda attorno al collo del Cristo.

Il fortissimo potere di attrazione rappresentato dalle invenzioni grafiche del Mantegna nella produzione della scultura lignea lombarda nasce verosimilmente dalle peculiarità stilistiche di tali incisioni, in cui i contorni sono duri e profondamente segnati, il modellato è ottenuto mediante un largo tratteggio a tagli obliqui paralleli, raramente incrociati, le figure piene di forza risaltano come in un bassorilievo. Come segnala R. Casciaro, accenti mantegneschi si riscontrano sullo scorcio del secolo XV in alcune opere di Pietro Bussolo, particolarmente nel *Cristo risorto* dell'Ancona del Duomo di Salò, che guarda, sia pur con varianti, al Cristo della stampa mantegnesca *Cristo risorto tra i Santi Andrea e Longino*⁽⁶⁾. È palmare invece la derivazione delle statue del *Compianto* ligneo nella chiesa di S. Dionigi a Vigevano dalla stampa attribuita al Mantegna raffigurante la *Deposizione nel sepolcro con quattro uccelli*, come ottimamente riferito in suo recente studio da P.I. Galzerani⁽⁷⁾, a dimostrazione che ancora nella Lombardia pienamente cinquecentesca il Mantegna non era diventato completamente estraneo alle ricerche degli artisti ed è un interesse che passa soprattutto attraverso le stampe⁽⁸⁾.

Nell'ultimo ventennio del secolo XV e almeno fino a tutto il primo ventennio del XVI sulla situazione artistica milanese e sul valore attribuito *in loco* agli studi prospettici incide in modo sostanziale la lezione bramantesca. Nell'*Interno di tempio con figure*, o *Incisione Prevedari*, del 1481 (FIG. 3), si possono individuare molti degli elementi che ben presto Bramante svilupperà nei suoi cantieri milanesi: l'ordine, l'arco, la successione e concatenazione gerarchica di ordini maggiori e di ordini minori, la luce ottenuta con oculi zenitali, la nicchia con conchiglia, i dischi a otto raggi⁽⁹⁾. Questo modello grafico ha conosciuto una singolare fortuna

iconografica al di qua e al di là delle Alpi⁽¹⁰⁾ e a proposito dell'influenza da esso esercitata si può ricordare l'interrogativo posto da A. Bruschi in un saggio del 1978: «[Il pittore Matteo Fedeli che commissionò la stampa a Bernardo Prevedari] la fece fare per sé? Per riprodurla in proprio e vendere le copie a pittori che potevano servirsene come modello di sfondi architettonici?»⁽¹¹⁾. Aggiungeva Clelia Alberici nel 1984: «Dell'incisione *Interno di tempio con figure*, a nostra conoscenza sono superstiti solamente due esemplari, ma ne furono stampati un certo numero, o per lo meno ne vennero eseguite delle copie magari in formato più ridotto, perché enorme fu l'influenza che l'incisione Bramante-Prevedari ebbe sulla pittura rinascimentale anche d'Oltralpe. Alla fortuna di questa incisione P. Murray ha dedicato un importante articolo [...]. Lo studioso, acutamente, non esclude che questo foglio d'architettura veramente spettacolare, venisse usato dai pittori come repertorio di antichità, anche se dobbiamo dubitare che per tale scopo Bramante l'avesse disegnato. In tal caso è giustificabile la scomparsa degli esemplari che nelle mani degli artisti si sciuparono e dopo esser serviti da modello furono buttati via.»⁽¹²⁾. In effetti anche le realizzazioni della scultura lignea coeva paiono confermare la fortuna di questa stampa, che ha avuto con ogni probabilità un'importanza capitale per la diffusione delle idee bramantesche anche in altri centri della regione lombarda: sembra ispirarsi ad essa la nuova spazialità prospettica riscontrabile sia nella struttura di piccole e grandi ancone sia all'interno dei rilievi che ornano i grandi altari lignei, anche se non sempre l'influenza si è prodotta sul piano di una reale assimilazione di una nuova concezione spaziale, ma si è spesso mantenuta piuttosto sul piano del gusto e della decorazione⁽¹³⁾. Si può notare soprattutto il frequente riutilizzo di elementi come la gigantesca candelabra, l'alto plinto alla base dei pilastri, il capitello del tipo corinzio quattrocentesco con volute a S, il clipeo, l'oculo prospettico, la volta a botte cassettonata ornata da rosette, l'esedra.

È indubbio il debito dei De Donati verso Bramante per le soluzioni architettoniche dei fondali e il repertorio decorativo delle cornici⁽¹⁴⁾. Nella *Pietà* di Orselina (Madonna del Sasso/Locarno), eseguita entro il 1487⁽¹⁵⁾, come nell'*Ancona della Resurrezione di Lazzaro* nella chiesa di S. Bartolomeo a Caspano di Civo (Sondrio), datata 1508⁽¹⁶⁾, i De Donati impaginano prospetticamente lo spazio mediante l'impiego di una volta a botte cassettonata e ornata nel sottarco da rosette (FIGG. 4, 5). Nella *Adorazione del Bambino* (Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano), databile al 1500-1510 circa⁽¹⁷⁾, dalla volta a botte bramantesca con medaglioni tangenti del fondo si dipartono ad angolo due arcate laterali forate da oculi e rette da doppi archi sottostanti in una operazione di concreto sviluppo prospettico nello spazio del plesso fortemente e strettamente scorciato delle paraste visibili nella parte sinistra della stampa; sul soffitto piano si imposta un tiburio ottagonale (che prosegue sopra la cornice dell'anconetta nella cupola) e si ritrova anche il capitello del tipo corinzio quattrocentesco con volute

a S (FIG. 6). Nella grandiosa *Ancona di S. Bartolomeo* dell'altare maggiore della medesima chiesa di Caspano, eseguita forse successivamente a quella di Lazzaro⁽¹⁸⁾, non è più la struttura complessiva dell'opera ad ispirarsi alla *Prevedari*, bensì all'interno di ciascuno dei nove rilievi disposti su tre registri sovrapposti sono state realizzate architetture che offrono un vero e proprio repertorio di elementi bramanteschi, accostati in soluzioni scenografiche sempre diverse⁽¹⁹⁾ (FIG. 7). In due rilievi è ripresa la candelabra su alto plinto. L'*Incisione Prevedari* non dovette essere estranea neppure al cosiddetto Maestro di Trognano⁽²⁰⁾, né alla bottega dei Del Maino. Le grandi *macchine* d'altare intagliate da Giovanni Angelo e Tiburzio a Como e a Morbegno mostrano anch'esse un aggiornamento basato sulle novità prospettiche di ispirazione bramantesca⁽²¹⁾. Nell'*Ancona di S. Abbondio* nel Duomo di Como le nicchie che contengono le statue del registro superiore hanno volte a botte cassettonate prospetticamente scorciate con rosette e oculo sul fondo⁽²²⁾, le colonne dell'ordine inferiore sono modellate sull'esempio della candelabra; nelle architetture dei rilievi si possono cogliere puntuali riferimenti alle strutture della *Prevedari*⁽²³⁾, così come appare palese l'adesione al repertorio bramantesco nei rilievi dell'*Ancona dell'Assunta* di Morbegno⁽²⁴⁾ e nello *Sposalizio della Vergine*, per il quale è stata proposta la provenienza dall'ancona della Madonna di Tirano⁽²⁵⁾. Altre autorevoli fonti alle quali Giovanni Angelo Del Maino mostra di aver attinto per le sue creazioni sono quelle dell'arte tedesca e dell'arte romana⁽²⁶⁾. La scultura lignea lungo l'arco alpino, dalla Valsesia alla regione dei laghi e alla Valtellina, era stata sempre infiltrata di influssi tedeschi, molte pale erano di ispirazione o addirittura di provenienza tedesca e all'inizio del Cinquecento assunse grande importanza la diffusione delle stampe tedesche, soprattutto quelle di Dürer⁽²⁷⁾. Una prima motivazione della fortuna dell'illustrazione düreriana nella Lombardia cisalpina è legata presumibilmente alla stessa topografia di questa zona, in quanto la Valtellina era una delle vie attraverso cui si muovevano artisti, e sicuramente anche cartoni e stampe, in una fitta trama di rapporti fra Lombardia e Europa settentrionale. Il passaggio di monaci che da Reichenau scendevano fino a Gravedona e Dongo è attestato fin da epoca carolingia⁽²⁸⁾ e la presenza a Gravedona in epoca rinascimentale di una biblioteca e di alcuni frati teutonici fa ipotizzare un ruolo importante assunto dai movimenti monastici nella circolazione dei modelli figurativi più prestigiosi⁽²⁹⁾. Oltre che dalla ricerca di novità iconografiche, la diffusione dell'illustrazione düreriana fu favorita dalla cultura delle Osservanze, con cui aveva in comune l'interesse per la funzione educativa dell'immagine e per una catechesi figurativa immediatamente comprensibile e coinvolgente, ma anche per l'intento interpretativo del testo evangelico, in equilibrio tra ortodossia e riformismo. Già sul finire del Quattrocento, nel Bambino in braccio ad una *Madonna* attribuita a Giacomo Del Maino si può cogliere il riflesso di un'invenzione düreriana,

ovvero dell'atteggiamento intimamente affettuoso del Bambino del *Riposo della Sacra Famiglia, con la cavalletta*⁽³⁰⁾ (FIGG. 8, 9). All'aprirsi del Cinquecento, il pastore inginocchiato di un *Presepe* (Treviglio, Collegiata di San Martino) attribuito a Giovan Angelo Del Maino si ispira in controparte alla figura del pastore canuto dell'*Adorazione dei pastori* della *Vita della Vergine* di Dürer⁽³¹⁾; il riporto non è del tutto letterale, tuttavia è analoga la tensione dinamica delle figure: sono puntualmente ripresi il volto affilato dall'espressione intensa con la fronte corrugata e la bocca dischiusa, la foggia dei capelli e della barba, il cappuccio rialzato sulla nuca (FIGG. 10, 11).

Il ricorso ad un supporto inventivo esterno è servito a Giovan Angelo soprattutto per conferire un tocco di raffinata modernità alle sue grandiose ancone, dove l'uso di modelli seriali si ritrova, più che nelle grandi statue di culto, nei rilievi narrativi che le circondano. A proposito dell'*Ancona di S. Abbondio* nel Duomo di Como, ad esempio, è stata evidenziata una fonte iconografica nordica nella parte sinistra del rilievo *Amanzio nomina Abbondio suo successore*, che deriva la sua struttura compositiva dalla *Morte della Vergine* di Martin Schongauer, forse attraverso la copia in controparte di Israel van Meckenem⁽³²⁾. Nell'*Ancona dell'Assunta di Morbegno*, una delle realizzazioni più prestigiose della zona prealpina a cui lavorò anche Gaudenzio Ferrari, committente la Compagnia dei Battuti di Morbegno, diviene ancor più evidente l'attenzione alle invenzioni grafiche di Dürer, specie alla serie della *Vita della Vergine*, ricca di particolari e di spunti compositivi. Queste silografie del maestro di Norimberga rappresentano senza dubbio l'espressione più largamente popolare del suo mondo fantastico per il loro carattere divulgativo e per l'impronta di robusta evidenza, di essenzialità e di sobrietà che contraddistingue la tecnica adottata. Il linguaggio che le caratterizza si rivela facilmente trasferibile in quello scultoreo: all'interno di scene grandiosamente concepite si compongono armonicamente gruppi composti da un numero limitato di personaggi creati da una linea precisa, che segna nettamente i contorni, rivela ogni forma nella sua distinta individualità e dà evidenza a ogni minimo particolare; le figure emergono per il continuato e vivo drappeggio delle pieghe, le ombre sono studiate per dar rilievo ed evidenza alle forme.

Nella *Fuga in Egitto* si assiste a una trascrizione pressoché letterale del modello düreriano⁽³³⁾, mentre negli altri rilievi si verifica piuttosto una contaminazione di spunti ideativi tratti da tavole diverse. Nello *Sposalizio della Vergine* solo i tre personaggi centrali derivano dalla silografia düreriana con lo stesso soggetto, mentre la donna in secondo piano dietro alla Vergine è chiaramente ripresa da una figura della *Presentazione della Vergine al Tempio*: si ripetono l'inclinazione della testa sulla spalla sinistra per cui il velo sul capo ricade diritto da un lato ed è drappeggiato dall'altro, il soggolo che inquadra il volto, la posizione del braccio piegato attorno al quale ricadono le pieghe del mantello (FIGG. 12, 13, 14). Nel rilievo dell'*Adorazione dei pastori* si ha una rielaborazione del modello silografico dalla

Piccola Passione di Dürer relativamente alle figure della Sacra Famiglia e dei due pastori, mentre nello sfondo a destra sono stati inseriti alcuni particolari tratti dall'*Angelo appare a Gioachino*: il cane sdraiato, visibile in basso a sinistra nella silografia, e, con qualche minima variante, il pastore in piedi davanti all'albero e alcune pecore distinguibili nell'incisione in basso a destra (FIGG. 15, 16, 17). Nel rilievo del *Cristo tra i dottori* alcuni personaggi del gruppo nel fondo, Cristo sulla destra e la Vergine a sinistra derivano dall'omonimo soggetto düreriano (FIGG. 18, 19), mentre il S. Giuseppe è trascritto da quello della *Presentazione al tempio*⁽³⁴⁾ (FIG. 20); sulla destra è ripetuto un elemento già utilizzato da Giovan Angelo a Como, la tenda annodata tratta dalla *Morte della Vergine* di Schongauer. Il particolare del bambino in primo piano a destra, poi, denota un nuovo interesse per le fonti artistiche romane in quanto deriva da un prototipo raffaellesco⁽³⁵⁾ noto attraverso un'incisione di Marcantonio Raimondi, *La Poesia*: è puntuale il riferimento relativo alla posa anatomica del putto di sinistra e rimane traccia nel rilievo anche del bordo della tavoletta che nella stampa esso regge con la mano sinistra (FIG. 21).

Intorno alla fine del secondo decennio del '500, si avvertono dei mutamenti nell'orientamento culturale della bottega Del Maino che mostra di aggiornare più decisamente il proprio linguaggio sui modelli del classicismo romano, anche se persistono gli influssi nordici e non sembrano mancare suggestioni da parte della cultura locale lombarda.

Il rilievo con il *Massacro degli innocenti* (1520-1525 circa, Boston, Museum of Fine Arts), ritenuto dagli studiosi un pannello dell'*Ancona di Tirano* (1519-1524), deriva per la scena in primo piano, nello stesso verso, dalla notissima stampa di Marcantonio Raimondi *d'après* Raffaello⁽³⁶⁾ (FIGG. 22, 23). L'aderenza al modello è pressoché totale, se si esclude il diverso atteggiamento del bambino in braccio alla donna all'estrema destra, ma i carnefici, classicamente nudi nell'invenzione originale e nella stampa, sono stati rivestiti di armature. Lo sfondo non riprende la soluzione adottata dal Raimondi ma propone altre scene secondarie, di cui una almeno di derivazione nordica: la *Fuga in Egitto* visibile nello sfondo a destra deriva infatti in controparte, solo con qualche semplificazione e qualche piccola variante, dal bulino di Martin Schongauer⁽³⁷⁾ (FIG. 24). Anche in opere realizzate in tempi successivi persistono d'altronde riferimenti alla grafica tedesca. Nella *Natività* dell'*Altare della Passione*, eseguito per la chiesa di S. Agostino a Piacenza (1529 circa, Londra, Victoria and Albert Museum) nello sfondo a sinistra si nota la trasposizione del gruppo di edifici e alberi sottostanti situati sul cocuzzolo del colle nella *Visitazione* dalla *Vita della Vergine*⁽³⁸⁾ di Dürer (FIGG. 25, 26).

In una formella dell'*Ancona di S. Lorenzo* di Ardenno (1533-1536) viene ripreso uno dei bulini più celebri del Cinquecento romano, il *Martirio di S. Lorenzo*⁽³⁹⁾, inciso da Marcantonio Raimondi *d'après* un disegno di Baccio Bandinelli per il papa Clemente VII (FIGG. 27, 28). Il rilievo ligneo ripete fedelmente nello stesso verso il

nucleo centrale del modello raimondesco, con l'esclusione dei personaggi delle fasce laterali, l'accorpamento in uno dei due piani dell'edificio e l'eliminazione delle figure centrali del secondo piano della stampa; anche in questo caso i carnefici, tranne quello ritto a sinistra, sono stati rivestiti di armature. È stato notato⁽⁴⁰⁾ inoltre che l'architettura del fondale si avvicina invece ad un modello di ambito lombardo, al *cavaedio testudinato* raffigurato in una silografia del *De architectura* di Vitruvio, tradotto in volgare dal Cesariano e pubblicato a Como nel 1521, che sviluppa il tema del cortile racchiuso da corpi aperti ad arcate e sviluppati in altezza su due ordini⁽⁴¹⁾. Nel rilievo del *S. Lorenzo davanti all'imperatore Decio*, della medesima ancona di Ardenno, la posizione dell'imperatore e lo sfondo su cui la figura si colloca può far supporre in modo generico la conoscenza di modelli di riferimento lombardi come i cartoni per alcuni arazzi dei *Mesi* del Bramantino, o, con maggior pertinenza, il cartone per arazzo di ambito lombardo *La testa di Pompeo presentata a Cesare*⁽⁴²⁾ (FIG. 29, 30), o ancora, nello specifico campo incisivo, il *Mese di Marzo*, di un anonimo incisore dell'Alta Italia su disegno attribuito a Bramante⁽⁴³⁾. Ma l'abbigliamento militare del personaggio sembra piuttosto ispirarsi alla cultura classicheggiante romana, a modelli come il bulino con la figura di *Imperatore*, derivato da un disegno forse di Giulio Romano su invenzione di Raffaello per gli affreschi del basamento nella *Stanza dell'Incendio* e noto attraverso un bulino di Marcantonio Raimondi⁽⁴⁴⁾ (FIG. 31). Infine il cagnolino in primo piano (un cagnolino è presente anche nel cartone de *La testa di Pompeo presentata a Cesare*) è derivazione palmare da quello visibile in primo piano a sinistra nella *Visitazione* dalla *Vita della Vergine* di Dürer (FIG. 32).

Un inequivocabile riferimento alla grafica nordica sembra mostrare la grande statua di culto del S. Lorenzo. Il rigido modello iconografico utilizzato dalla bottega dei Del Maino a Pavia già si era aggiornato a Morbegno ed ora accentua ulteriormente la dinamica interna della figura e l'espressività del volto guardando al S. Lorenzo di Schongauer (1485-1491)⁽⁴⁵⁾, a sua volta preso a modello da una anonima silografia di Norimberga (1495-1500 circa)⁽⁴⁶⁾ e in controparte e con varianti da un'illustrazione silografica di ambito düreriano inserita nell'*Hortulus animae* pubblicato a Basilea da Nicolaus Lamparter nel 1518 (FIGG. 33, 34, 35, 36)⁽⁴⁷⁾. Compare la palma del martirio, dalla parte superiore della veste esce un drappello montante attorno al collo, la dalmatica ha le maniche ornate da un motivo di frange e, panneggiata, forma da un lato un angolo verso il basso e dall'altro sotto-linea la lieve flessione del ginocchio, la tunica cade con pieghe che si allargano in fondo costituendo una solida base.

La considerazione della compresenza in queste grandi ancone, realizzate successivamente al primo ventennio del sec. XVI, sia delle novità derivate dai modelli romani, sia dei persistenti riferimenti ad un *humus* culturale lombardo e nordico che le prime non riescono a mettere del tutto in ombra, ha suscitato in chi scrive alcune riflessioni che vengono qui proposte solo come spunti per un eventuale approfondimento.

La Lombardia cisalpina, area di confine per motivi geografici e tradizione gotica culturalmente vicina al mondo germanico, negli anni successivi all'episodio di Wittenberg del 1517 era probabilmente vista dalla Chiesa di Roma come un terreno potenzialmente fertile per la diffusione della Riforma (i Grigioni divennero luterani e lungo l'arco alpino i Sacri Monti sorsero proprio a difesa dell'ortodossia cattolica) e l'adozione di modelli iconografici tedeschi può forse essere stata considerata come una possibile via di penetrazione dell'eresia. Può essere che da parte del Papato e della Curia romana, con un atteggiamento ampiamente anticipatore di quelle che sarebbero state le regole in materia dettate dalla Controriforma dopo il Concilio di Trento, si sia quindi cercato di spingere la committenza valtellinese a preferire modelli *ortodossi*, tratti da invenzioni di artisti graditi al pontefice e alla sua corte, come Raffaello e il Bandinelli. Sorge anche il sospetto che tali modelli non fossero del tutto in sintonia con il sentire locale, perché i riferimenti al mondo germanico non vengono abbandonati ma solo resi meno evidenti e, se è vero che l'iconografia romana viene rispettata quasi alla lettera, i nudi di gusto classicheggiante sono stati tuttavia nascosti sotto le armature e i vestiti⁽⁴⁸⁾.

NOTE

- ⁽¹⁾ Sull'autografia di queste incisioni, vedasi A. CANOVA 2001, pp. 3-11.
- ⁽²⁾ Risale al 1927 il saggio di M. Salmi, che per primo mise in relazione i rilievi scolpiti sui pannelli superstiti dell'altare maggiore di S. Maria del Monte sopra Varese con le invenzioni mantegnesche diffuse tramite stampa. Il pannello della *Deposizione* riprende la parte sinistra del *Sepellimento di Cristo*, (1478 circa, Hind 2). È soppresso il gruppo di destra con la Vergine svenuta sorretta da due donne e S. Giovanni e le tre figure femminili sono state reinserite nel rilievo ligneo in posizione e atteggiamento diversi: la Vergine è in piedi di profilo, nell'atto di abbracciare Cristo, le due donne sono anch'esse in piedi di profilo dietro all'uomo a destra. Sono modificati il paesaggio e alcuni particolari dell'abbigliamento dei due uomini. Il pannello della *Flagellazione* deriva, nella figura del Cristo alla colonna e dei tre carnefici che lo attorniano, dalla stampa omonima (1475-1480 circa, Hind 8). Si notano invece delle varianti nell'architettura, che nel rilievo ligneo ha una sola colonna e una volta a botte, nel numero e nella posizione dei personaggi che assistono alla scena; i due astanti barbuti e vestiti all'orientale, in uno dei quali si è soliti riconoscere Pilato in trono, ricordano, se pur non in modo puntuale, l'incisione di ambito fiorentino *El gran turco* (Hind 1911, tav. XIV), o altri fogli incisi coevi raffiguranti il tipo del vecchio giudeo. La figura che decora il trono di Pilato sembra rifarsi, con varianti, all'armigero che si nota in primo piano a destra nell'incisione del Mantegna.
- ⁽³⁾ Il confronto è stato avanzato per la prima volta da M. COLLARETA (1988, p. 570). Il rilievo si ispira liberamente alla composizione del niello (di cui sono conosciute due impressioni su carta, una delle quali conservata a Washington, National Gallery of Art, l'altra a Parigi, Cabinet Rothschild). Da notare l'accentuazione espressionistica data nel rilievo ligneo alla figura del S. Giovanni, che risulta molto diverso dal corrispondente personaggio della stampa e più vicino invece nel volto ossuto e squadrato, nell'apertura delle braccia al S. Giovanni del *Missale Ambrosianum* stampato a Milano nel 1488 da Antonio Zaroto (cfr. SAMEK LUDOVICI 1960, p. 67, fig. 79).
- ⁽⁴⁾ R. CASCIARO (2000, p. 71) nota nei volti degli sgherri una ripresa di fisionomie mantegnesche. Un simile profilo caratterizzato da forte mascella e naso camuso è riscontrabile anche in un foglio della *Grande Passione* di Vienna, *Cristo che porta la croce*, di ambito fiorentino e databile agli ultimi decenni del sec. XV (Hind 1911, tav. X).
- ⁽⁵⁾ Un esemplare è conservato a Berlino, Kupferstichkabinett (cfr. MUSPER 1964, fig. 31). L'immagine mostra punti di contatto nella posizione delle mani e nell'inclinazione della croce con due dipinti raffiguranti *Cristo portacroce* (Galleria Estense, Modena; Galleria Doria Pamphilj, Roma), attribuiti a Gianfrancesco Maineri (attivo seconda metà sec. XV, inizi sec. XVI).
- ⁽⁶⁾ R. CASCIARO 2000, p. 43. I riferimenti si notano soprattutto nel volto dall'espressione assorta, nelle ciocche della barba divise a metà, nell'anatomia del torace, nel movimento del braccio destro.
- ⁽⁷⁾ P.I. GALLERANI 2002, pp. 224-227.
- ⁽⁸⁾ G. AGOSTI 1997, pp. 68-69.
- ⁽⁹⁾ L. PATETTA 1993, pp. 243-263; Id. 1994, p. 501; Id. 2001, pp. 13-37; p. 108, n. 12.
- ⁽¹⁰⁾ S. BORSI (2001, p. 99) segnala l'influenza esercitata dalla tavola bramantesca anche su opere incise da intagliatori di area germanica come W. Huber, A. Altdorfer, D. Hopfer.
- ⁽¹¹⁾ A. BRUSCHI 1978, p. 57.
- ⁽¹²⁾ C. ALBERICI 1984, p. 44. A p. 45, note 11, 12 e 13; la studiosa cita alcuni articoli relativi ai *d'après* la stampa Prevedari in pittura. Cfr. anche P. MURRAY 1962, pp. 25-42.
- ⁽¹³⁾ P.C. MARANI 2001, p. 54.
- ⁽¹⁴⁾ M. CERIANA 2002, p. 125.
- ⁽¹⁵⁾ R. CASCIARO 2000, pp. 111-112. Nella trabeazione superiore viene ripreso il fregio a girali visibile sulla destra della stampa, nel sottarco spezzato.

- ⁽¹⁶⁾ R. CASCIARO 2000, pp. 127, 130. Ai lati della struttura comparivano due semicolonne a candelabra su alto basamento, somiglianti alla candelabra collocata nella parte sinistra della stampa davanti all'edera.
- ⁽¹⁷⁾ R. CASCIARO 2000, p. 307.
- ⁽¹⁸⁾ R. CASCIARO 2000, p. 130.
- ⁽¹⁹⁾ Tra le opere attribuite alla bottega dei fratelli De Donati, che mostrano di ispirarsi in alcuni particolari delle cornici e delle architetture dei rilievi all'*Incisione Prevedari*, si possono ricordare anche le opere seguenti: la *Natività con pastore* (1495-1500 circa, Coll. privata di Oulx/Torino; cfr. R. CASCIARO 2000, p. 300, fig. 79); la *Madonna adorante il Bambino* (1490-1500 circa, no; cfr. R. CASCIARO 2000, p. 301, fig. 80); l'*Ancona dell'Incoronata di Lodi* (1494-1498 circa, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano; cfr. R. CASCIARO 2000, p. 116, fig. 131; Castello Sforzesco, Milano e Museo Civico, Lodi; cfr. R. CASCIARO 2000, p. 298, fig. 75); alcune *Scene della vita di Sant'Anna* (1495-1500 circa, Musée du Louvre, Paris; cfr. R. CASCIARO 2000, p. 304, fig. 83).
- ⁽²⁰⁾ In un *Presepe* (Pinacoteca Malaspina, Pavia), attribuito a questo Maestro e databile 1490-1494 circa, è stata notata la discendenza bramantesca dell'oculo prospettico nell'architettura di fondo (cfr. R. CASCIARO 2000, p. 283, fig. 53), cui si può forse aggiungere anche il particolare del pilastro spezzato su alto plinto in primo piano a sinistra.
- ⁽²¹⁾ Non è forse inutile ricordare che in ambito comasco un rinnovamento in direzione classicista fu promosso da Antonio Trivulzio, cugino di GianGiacomo, divenuto vescovo di Como nel 1448 e in contatto con Roma per merito della sua investitura cardinalizia. Cfr. M. ROSSI-A. ROVETTA 1988, p. 11.
- ⁽²²⁾ M.L. CASATI 1998, pp. 111, 116, fig. 18.
- ⁽²³⁾ L'ancona fu eseguita tra il 1509 e il 1514 circa (cfr. R. CASCIARO 2000, p. 329). I riferimenti più evidenti si trovano nella *Predica di S. Abbondio*, in cui le due ampie arcate in primo piano sono sostenute da un'esile colonna sagomata che ricorda una candelabra mentre sul fondo si aprono due oculi scorciati; nella *Supplica di Regolo*, in cui sono derivate dalla parte sinistra del progetto bramantesco la nicchia di fondo e la successione prospettica dei pilastri; nel *Ringraziamento e conversione di Regolo*, in cui è ripresa dalla *Prevedari* l'apertura poligonale del soffitto (dall'apertura si affacciano dei putti che fanno pensare ad un tardivo omaggio al Mantegna della *Camera degli Sposi* di Mantova).
- ⁽²⁴⁾ L'ancona fu realizzata tra il 1516 e il 1519 (cfr. R. CASCIARO 2000, p. 334). Le derivazioni si riscontrano ad esempio nell'abside sormontata da un oculo prospettico e affiancata da sottarchi cassettonati scorciati dello *Sposalizio della Vergine*, nel motivo del tiburio ottagonale impostato su soffitto piano della *Pentecoste*, nell'arco spezzato e prospetticamente scorciato dell'*Adorazione dei pastori*, nella prospettiva ottenuta attraverso la scacchiera del pavimento e del soffitto del *Cristo tra i dottori*.
- ⁽²⁵⁾ R. CASCIARO 2000, pp. 181, 341. Il rilievo, attribuito a Giovan Angelo (e Tiburzio?) Del Maino è datato al 1520 circa (Museo Poldi Pezzoli, Milano). In esso l'architettura appare ancora legata alle soluzioni bramantesche per la presenza degli oculi (anche se ciechi e ridotti quindi a pura citazione formale), per l'organizzazione dell'impianto prospettico mediante il coordinamento sintattico delle arcate, per il motivo del tiburio ottagonale impostato su soffitto piano. Pur nella sua essenzialità, anche l'architettura dello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* (1505-1510 circa, Victoria and Albert Museum, London, cfr. R. CASCIARO 2000, p. 328) rimanda alla trabeazione con architrave a due fasce che caratterizza l'edera dell'*Incisione Prevedari*. Il capitello di tipo corinzio quattrocentesco con volute a S, usato in chiave decorativa, compare anche nell'anconetta dell'*Adorazione dei pastori* (1490-1500, collezione Bagatti Valsecchi, Milano, cfr. R. CASCIARO 2000, p. 276) attribuita alla bottega di Giacomo Del Maino.
- ⁽²⁶⁾ R. CASCIARO 2000, p. 133.

- ⁽²⁷⁾ A.M. BRIZIO 1956, p. 13. Si deve a questa studiosa l'avvio della ricerca sugli influssi dureriani nell'arte italiana.
- ⁽²⁸⁾ A. ROSSI-M. ROVETTA 1994, p. 18.
- ⁽²⁹⁾ A. ROSSI-M. ROVETTA 1988, pp. 34, 42.
- ⁽³⁰⁾ L'incisione di Dürer è del 1490 circa, la scultura (Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera) è databile anch'essa al 1490 circa (cfr. R. CASCIARO 2000, p. 274, n. 40).
- ⁽³¹⁾ La scultura è databile intorno al 1500 (cfr. CASCIARO 2000, p. 327, n. 120), epoca in cui Dürer diede inizio alle silografie della *Vita della Vergine*. L'altro pastore del presepe ligneo, in piedi dietro al primo come il suo omologo nella stampa, non ne ha però le fattezze, né il cappello e la cornamusa; colpisce tuttavia la presenza in entrambi del gozzo.
- ⁽³²⁾ D. PESCARMONA 1998, p. 93. Sono analoghi il taglio della scena in prospettiva obliqua verso destra, la struttura a baldacchino del letto, il nodo formato dalla tenda in alto a destra e il modo di drappeggiarsi di quella in primo piano a sinistra. Gli adattamenti iconografici riguardano la Vergine, sostituita da S. Amanzio, e S. Giovanni sostituito da S. Abbondio; l'altro personaggio è stato eliminato e così pure il candelabro in primo piano, l'asta con la croce, le candeie; dei personaggi sulla destra della stampa sono ripresi quello in secondo piano in piedi di profilo e i due in primo piano inginocchiati con il libro in mano, i piedi dei quali non sono nudi ma calzati. M. COLLARETA (1999, p. 21) nota anche la derivazione del giovane sulla destra del S. Abbondio dal carnefice del *Martirio di S. Caterina* di Dürer, e dell'architettura della formella con il *Ringraziamento e conversione di Regolo* da quella della *Presentazione al tempio dalla Vita della Vergine*.
- ⁽³³⁾ A.M. BRIZIO 1956, p. 13; R. CASCIARO 2000, p. 175.
- ⁽³⁴⁾ M. COLLARETA 1999, p. 21.
- ⁽³⁵⁾ L'incisione (BARTSCH XIV, n. 382) riproduce un disegno perduto di Raffaello per la volta della Stanza della Segnatura, Vaticano. L'invenzione raffaellesca è stata riproposta con alcune varianti anche da Giulio Bonasone negli *Emblemi* di Achille Bocchi, Bologna 1574 (libro V, Symb. CXXX).
- ⁽³⁶⁾ BARTSCH XIV, n. 18. Il primo a segnalare questa derivazione è stato P. Venturoli 1990, p. 109.
- ⁽³⁷⁾ Di questa incisione si conosce anche una copia in controparte di Cristofano Robetta. La figura all'estrema destra sembra ispirarsi, con varianti, al *Suonatore di cornamusa* di Dürer.
- ⁽³⁸⁾ È questa una visione del paesaggio che tende ad opporsi alla visione leonardesca, scegliendo, come punto di riferimento culturale, la visione dureriana nota attraverso la circolazione delle stampe, che indaga nei dettagli morfologici con acuta volontà descrittiva (cfr. FIORIO 1982, p. 176). I due pastori e il gregge si ispirano forse ancora, ma in modo molto libero, a quelli de *L'Angelo appare a Gioachino* dalla *Vita della Vergine*. L'inserimento di questi particolari conferma il perdurare del fascino esercitato dal maestro di Norimberga quale fonte primaria alla quale attingere per varietà di invenzioni, per ricchezza dei dettagli, per minuziosità descrittiva e può anche essere considerato come una manifestazione di *horror vacui*. Nella Crocifissione, rilievo appartenente al medesimo *Altare della Passione*, si possono forse individuare alcune reminiscenze di origine diversa. Il S. Giovanni in basso a destra, dalla chioma fluente e le braccia allargate in atteggiamento di desolazione, fa pensare alla figura omonima, rappresentata però di tergo, nella *Deposizione dalla croce* (1465 circa, Hind 10) attribuita al Mantegna (a questo prototipo potrebbe forse essere riferita anche l'immagine più schematica ed elementare del *Missale romanum* di cui alla nota 3). Il soldato accanto al Santo sembrerebbe aver preso a modello l'*Apollo-Sole* di Dürer, rivestito di un'armatura. La foggia dei calzoni al ginocchio dei soldati è testimoniata da incisioni di Dürer, di Beham e dello svizzero Urs Graf.
- ⁽³⁹⁾ BARTSCH XIV, n. 104. Il primo a segnalare questa derivazione è stato P. VENTUROLI 1990, p. 109.
- ⁽⁴⁰⁾ M. COLLARETA 1999, p. 21.

- (41) C. CESARIANO 1521, Liber sextus, c. LXXXXVII v. Un esemplare è conservato presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano (AA-516).
- (42) W. SUIDA (1953, pp. 81-82, n. 128, tav. XCVII) lo attribuisce a un'invenzione di B. Luini. Un richiamo al modello dell'arazzo può essere costituito anche dal pannello ornato con arabeschi dietro la figura dell'imperatore.
- (43) W. SUIDA 1953, p. 34, n. 46, tav. XXXIII.
- (44) BARTSCH XIV, n. 441.
- (45) La stampa è nota anche attraverso una copia in controparte di Israel van Meckenem.
- (46) BOUCHOT 1903, p. 234, n. 123, tav. 65.
- (47) W. HÜTT 1971, II, p. 1426.
- (48) In una lettera indirizzata nel 1546 da Venezia ad Enea Vico, riferendosi al *Giudizio universale* della Cappella Sistina, Pietro Aretino ragiona intorno allo "... scandolo, che la licentia de l'arte di Michelagnolo potria mettere fra i luterani per il poco rispetto de le naturali vergogne che in loro istesse discoprono le figure ne lo abisso e nel cielo ..." (P. ARETINO, *Lettere sull'arte*, II, 1957, p. 137).

BIBLIOGRAFIA

- ALBERICI C., *L'incisione Prevedari*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», Anno V, 1978.
- ALBERICI C., *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, Milano 1984.
- ALBERICI C., *Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante*, in «Arte lombarda», 1988/3-4.
- ALBERICI C. (scheda in), *Stampe di Maestri. Cento capolavori della Raccolta Bertarelli da Mantegna a Morandi*, Milano 1998.
- AGOSTI G., *Su Mantegna, 6. (Lombardia)*, in «Prospettiva», n. 85, 1997.
- HÜTT W. (a cura di), *Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk. II. Druckgraphik*, München 1971.
- ARETINO P., *Lettere sull'arte*, a cura di E. Camesasca, Milano 1957-1959.
- BERTA E., *Altari a intaglio d'origine tedesca nel Canton Ticino*, Bellinzona 1927.
- BORSI S., *Bramante pittore*, in *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, a cura di L. PATETTA, Milano 2001.
- BOUCHOT H., *Les deuxcents incunables xylographiques du Département des estampes*, Paris 1903.
- BRIZIO A.M., *L'arte di Gaudenzio*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, Milano 1956.
- BRUSCHI A., *Problemi bramanteschi*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», Anno V, 1978.
- CANOVA A., *Mantegna ha davvero inciso? Nuovi documenti*, in «Grafica d'arte», Anno XII, n. 47, luglio-settembre 2001.
- CASATI M.L., *La struttura architettonica dell'ancona di S. Abbondio nel Duomo di Como*, in *Le Arti nella Diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, Atti del convegno Como 26-27 settembre 1996, Como 1998.
- Catalogue de la collection ... de ... W.L. Schreiber ...* (catalogo di vendita), J. Baer- Glihofer & Ranschburg, Francfort-Vienne 1909.
- CASCIARO R., *Giovan Angelo Del Maino. I. La formazione e gli anni giovanili*, in «Nuovi Studi», I, 1, 1996.
- CASCIARO R., *Giovan Angelo Del Maino. II. La svolta moderna*, in «Nuovi Studi», I, 2, 1996.
- CASCIARO R., *Precisazioni su Giacomo Del Maino*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», vol. XXII, 1998.
- CASCIARO R., *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000.
- CERIANA M., *Osservazioni sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra il 1470 e il 1520*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Atti del XV Seminario Internazionale del CISAP, 14-18 maggio 1996, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia 2002.
- CESARIANO C., *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Decem traducti ...*, Como 1521.
- CESARIANO C., *Vitruvio. De Architectura ...*, a cura di A. BRUSCHI, A. CARUGO, F.P. FIORE, Milano 1981.
- COLLARETA M., *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, II.
- COLLARETA M., *Scultura dipinta nell'Italia settentrionale: la funzione dei modelli*, in *La scultura lignea nell'arco alpino (1450-1550): storia, stili e tecniche*, Convegno Internazionale di Studi (Udine, 21 novembre 1997-Tolmezzo, 22 novembre 1997), a cura di G. Perusini, Udine 1999.

- FIORIO M.T., *Ambiente e paesaggio nella pittura lombarda del Cinquecento, convenzioni, immaginazione, realtà*, in AA.VV., *Lombardia, il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, II, Milano 1982.
- GALLERANI P.I., *Un Bussolo d'oro e un Mantegna di legno. Due schede sulla scultura lombarda del Rinascimento*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», Vol. XXVI, Anno XXIX, Milano 2002.
- Giovan Antonio Amadeo. *Scultura e architettura del suo tempo*, Atti del convegno (Milano-Bergamo-Pavia, aprile 1992), a cura di J. SHELL e L. CASTELFRANCHI, Milano 1993.
- HIND A.M., *Early Italian Engraving...*, London 1938-1948.
- HIND A.M., *Andrea Mantegna and the Italian Pre-raphaelite Engravers*, London 1911.
- KNAPPE K.A., *Dürer, Gravures*, Paris 1964.
- Le beau Martin. Gravures et Dessins de Martin Schongauer*, Colmar 1991.
- LEVENSON J.A., OBERHUBER K., SHEEHAN J.L., *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973.
- MALAGUZZI VALERI F., *La corte di Ludovico il Moro. II. Bramante e Leonardo da Vinci*, Milano 1914-1923.
- MARANI P.C., *La pittura a Milano al tempo di Bramante (1477-1499)*, in *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, a cura di L. PATETTA, Milano 2001.
- MARTINEAU J. (a cura di), *Andrea Mantegna*, Milano 1992.
- MURRAY P., *Bramante milanese: the Printings and Engravings*, in «Arte Lombarda», VII, 1962, 1° semestre.
- MUSPER H.TH., *Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten*, Stuttgart 1964.
- OBERHUBER K., *The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, in *The Illustrated Bartsch*, 26-27, New York 1978.
- PATETTA L., *L'architettura nelle sculture dell'Amadeo e della sua cerchia*, in *Giovan Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, Atti del convegno (Milano-Bergamo-Pavia, aprile 1992), a cura di J. SHELL e L. CASTELFRANCHI, Milano 1993.
- PATETTA L. (scheda in), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano 1994.
- PATETTA L., *Bramante architetto a Milano e la sua cerchia (1480-1499)*, in *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, a cura di L. PATETTA, Milano 2001.
- PESCARMONA D., *Le esperienze comensi di Giovan Angelo Del Maino*, in *Le Arti nella Diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, Atti del convegno (Como 26-27 settembre 1996), Como 1998.
- PETRIOLI TOFANI A.M. (scheda in), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano 1994.
- ROMANO G., *Verso la maniera moderna*, in *Storia dell'Arte italiana. Il Cinquecento*, Torino 1979-1983.
- ROSSI M., ROVETTA A., *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Milano 1988.
- ROSSI M., ROVETTA A., *Pittura in Alto Lario fra XIII e XVI secolo*, in «Mélanges de l'École française de Rome», Tomo 106, 1994-1.
- ROVETTA A., *S. Maria delle Grazie a Gravedona e la cultura osservante nell'Alto Lario. Congresso «Christianity and the Renaissance» 1985*, in «Arte Lombarda», 1986.
- SALMI M., *Rilievi lombardi tratti da stampe del Mantegna*, in *Raccolta di scritti in onore di Felice Ramorino*, Milano 1927.
- SALSI C., *Paesi «alla fiamminga» nelle incisioni di Giorgio Ghisi*, in «Grafica d'arte», Anno II, n. 7, luglio-settembre 1991.

- SALSI C., *Gli Arazzi dei Mesi, detti «Arazzi Trivulzio»*, in *Il Cinquecento lombardo*, a cura di F. Caroli, Milano 2000.
- SAMEK LUDOVICI S., *Illustrazione del libro e incisione in Lombardia nel '400 e '500*, Modena 1960.
- SHOEMAKER I.H., *Catalogue*, in SHOEMAKER I.H., BROUN E., *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence, Kansas 1981.
- SORRENTO L., *Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento lombardo*, Firenze 1969.
- STRINATI C. (scheda in), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano 1994.
- SUIDA W., *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953.
- TASSO F. (scheda in), *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, a cura di L. PATETTA, Milano 2001.
- VENTUROLI P., voce *Del Maino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVIII, Roma 1990.
- Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*. Catalogo della Mostra (Milano 1982-1983), Milano 1982.

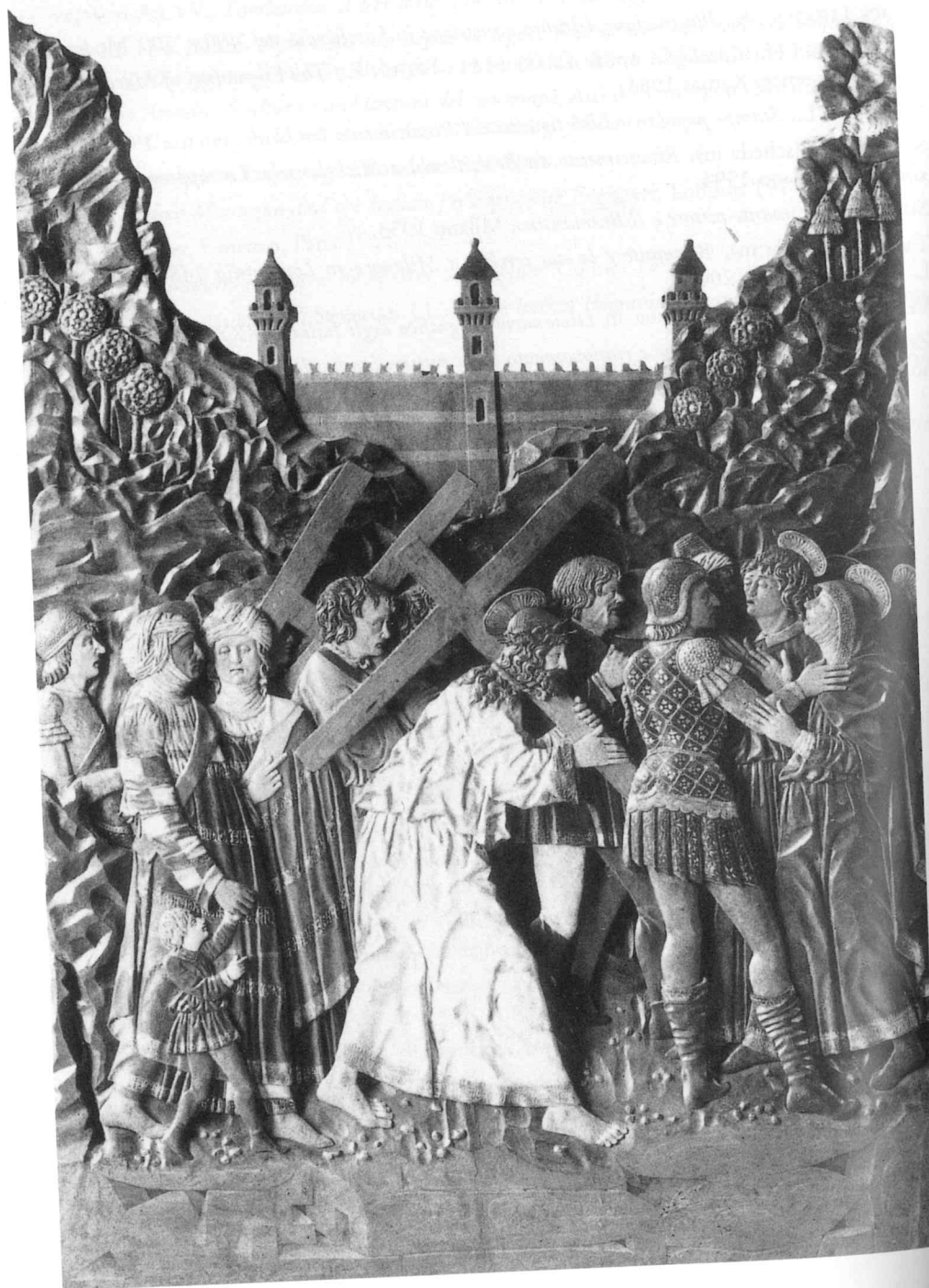


FIG. 1 - Maestro di Trognano, *Andata al Calvario*, 1482-1491, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 2 - Anonimo lombardo, *Cristo portacroce*, fine secolo XV, bulino, Kupferstichkabinett, Berlin.

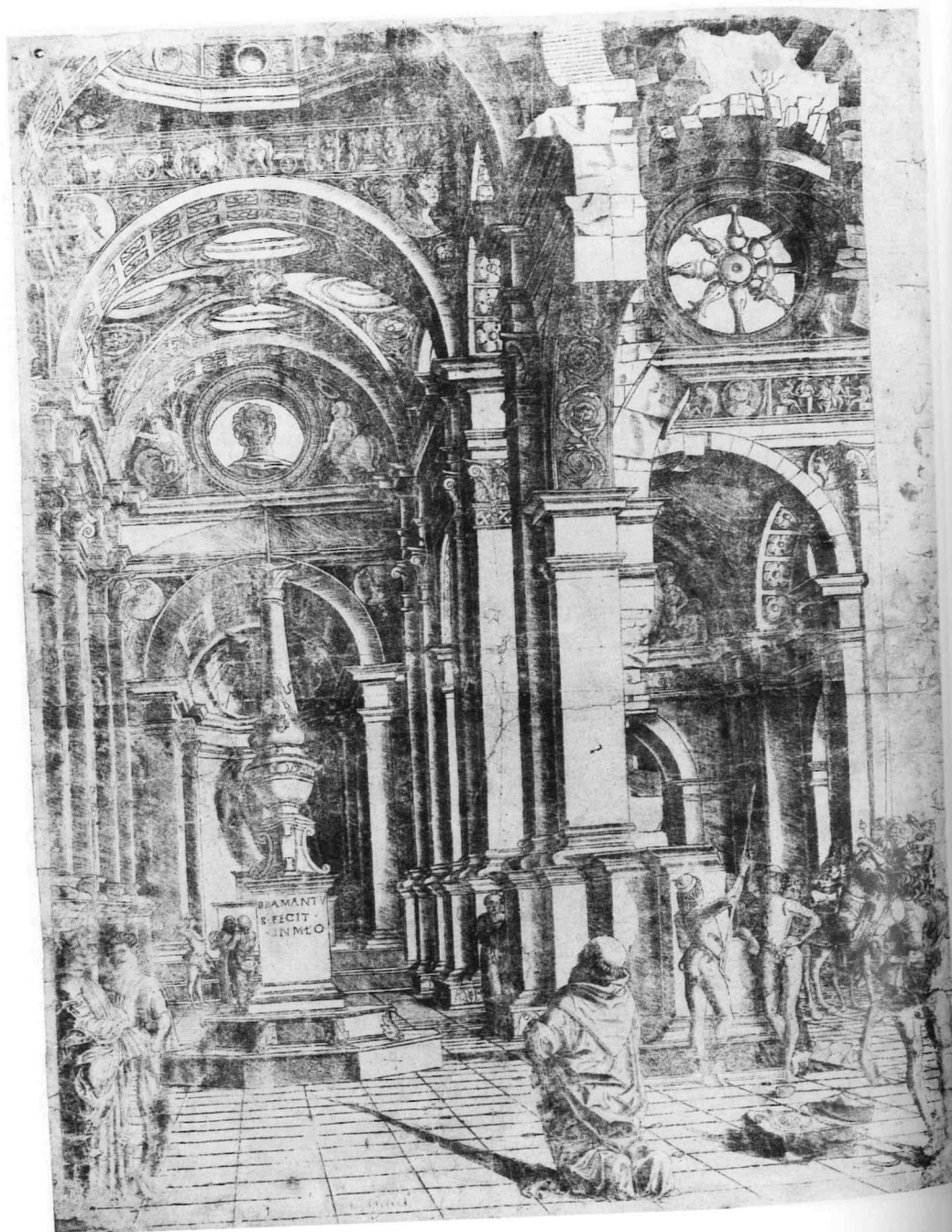


FIG. 3 - Bernardo Prevedari, *Interno di Tempio con figure*, 1481, bulino, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

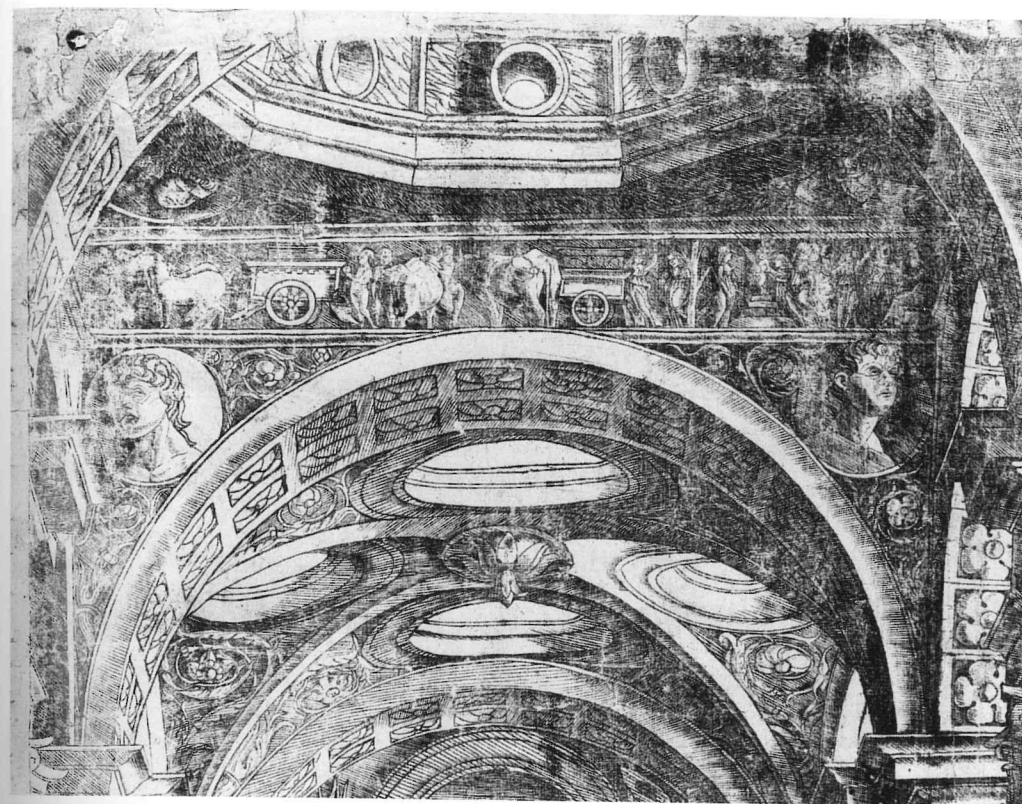


FIG. 4 - Bernardo Prevedari, *Interno di Tempio con figure*, 1481, bulino, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano, particolare.

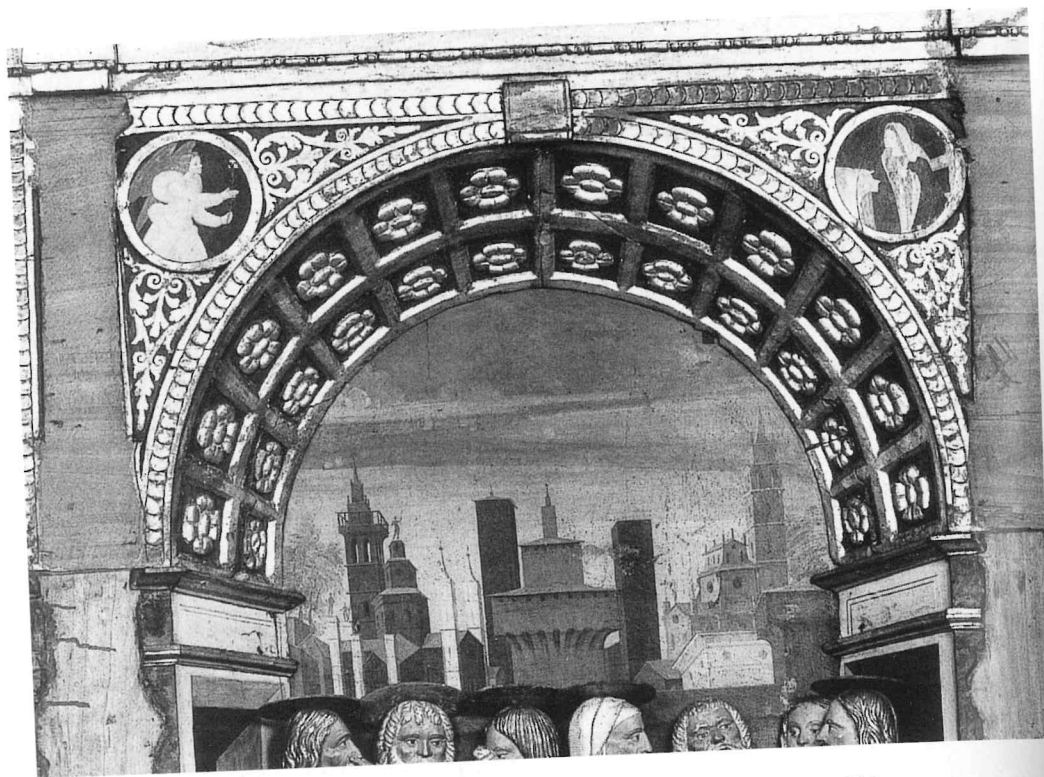


FIG. 5 - Fratelli De Donati, *Ancona della Resurrezione di Lazzaro*, 1508, chiesa di San Bartolomeo, Caspano di Civo (Sondrio), particolare.

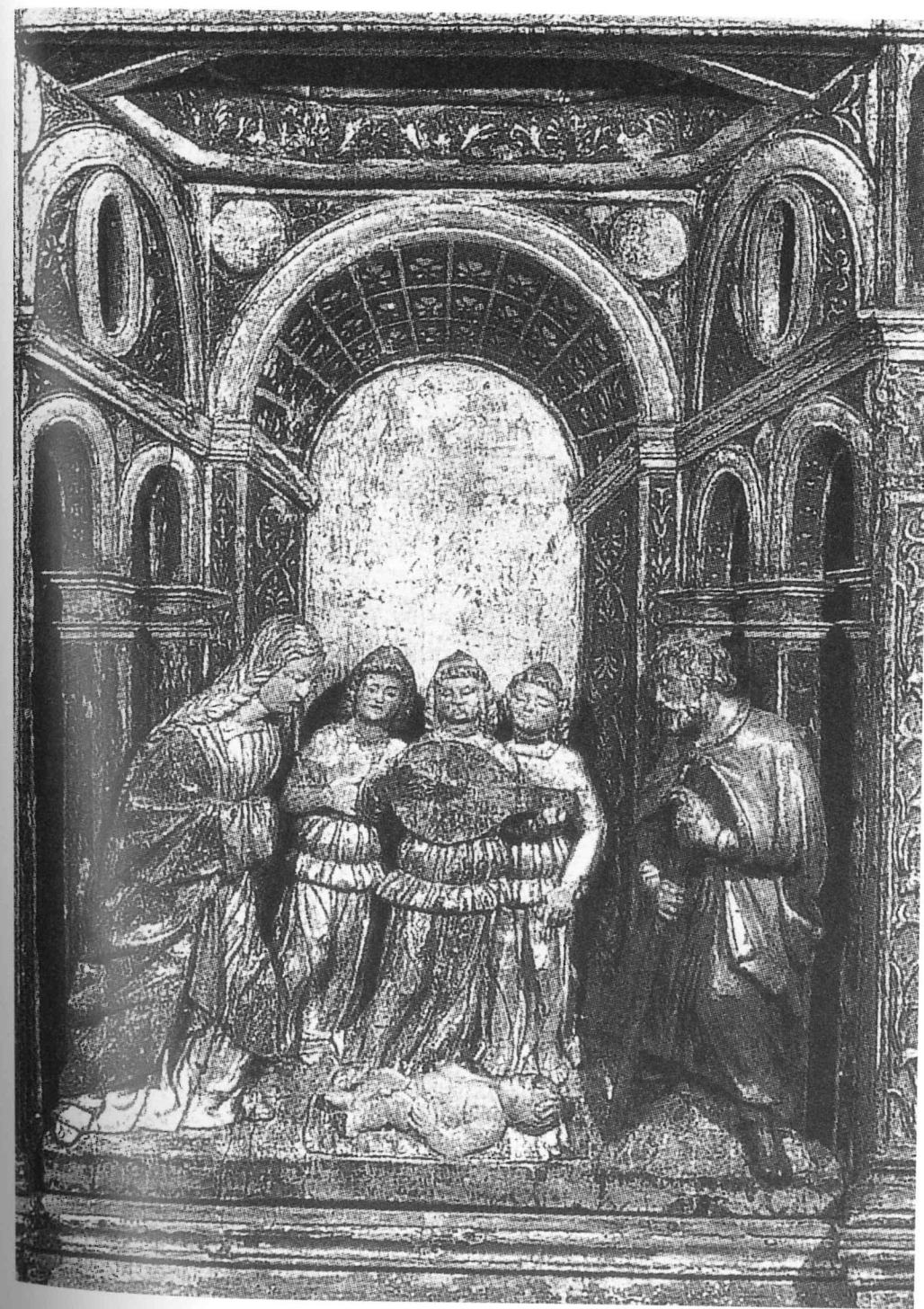


FIG. 6 - Bottega dei fratelli De Donati, *Adorazione del Bambino*, 1500-1510, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano, rilievo centrale.

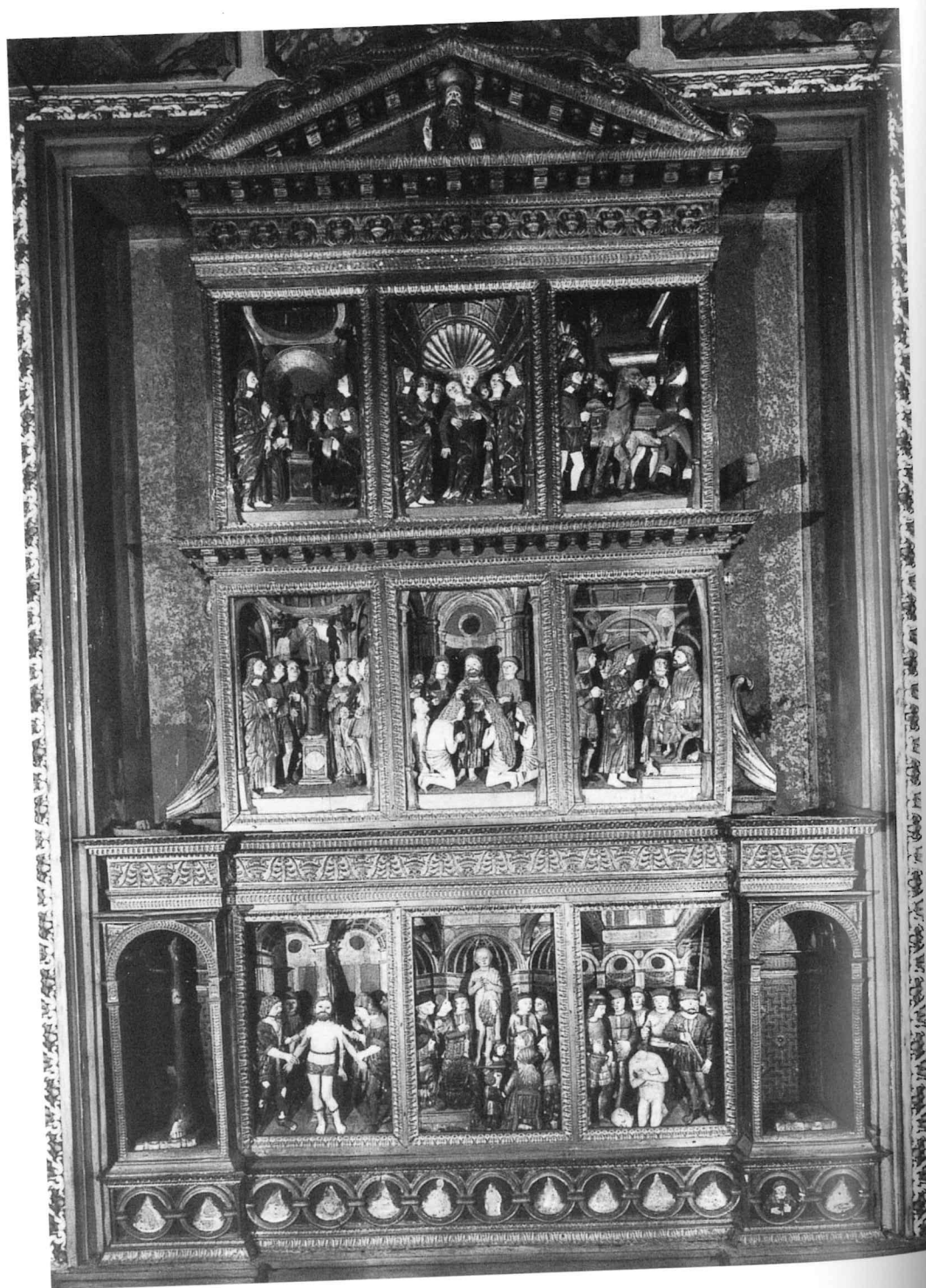


FIG. 7 - Fratelli De Donati, *Ancona di San Bartolomeo*, 1500-1510 circa, chiesa di San Bartolomeo, Caspano di Civo (Sondrio).



FIG. 8 - Giacomo Del Maino, *Madonna col Bambino*, 1490 circa, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera (Brescia).



FIG. 9 - Albrecht Dürer, *Riposo della Sacra Famiglia, con la cavalletta*, 1490 circa, bulino.



FIG. 10 - Giovan Angelo Del Maino, *Presepe*, 1500 circa, collegiata di San Martino, Treviglio (Bergamo), particolare.



FIG. 11 - Albrecht Dürer, *Vita della Vergine*, 1500-1505: *Adorazione dei pastori*, silografia, particolare.

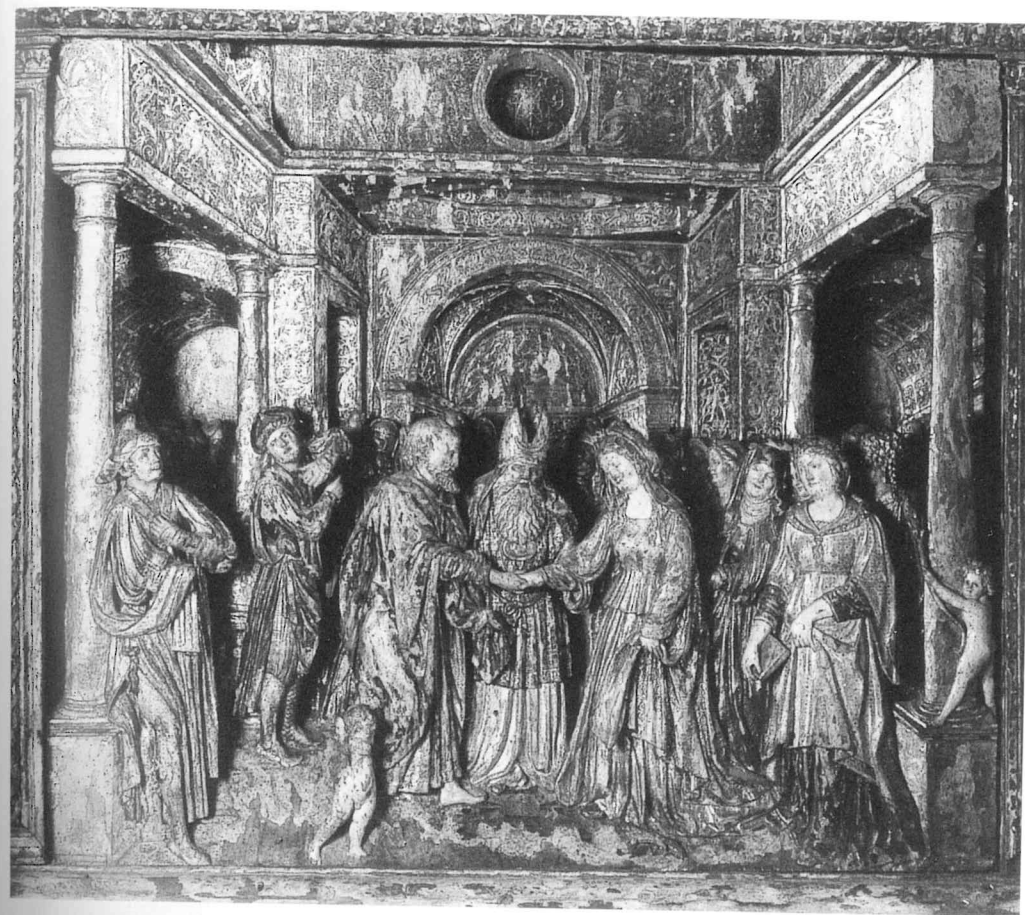


FIG. 12 - Giovan Angelo e Tiburzio Del Maino, *Sposalizio della Vergine*, rilievo dall'*Ancona dell'Assunta*, 1516-1519, santuario dell'Assunta, Morbegno (Sondrio).

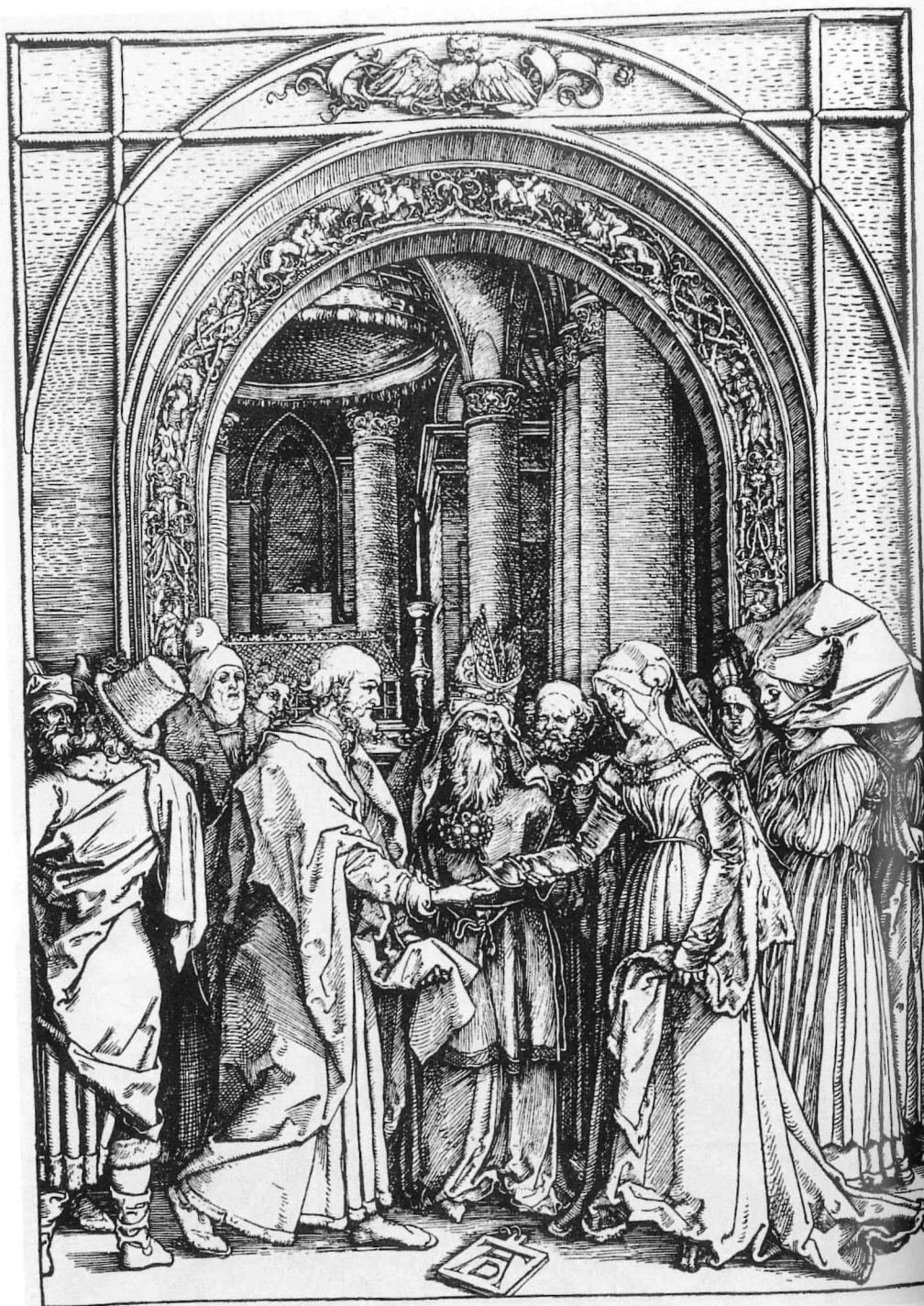


FIG. 13 - Albrecht Dürer, *Vita della Vergine*, 1500-1505: *Sposalizio della Vergine*, silografia.



FIG. 14 - Albrecht Dürer, *Vita della Vergine*, 1500-1505: *Presentazione della Vergine al Tempio*, silografia, particolare.



FIG. 15 - Giovan Angelo e Tiburzio Del Maino, *Adorazione dei pastori*, rilievo dall'*Ancona dell'Assunta*, 1516-1519, santuario dell'Assunta, Morbegno (Sondrio), particolare.



FIG. 16 - Albrecht Dürer, *Vita della Vergine*, 1500-1505: *L'Angelo appare a Gioachino*, silografia, particolare.



FIG. 17 - Albrecht Dürer, *Vita della Vergine*, 1500-1505: *L'Angelo appare a Gioachino*, silografia, particolare.

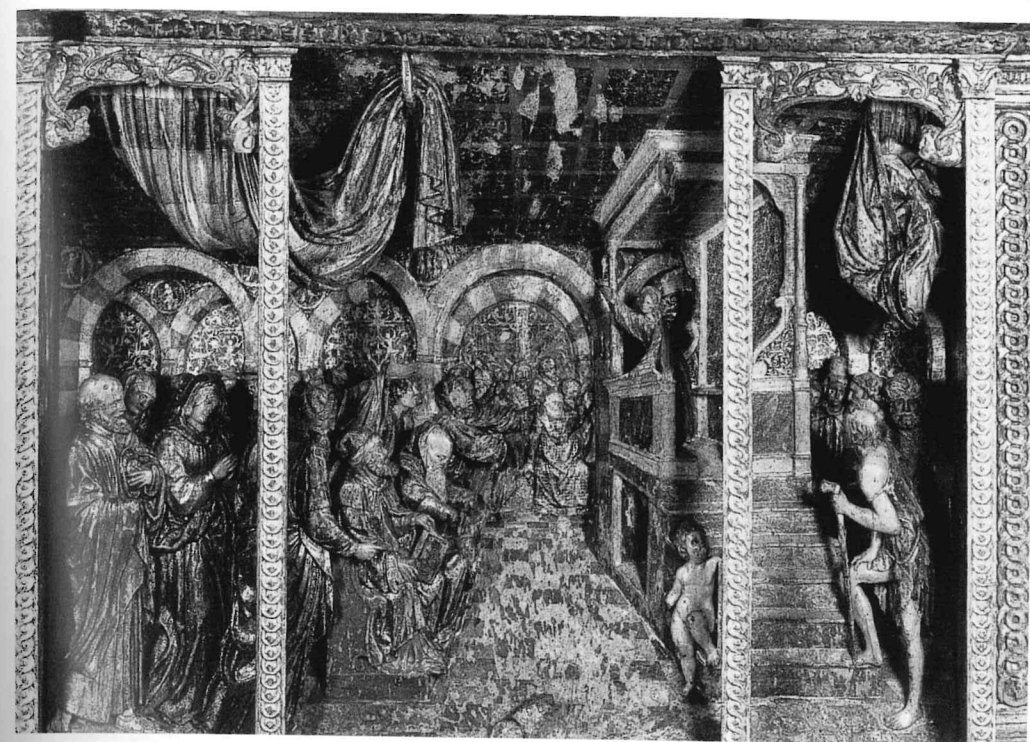


FIG. 18 - Giovan Angelo e Tiburzio Del Maino, *Cristo tra i dottori*, rilievo dall'*Ancona dell'Assunta*, 1516-1519, santuario dell'Assunta, Morbegno (Sondrio).



FIG. 19 - Albrecht Dürer, *Vita della Vergine*, 1500-1505: *Cristo tra i dottori*, silografia, particolare.



FIG. 20 - Albrecht Dürer, *Vita della Vergine*, 1500-1505: *Presentazione al Tempio*, silografia, particolare.



FIG. 21 - Marcantonio Raimondi, *La Poesia*, 1515 circa, bulino.

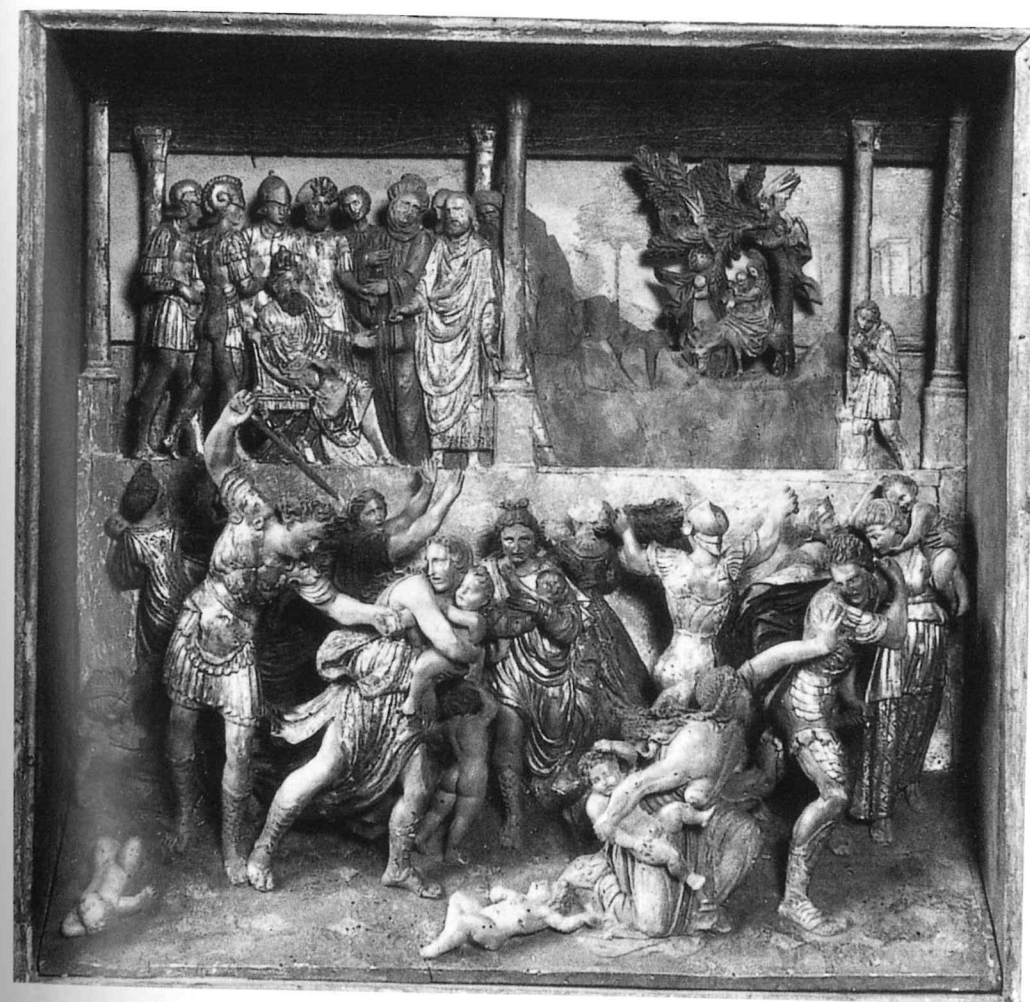


FIG. 22 - Giovan Angelo (e Tiburzio?) Del Maino, *Strage degli innocenti*, 1520-1525 circa, Museum of Fine Arts, Boston.



FIG. 23 - Marcantonio Raimondi, *Strage degli innocenti*, 1511-1512 circa, bulino.



FIG. 24 - Martin Schongauer, *Fuga in Egitto*, 1470-1475, bulino.



FIG. 25 - Giovan Angelo e Tiburzio Del Maino, *Natività*, 1529 circa, rilievo dall'*Altare della Passione*, Victoria and Albert Museum, Londra, particolare.



FIG. 26 - Albrecht Dürer, *Vita della Vergine* (1500-1505): *La Visitazione*, silografia, particolare.

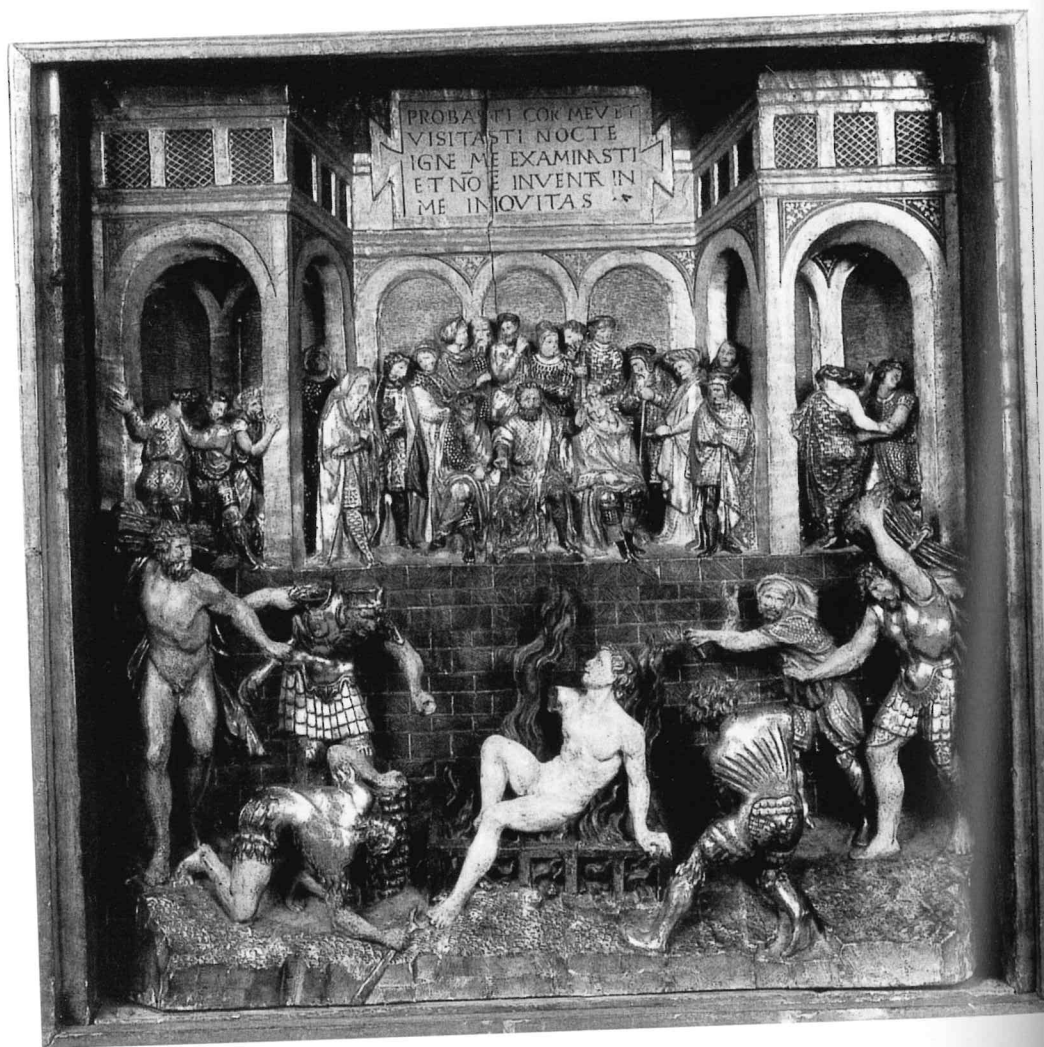


FIG. 27 - Giovan Angelo e Tiburzio Del Maino, *Martirio di San Lorenzo*, 1533-1536, rilievo dall'*Ancona di San Lorenzo*, Ardenno (Sondrio).



FIG. 28 - Marcantonio Raimondi, *Martirio di San Lorenzo*, 1525 circa, bulino.



FIG. 29 - Giovan Angelo e Tiburzio Del Maino, *San Lorenzo davanti all'imperatore Decio*, rilievo dall'*Ancona di San Lorenzo*, 1533-1536, Ardenno (Sondrio).



FIG. 30 - *La testa di Pompeo presentata a Cesare*, arazzo, 1510-1515 circa, Musée des Arts Décoratifs, Paris.



FIG. 31 - Marcantonio Raimondi, *Imperatore*, ante 1515, bulino.



FIG. 32 - Albrecht Dürer, *Vita della Vergine*, 1500-1505: *La Visitazione*, silografia, particolare.



FIG. 33 - Giacomo Del Maino, *San Lorenzo*, statua dall'*Ancona di Santo Stefano*, 1500-1505 circa, basilica di San Michele, Pavia, particolare.



FIG. 34 - Giovan Angelo e Tiburzio Del Maino, *San Lorenzo*, statua dall'*Ancona dell'Assunta*, 1516- 1519, santuario dell'Assunta, Morbegno (Sondrio), particolare.



FIG. 35 - Giovan Angelo e Tiburzio Del Maino, *San Lorenzo*, statua dall'*Ancona di San Lorenzo*, 1533-1536, Ardenno (Sondrio), particolare.



FIG. 36 - Martin Schongauer, *San Lorenzo*, 1485-1491, bulino.



Fig. 37. Albrecht Dürer [?], *San Lorenzo*, dall'*Hortulus Animae*, Basel 1518, silografia.

UNA TARGA DEVOZIONALE CON LA CROCEFISSIONE

Grazia Biscontini Ugolini

Una delle ultime acquisizioni del settore ceramico delle Civiche Raccolte milanesi, che ho curato personalmente, è stato l'acquisto, ad un'asta Semenzato del 1989, di una targa in maiolica cinquecentesca istoriata da Giovanni Sforza di Marcantonio (FIG. 1).

Questo importante esemplare va a completare l'esposizione della produzione pesarese, quasi totalmente assente o attribuita ad altre fabbriche, come trovai al mio arrivo quale consulente alle Civiche Raccolte nel 1970. L'alta qualità formale del pezzo e la sua assoluta integrità ne avevano suggerito l'acquisizione.

La targa rettangolare in maiolica (33 x 24,2 cm.) è decorata in policromia a gran fuoco dai toni accentuati e rappresenta la crocefissione (n. inv. M 4116).

La scena della Passione di Cristo è caratterizzata dalla grande croce che porta il Cristo morente con il capo reclinato sulla spalla; la Maddalena, inginocchiata ai suoi piedi, è abbracciata alla croce. A destra la Vergine, stante, asciuga le sue lagrime nell'ampio mantello blu in cui è avvolta. Sull'altro lato San Giovanni Evangelista rivolge il suo sguardo attonito verso il Cristo. In alto, sulla croce, un cartiglio bianco reca la scritta "I.N.R.I." mentre ai lati del Cristo si legge l'iscrizione a caratteri capitali "MORS MEA / VITA TUA".

Il cielo è percorso da grosse nubi e un paesaggio collinare fa da sfondo alla scena. Il retro della targa è dipinto con ampie pennellate di smalto bianco che lasciano trasparire il colore rosato della terracotta sottostante.

Come ho già riportato nel catalogo della mostra sui rapporti tra maiolica e incisione dove questo pezzo era esposto (G. Biscontini Ugolini - J. Petruzzellis Scherer, 1992, pp. 84-85, n. 24) la scena deriva integralmente da una incisione del pittore manierista Giuseppe Porta, detto il Salviati, ripresa da un suo dipinto realizzato per un altare della basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (cfr. M. Muraro - D. Rosand, 1976, p. 146, n. 92).

Sebbene la nostra mattonella non rechi alcuna segnatura che ne riveli la provenienza o la datazione, i suoi caratteri formali ci hanno permesso di attribuirle con certezza alla mano di Sforza di Marcantonio, ceramista originario di Casteldurante, ma attivo a Pesaro alla metà del Cinquecento.

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003



Fig. 37. Albrecht Dürer [?], *San Lorenzo*, dall'*Hortulus Animae*, Basel 1518, silografia.

UNA TARGA DEVOZIONALE CON LA CROCEFISSIONE

Grazia Biscontini Ugolini

Una delle ultime acquisizioni del settore ceramico delle Civiche Raccolte milanesi, che ho curato personalmente, è stato l'acquisto, ad un'asta Semenzato del 1989, di una targa in maiolica cinquecentesca istoriata da Giovanni Sforza di Marcantonio (FIG. 1).

Questo importante esemplare va a completare l'esposizione della produzione pesarese, quasi totalmente assente o attribuita ad altre fabbriche, come trovai al mio arrivo quale consulente alle Civiche Raccolte nel 1970. L'alta qualità formale del pezzo e la sua assoluta integrità ne avevano suggerito l'acquisizione.

La targa rettangolare in maiolica (33 x 24,2 cm.) è decorata in policromia a gran fuoco dai toni accentuati e rappresenta la crocefissione (n. inv. M 4116).

La scena della Passione di Cristo è caratterizzata dalla grande croce che porta il Cristo morente con il capo reclinato sulla spalla; la Maddalena, inginocchiata ai suoi piedi, è abbracciata alla croce. A destra la Vergine, stante, asciuga le sue lagrime nell'ampio mantello blu in cui è avvolta. Sull'altro lato San Giovanni Evangelista rivolge il suo sguardo attonito verso il Cristo. In alto, sulla croce, un cartiglio bianco reca la scritta "I.N.R.I." mentre ai lati del Cristo si legge l'iscrizione a caratteri capitali "MORS MEA / VITA TUA".

Il cielo è percorso da grosse nubi e un paesaggio collinare fa da sfondo alla scena. Il retro della targa è dipinto con ampie pennellate di smalto bianco che lasciano trasparire il colore rosato della terracotta sottostante.

Come ho già riportato nel catalogo della mostra sui rapporti tra maiolica e incisione dove questo pezzo era esposto (G. Biscontini Ugolini - J. Petruzzellis Scherer, 1992, pp. 84-85, n. 24) la scena deriva integralmente da una incisione del pittore manierista Giuseppe Porta, detto il Salviati, ripresa da un suo dipinto realizzato per un altare della basilica dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (cfr. M. Muraro - D. Rosand, 1976, p. 146, n. 92).

Sebbene la nostra mattonella non rechi alcuna segnatura che ne riveli la provenienza o la datazione, i suoi caratteri formali ci hanno permesso di attribuirle con certezza alla mano di Sforza di Marcantonio, ceramista originario di Casteldurante, ma attivo a Pesaro alla metà del Cinquecento.

Due targhe in maiolica dello Sforza mostrano forti analogie con la nostra, a cominciare dalla insolita presenza di ampie scritte in caratteri capitali che, nei due pezzi a confronto, accompagnano la firma "Sforza" e la data "1567": la targa con l'Annunciazione, conservata al British Museum di Londra (K.F. Leonhard, 1924, pp. 531-539; G. Biscontin Ugolini, 1979, tav. IV); ed un'altra con la Pietà del Museo Civico di Bologna, sempre datata "1567" (G. Biscontin Ugolini, 1979, tav. III; C. Ravanelli Guidotti, 1985, n. 129).

Anche lo stile pittorico trova non poche assonanze: nella targa di Bologna il pennello dello Sforza tende ad evidenziare la muscolatura del costato del Cristo e la struttura delle sue ginocchia. Ritroviamo la medesima particolarità stilistica nella targa della Crocefissione, dove il pittore maiolicaro dipinge la scena con vigorose pennellate che paiono voler sottolineare la drammaticità del soggetto.

Il nome dello Sforza, di Casteldurante, compare per la prima volta a Pesaro in un documento del 17 maggio 1548 (P. Bonali-R. Gresta, 1987, p. 37, nota 54) ed in seguito appare sempre più frequentemente come testimone in numerosi atti notarili, talvolta anticipato dal nome "Giovanni": "Iohannis Sfortie figuli de Castro Durante habitatoris olim Pesauri" (G. Albarelli, 1986, p. 501, n. 2248) accompagnato costantemente dai titoli di "bocalaro", "vasaro", "figulo et pictor" o "magistro" in costante ascesa artistica nella bottega di Girolamo e Giacomo Lanfranco, dove è documentata la sua presenza, in vari periodi, fino al febbraio del 1575 (Bonali-Gresta, 1987, p. 37, nota 54). Possiamo ipotizzare che l'assidua frequentazione della bottega dei Lanfranco abbia influenzato, nelle sue opere, l'accentuazione della policromia, basata soprattutto su un arancio intenso affine a quello dei suoi maestri. Nel 1564, un documento fa ritenere che l'artista si sia allontanato dai suoi maestri per lavorare in un "botteghino" situato nel quartiere pesarese di San Giacomo, "a vendere li vasi appresso la spezieria del Leone" (ASP, Notaio Paolo Ubaldi, 26.5 n 154 B 443 V. 10; 1564 / 1565). Il repertorio delle sue opere, oggi sparse in vari musei e collezioni private, diviene nel tempo sempre più nutrito. Questo è spiegabile con la sua lunga attività che copre un arco di tempo che va dal 1548 al 1580, data del suo testamento, e con una produzione così vasta da poterlo citare come "il più prolifico dei pittori che hanno lavorato a Pesaro" (P. Berardi, 1984, p. 187).

Nella sua opera presente nella civica collezione milanese, possiamo notare le caratteristiche del disegno che tendono a sottolineare il sapiente panneggio armoniosamente disposto: una particolarità del nostro "pictor" già riconoscibile sui vessilli spiegati al vento dipinti nel festoso piatto con "Claudio con la testa di Annibale" del museo Tosio Martinengo di Brescia (datato "1560" con il monogramma "SF" nel verso), e in altri pezzi, come nel piatto con "Tucia al tempio" datato "67" e siglato con una "S" conservato nel museo del Castello del Buonconsiglio di Trento (C. Ravanelli Guidotti, 1995, p. 374, figg. 9-11). Incontriamo la stessa formula grafica nelle vesti dell'angelo dipinto sulla targa con l'Annunciazione del British Museum di Londra, già citata (G. Biscontin Ugolini 1979, tav. IV; T. Wilson, 1987, p. 67).

Anche l'intensa cromia che caratterizza le sue opere, fondata sui toni accesi dell'arancio, del blu e del verde, è un ulteriore elemento di conferma sulla validità dell'attribuzione della nostra targa, riconducibile alla produzione del periodo più fecondo dell'attività del *Magistro* pesarese.

Esaminando la produzione sinora conosciuta dello Sforza riscontriamo che la forza espressiva che emana dalle sue opere non è certamente pari alla sua abilità pittorica: si nota spesso un disegno dal tratto insicuro e impreciso, rigido e monotono nell'interpretazione dei volti, con un'accentuata preferenza per i visi dipinti sempre di profilo, quasi una dichiarata difficoltà a disegnarli frontalmente. Sono appunto questi profili, realizzati con una linea netta dalla fronte al naso, una delle sue formule grafiche più ricorrenti.

È inoltre ben riconoscibile la sua preferenza per composizioni con guerrieri dagli inconfondibili elmi, come possiamo riscontrare ad esempio nei seguenti pezzi.

Nel piatto datato "1549" con l'imperatore Traiano e la vedova, del Museo Horne di Firenze (F. Rossi, 1967, n. inv. 15); nel grande piatto con Claudio e Asdrubale, siglato nel verso "SF" e datato "1560" dei Civici Musei di Brescia; nella coppa con Muzio Scevola davanti alla tenda di Porsenna, datata "1566" e la scritta "PISAUR" del Musée du Petit Palais (J. Chompret, 1949, fig. n. 841; C. Join-Dieterle, 1984, pp. 256-257, n. 88); in un piatto del "1568" del museo di Braunschweig, siglato con la sola "S" (J. Lessmann, 1979 n. 490) che ripete il soggetto traiano del piatto del museo Horne; nel piatto con Claudio con la testa di Asdrubale, datato "1576" e la sigla ".S." del Württembergischen Landsmuseum di Stoccarda.

Un carattere ancora più insolito si nota nei suoi cavalli, che vengono spesso rappresentati sorridenti, come nel piatto con il "Ratto di Proserpina" alla Concorran Gallery of Art di Washington (n. inv. n.26.345: W. Watson, London 1986, p. 185, n. 117).

La iniziale "S" con cui firma una notevole parte della sua produzione compare ancora nella coppa datata "1567" con Giove e Giunone al Louvre (J. Giacomotti, Paris, 1974, n. 1233). La medesima lettera e la stessa data compaiono in altri due piatti conservati al Museo di Braunschweig (J. Lessmann, 1979, pp. 345 sg. nn. 488-489). Alcune volte sul retro dei suoi piatti si vede una fascia decorativa con un sottile stelo fogliato dall'andamento sinuoso dipinto in monocromia blu, raramente accompagnato da tocchi rosso arancio.

Dai documenti pubblicati da Albarelli (1986, p. 487, n. 2185) si ha notizia del testamento che Sforza redige il 17 novembre 1580, ma pochi mesi dopo, il 10 aprile 1581, il suo nome scompare e al suo posto figura il nome del figlio "Marc'Antonio quondam M° Sfortie bocalaro di C° Durante, abitante in Pesaro" (ASP, Notaio Antonio Ubaldi, n. 90 b 305 V° 41; 1581).

Ringrazio Raffaella Ausenda e Alessandra Alessandrini

Abbreviazioni

ASP: Archivio di Stato di Pesaro

BIBLIOGRAFIA

- LEONHARD K.F., *Giambattista da Pale, die Amazonengotega und Maister S.*, in *Cicerone*, XVI, 1924.
- CHOMPRET J., *Repertoire de la majolique italienne*, 2 voll, Paris 1949.
- ROSSI F., *Il Museo Horne a Firenze*, Milano 1974.
- GIACOMOTTI J., *La majolique de la Renaissance*, Paris 1974.
- MURAD M., ROSAND D., *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza 1976.
- BISCONTINI UGOLINI G., *Sforza di Marcantonio, figulo pesarese*, in *Faenza*, LXV, n. 1; 1979.
- LESSMANN J., *Italienische Majolika, Katalog der Sammlung Herzog Anton Ulrich Museum*, Braunschweig 1970.
- BERARDI P., *L'antica maiolica di Pesaro dal XIV al XVII secolo*, Firenze 1984.
- JOIN DIETERLE C., *Catalogue de Ceramique; I - Hispano moresque, majoliques italiennes, Isnik, des collections Dutuit*, Paris 1984.
- ALBERELLI G., *Ceramisti pesaresi nei documenti dell'archivio di Stato di Pesaro, sec. XV-XVIII*, Bologna 1986.
- WATSON W., *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection*, London 1986.
- BONALI P., GRESTA R., *Gerolamo e Giacomo Lanfranco delle Gabicce maiolicaro a Pesaro nel secolo XVI*, Rimini 1987.
- WILSON T., *Ceramic Art of the Italian Renaissance, Catalogo della mostra*, London 1987.
- PETRUZZELLIS SCHERER J., BISCONTINI UGOLINI G., *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*, Milano 1992.
- RAVANELLI GUIDOTTI C., *Per un catalogo delle ceramiche. Considerazioni generali*, in L. Dal Prà (a cura di), *Un Museo nel castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, Trento 1995.

ESPOSIZIONI

"*Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*", Milano, Castello Sforzesco, 29 aprile - 15 settembre 1992.

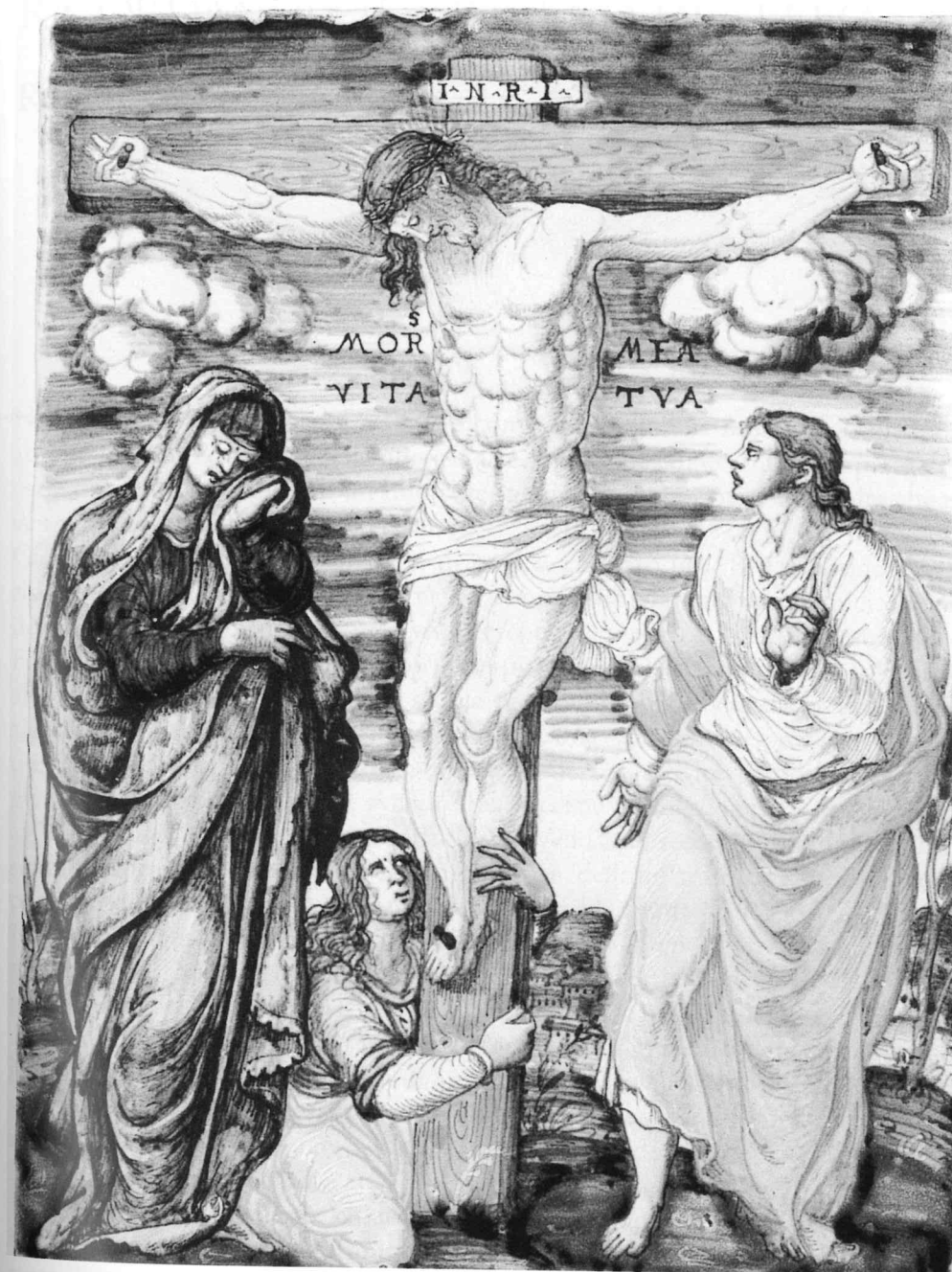


FIG. 1 - Giovanni Sforza di Marcantonio, targa raffigurante *La Crocifissione*, maiolica, Pesaro 1567 circa (Raccolte d'Arte Applicata, inv. n. M 4116).

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE

MILANO 2002

RICORDANDO IL GIUDIZIO DI CLELIA

Rossana Bossaglia

Nel ricordare Clelia Alberici non solo come inappuntabile funzionario museale e attenta e sensibile lettrice delle opere d'arte, ma anche come amica, mi piace dedicarle una breve memoria di un mio parente pittore la cui opera, una volta che ella venne a casa mia, l'aveva interessata.

Giovanni Agnese, mio zio da parte di madre, era nato nel 1891 a Torino e aveva risieduto tutta la vita in quella città, ivi compiendo gli studi accademici e aprendo poi un laboratorio di pittura vivacemente frequentato. Il suo maestro, Carlo Follini, l'aveva indirizzato a una formula pittorica insieme intensa e sottile, legata alla tradizione paesaggistica della scuola piemontese ma libera da precisi convenzionalismi. Agnese ne aveva tratto una finissima sensibilità espressiva, oltre che una maniera elegante, soprattutto apprezzabile nell'attività grafica. Con questo gusto egli realizzava paesaggi, avendo una speciale predilezione per quelli attorno al Lago Maggiore, che salivano verso la Val Veddasca, secondo una linea stilistica sempre fedele a se stessa, ma ovviamente con delicate trasformazioni nel lungo percorso della sua attività: Giovanni Agnese sarebbe morto nel 1986.

Il momento più felice della sua produzione è quello di epoca tarda, dagli anni sessanta in poi; quando egli soprattutto si dedica all'attività disegnativa, con una padronanza del tratto davvero eccezionale, la vibrante sensibilità che sempre animava i suoi oli, e soprattutto i suoi acquarelli; nella grafica riusciva a trasformare l'ambiente boschivo in una sorta di animato pulviscolo. Un tratto moderno, se si vuole, che alle spalle aveva, attraverso Follini, l'alta lezione di Fontanesi; e Agnese si riteneva moderno, non conservatore, pur dichiarando insofferente disprezzo per le audacie delle avanguardie.

Un personaggio introverso, chiuso in se stesso e indipendente; sulla sua personalità e sulle sue idee si può a lungo discutere; ma le opere che ci ha lasciato sono tutte di penetrante qualità.

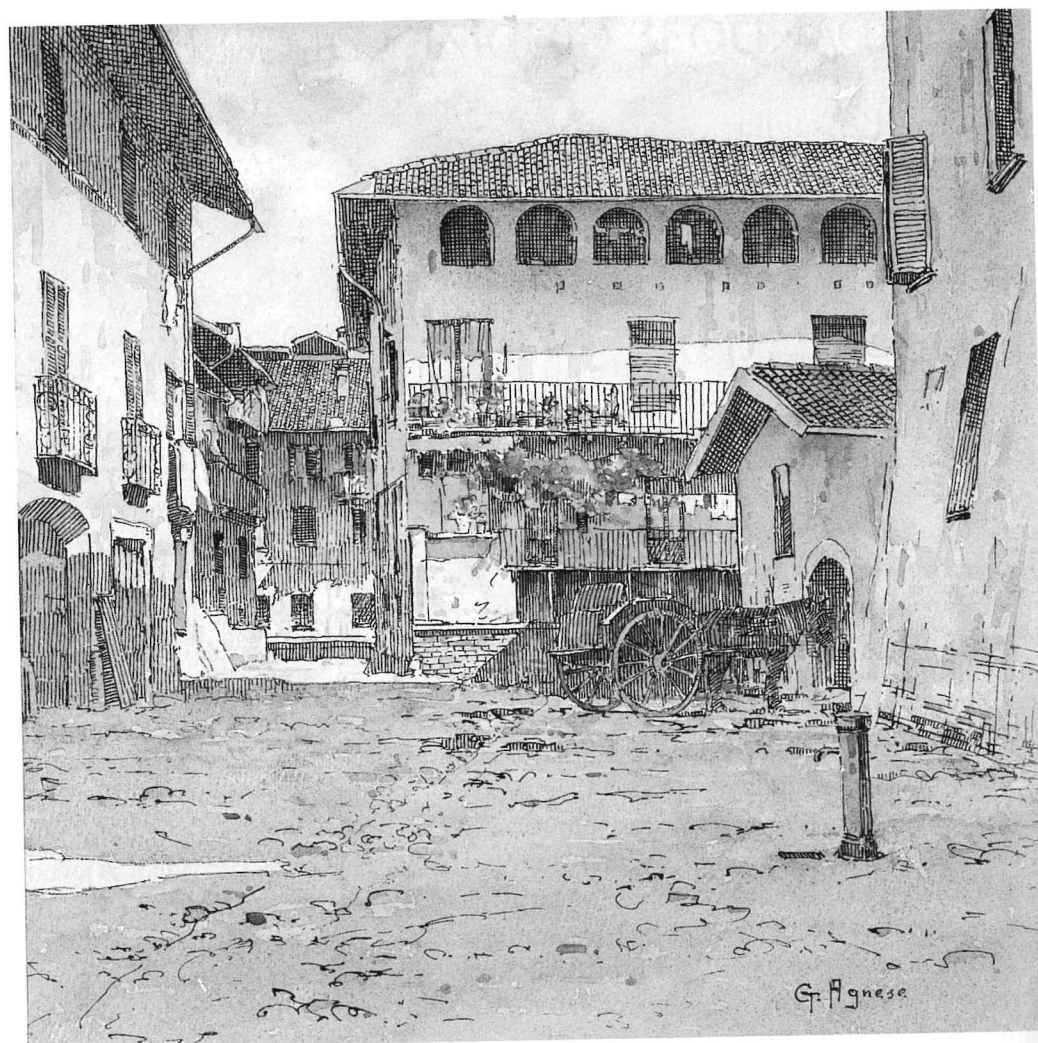


FIG. 1 - Giovanni Agnese, *A Saluzzo*, tecnica mista su tela (anni '60).

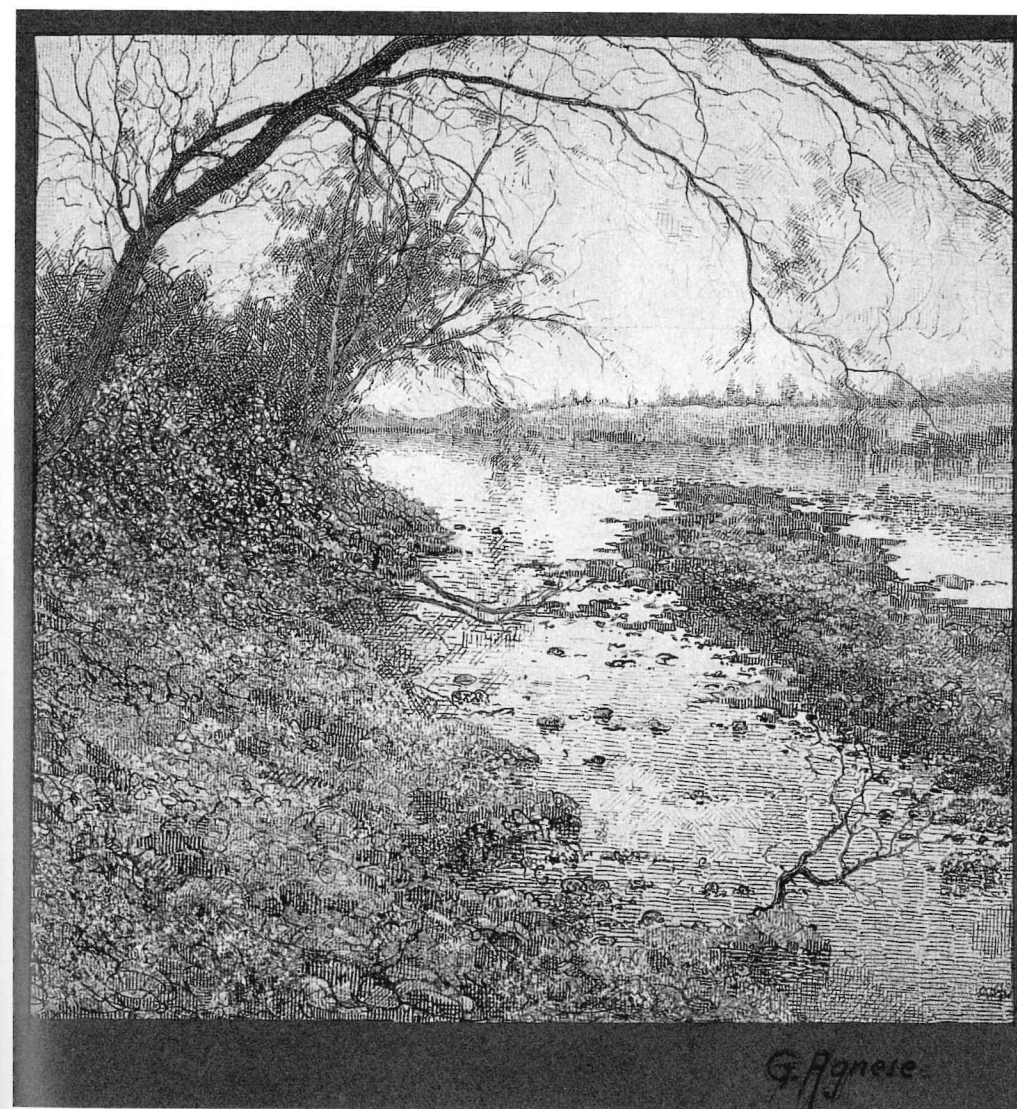


FIG. 2 - Giovanni Agnese, *Senza titolo*, tecnica mista su tela (anni '60).



FIG. 3 - Giovanni Agnese, *Senza titolo*, disegno su carta.

CLELIA ALBERICI E LA "SUA" COLLEZIONE DI MODA E COSTUME: UN RICORDO

Grazietta Butazzi

Di Clelia Alberici non posso che ricordare soprattutto il periodo che va dall'estate 1976 a buona parte degli anni '80, in cui maturò il suo progetto di costituire, intorno alla collezione di tessuti, "costumi" ed elementi di moda pre-esistente nelle Civiche Raccolte, un Museo della Moda a Milano. Del progetto che, con realismo tutto lombardo cominciò presto a definire "un sogno", fu comunque accalorata e infaticabile sostenitrice presso tutte le istituzioni e gli ambienti in grado, o con volontà, di sostenerlo. Già nell'introduzione del piccolo catalogo che accompagnava la mostra di un nucleo di esemplari del XVIII e del XIX secolo, esposti per la prima volta alla Rotonda della Besana, appunto nell'estate 1976, accennava a questo suo proposito inquadrando la storia della moda e la sua lettura attraverso gli oggetti, "come ausilio ad approfondire studi di varie discipline": una percezione, a quella data, singolarmente precoce⁽¹⁾. Del resto, il suo interessamento a materiali associati tanto al mondo dell'apparire e delle "buone maniere" quanto alla cultura del quotidiano, è testimoniato dalla sollecitudine con cui ritenne, dopo aver assunto la direzione delle Raccolte di Arte Applicata nel 1969, di avviarne lo studio e la schedatura coinvolgendomi a questo fine dal 1972-'73.

Come persona di cultura trovava che il destino di una città, in cui già nel passato non erano mancati segnali che l'avrebbero portata a diventare una delle capitali internazionali della moda, si era potenziato con la pubblicazione, tra il 1964 e il '69, dell'opera di Rosita Levi Pisetzsky, che assegnava alla città quasi una sorta di primato nella ricerca storica di moda vestimentaria. Il legame, anche di amicizia, che la univa alla studiosa milanese – concretizzatosi negli anni '70 con la donazione di un cospicuo nucleo di testimonianze vestimentarie provenienti dalle famiglie Pisetzsky e Levi, oltre che dal guardaroba personale della stessa storica, e, in seguito, con l'acquisizione, da parte della Civica Raccolta Bertarelli, di un'ampia selezione della sua biblioteca privata – ha probabilmente alimentato in Clelia Alberici l'interesse per un ambito, come la moda, fondamentale della rappresentazione sociale e attestazione forte di cultura materiale. Il legame con la Levi Pisetzsky sembrava essere, oltre che di frequentazione, soprattutto di interessi comuni nel vasto dominio del gusto e dei comportamenti sociali: la particolare inclinazio-

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003

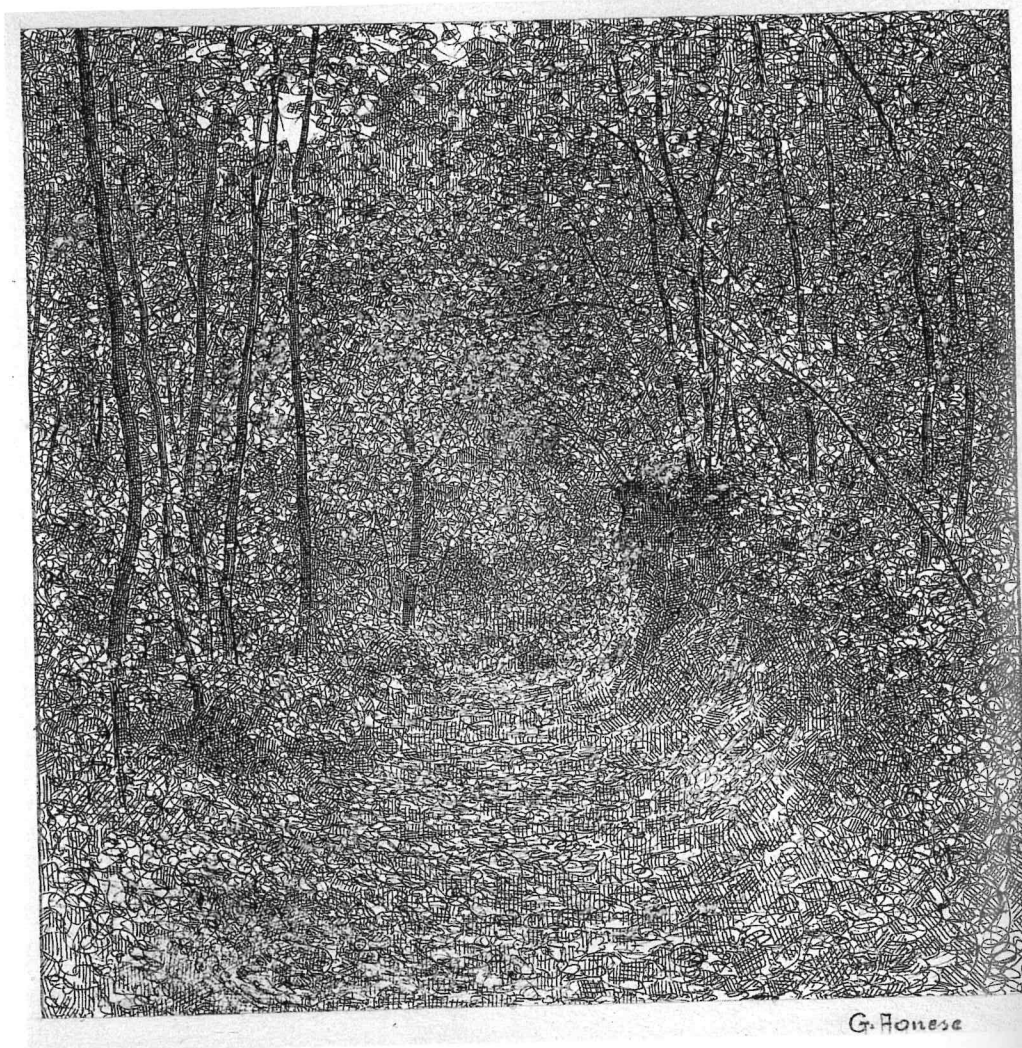


FIG. 3 - Giovanni Agnese, *Senza titolo*, disegno su carta.

CLELIA ALBERICI E LA "SUA" COLLEZIONE DI MODA E COSTUME: UN RICORDO

Grazietta Butazzi

Di Clelia Alberici non posso che ricordare soprattutto il periodo che va dall'estate 1976 a buona parte degli anni '80, in cui maturò il suo progetto di costituire, intorno alla collezione di tessuti, "costumi" ed elementi di moda pre-esistente nelle Civiche Raccolte, un Museo della Moda a Milano. Del progetto che, con realismo tutto lombardo cominciò presto a definire "un sogno", fu comunque accalorata e infaticabile sostenitrice presso tutte le istituzioni e gli ambienti in grado, o con volontà, di sostenerlo. Già nell'introduzione del piccolo catalogo che accompagnava la mostra di un nucleo di esemplari del XVIII e del XIX secolo, esposti per la prima volta alla Rotonda della Besana, appunto nell'estate 1976, accennava a questo suo proposito inquadrando la storia della moda e la sua lettura attraverso gli oggetti, "come ausilio ad approfondire studi di varie discipline": una percezione, a quella data, singolarmente precoce⁽¹⁾. Del resto, il suo interessamento a materiali associati tanto al mondo dell'apparire e delle "buone maniere" quanto alla cultura del quotidiano, è testimoniato dalla sollecitudine con cui ritenne, dopo aver assunto la direzione delle Raccolte di Arte Applicata nel 1969, di avviarne lo studio e la schedatura coinvolgendomi a questo fine dal 1972-'73.

Come persona di cultura trovava che il destino di una città, in cui già nel passato non erano mancati segnali che l'avrebbero portata a diventare una delle capitali internazionali della moda, si era potenziato con la pubblicazione, tra il 1964 e il '69, dell'opera di Rosita Levi Pisetzsky, che assegnava alla città quasi una sorta di primato nella ricerca storica di moda vestimentaria. Il legame, anche di amicizia, che la univa alla studiosa milanese – concretizzatosi negli anni '70 con la donazione di un cospicuo nucleo di testimonianze vestimentarie provenienti dalle famiglie Pisetzsky e Levi, oltre che dal guardaroba personale della stessa storica, e, in seguito, con l'acquisizione, da parte della Civica Raccolta Bertarelli, di un'ampia selezione della sua biblioteca privata – ha probabilmente alimentato in Clelia Alberici l'interesse per un ambito, come la moda, fondamentale della rappresentazione sociale e attestazione forte di cultura materiale. Il legame con la Levi Pisetzsky sembrava essere, oltre che di frequentazione, soprattutto di interessi comuni nel vasto dominio del gusto e dei comportamenti sociali: la particolare inclinazio-

ne della nostra amica per gli studi sul mobile (non a caso, sviluppata proprio tra gli anni '70 e '80) ne costituiva probabilmente il *trait d'union* perché anche il mobilio, come le vesti, rivela lo spirito di un'epoca.

Alla storia della moda, alla sua opera e alla lettura, nuova e complessa che ne scaturiva, della rappresentazione vestimentaria, ritornava, sottolineandone l'originalità e il valore, nella relazione finale della Conferenza Internazionale per un Museo della Moda, del marzo 1981⁽²⁾. L'iniziativa era stata promossa, e organizzata, dall'Associazione Italiana Industriali dell'Abbigliamento e dall'Associazione Italiana Produttori Maglieria, e fu l'occasione per riunire, a Milano, i direttori dei maggiori Musei della Moda in Europa e nel mondo; gli sviluppi successivi della vicenda dell'auspicato Museo milanese avrebbero definito quel Convegno come l'acme, e, contemporaneamente, la conclusione del progetto e del "sogno" di Alberici. Anche perché due anni dopo si apriva a Firenze, nella Palazzina della Meridiana di Palazzo Pitti, la "Galleria del Costume", divenuta nel tempo istituzione di punta per quanto riguarda conservazione e ricerca storica dell'evoluzione vestimentaria, creativa e produttiva, in Italia e in altri poli internazionali che vi hanno influito o vi si sono riflessi. In un'epoca di rapidi spostamenti come la nostra, si ritenne evidentemente che la moda italiana, già avviata al pieno rigoglio, avrebbe trovato lì il suo Museo con le testimonianze sul suo divenire e le riflessioni sulle proprie radici. La sincera partecipazione e il compiacimento per la realizzazione di un importante centro di riferimento internazionale per gli studi storici attinenti alla moda, quale la Galleria fiorentina, forse non riuscirono del tutto ad equilibrare in lei l'amarezza per un progetto già elaborato, negli intenti e nei contenuti, su cui continuavano ad addensarsi difficoltà ed incertezze⁽³⁾.

La Conferenza aveva avuto luogo pochi giorni dopo la chiusura della mostra "1922-1943 Vent'anni di moda italiana", realizzata dal Museo Poldi Pezzoli⁽⁴⁾. L'iniziativa era nata anche per l'entusiasmo e la disponibilità della direttrice delle Civiche Raccolte a far conoscere elementi della collezione (che in quell'occasione costituirono un terzo degli esemplari esposti) valorizzandoli attraverso l'analisi di un periodo che aveva trovato, nella "italianizzazione" della moda, una componente efficace della campagna autarchica con l'obiettivo di compendiare, per il regime, affermazioni economiche e di immagine. Se si esaminano questi ultimi decenni cercando di ricomporre il percorso di proposte e progetti, temporanei o permanenti, attinenti agli studi sulla moda, si può ritenere che quell'iniziativa rappresentò, in Italia, una prima esperienza di esposizione "a tema", fuori dalle tradizionali rassegne di abiti-capolavoro. L'idea della mostra, nata da Alessandra Mottola Molfino, allora direttrice del Poldi Pezzoli, fu accolta, come già indicato, con incondizionato favore da Alberici e rappresentò per lei una conferma delle tante possibilità di lettura e di collegamenti offerte dagli oggetti di vestiario, dalla loro storia e dal loro uso. Un'altra fu la conferma importante ricevuta, in occasione della mostra, a proposito di una sua felice intuizione messa in atto fino dagli anni '70, con le prime proposte di donazioni che le pervennero come direttrice: l'inse-

ramento nella collezione, accanto ad esemplari di assoluta qualità e rilevanza storica, di testimonianze relative all'abbigliamento quotidiano, provenienti da ceti anche modesti purché documentanti un utilizzo sociale rappresentativo di un determinato periodo, fino ad attestazioni semplici, di uso domestico, se legate a pratiche ormai scomparse dal costume. Sono così stati acquisiti alla raccolta, tanto per fare qualche esempio, le scatole porta-colletti inamidati (con esemplari più modesti, in cartone, accanto a quelle più eleganti in pelle), i fazzoletti di tela listati a lutto, le "creste" per capelli delle cameriere anni '30, l'eskimo delle contestazioni giovanili tra gli ultimi anni '60 e il decennio seguente, assieme ai primi jeans di Fiorucci. Interessante notare come tra i contributi alla citata Conferenza del 1981, l'intervento di Gillo Dorfles auspicasse, per l'eventuale museo, di "stabilire una differenza netta con quello che sinora sono state le esposizioni della moda nei diversi musei esistenti", dai quali sembra del tutto cancellata la realtà e la memoria di strati sociali rappresentativi, anche se lontani dal lusso degli ambienti elitari. Il critico sottolineava, anzi, che tale assenza diventa ancora più grave in un'epoca come la nostra in cui la moda, ormai privata di molti dei tradizionali segni di status, è moda di tutti⁽⁵⁾.

Il ricordo di questi propositi e intuizioni aiuta oggi a dare una dimensione più definita al progetto Alberici, destinato al fallimento, cui comunque venne sempre anteposta una riflessione profonda sull'evolversi della raccolta secondo criteri che l'accostano molto a quanto viene ora emergendo sull'inattualità dei Musei della Moda secondo parametri tradizionali, più positivamente sostituibili da depositi organizzati e consultabili, da cui selezionare esemplari per esposizioni monografiche temporanee, basando su queste l'attività di studio e ricerca del settore⁽⁶⁾. Riguardando i rari scritti cui "la Clelia" ha affidato, con grande parsimonia, le linee generali della sua idea, rilevo, ad esempio, che sempre ha tenuto a presentare la raccolta come una parte inscindibile della collezione di Arte Applicata nel suo complesso, fino dalla fondazione del Civico Museo Artistico nel 1878. Ha ricordato, ad esempio, che la raccolta tessile ha le sue basi nei legati Guasconi e Ponti, rispettivamente del 1863 e 1896 e che, dopo il trasferimento delle collezioni nel Castello Sforzesco restaurato da Luca Beltrami, aperto al pubblico nel 1904, una grande sala al pianterreno, poi colpita nei bombardamenti dell'ultima guerra, era destinata all'esposizione di tessuti, abiti e biancheria, arredi sacri, pizzi dal XVI al XVIII secolo⁽⁷⁾. Le piaceva anche rilevare che, nel Bollettino del Museo, in data 17 novembre 1906, veniva segnalato "alla stregua di un reperto archeologico"⁽⁸⁾ il ritrovamento di una scarpa cinquecentesca durante i lavori per la collocazione dei caloriferi. Si tratta evidentemente di uno dei due esemplari, n. 1666C/1909A e n. 1667C/1910A, restaurati nel 1983 ed esposti alla mostra di quell'anno (vd. il catalogo alla nota. 7: schede nn. 49 e 50). Fu, quello, un periodo particolarmente vivace ed intenso per la raccolta di calzature che, affidata per i reperti cinquecenteschi praticamente ridotti in frammenti, alle cure di Francesco Pertegato, recuperò, oltre ai già citati esemplari, identificabili e databili per precisi riferimen-

ti documentari e iconografici⁽⁹⁾, un paio di pianelle femminili, ascrivibili al III quarto del secolo XVI, ricostruite da 23 frammenti di materiali diversi provenienti da scavi nell'area del Castello⁽¹⁰⁾. Andava orgogliosa, nella sua maniera modesta e solo apparentemente remissiva, del fatto che la raccolta di calzature – notevole nucleo, per quantità e qualità, tra XVI-XVII secolo fino al secolo appena trascorso – si fosse praticamente formata negli anni della sua direzione, ad iniziare dall'importante donazione, nel 1978-'79, della collezione Arborio Mella: 35 esemplari, in gran parte femminili, databili tra il primo quarto del '700 e il secolo XIX, oltre a un interessante paio di scarpe infantili attribuibili al 1670-80 c. Nel 1980 caldeggiò l'acquisto di un significativo guardaroba femminile degli anni '20-'30 del XX secolo, con elementi di alta sartoria francese, inglese e italiana, comprendente anche un nutrito nucleo di calzature, della stessa epoca, create da André Perugia. Dello stesso corredo fa parte un'ampia scelta di cappelli "firmati", che si collega alla raccolta di questa tipologia di accessori conservata nel Museo; anche questa praticamente formata – almeno per quanto riguarda gli esemplari di moda femminile – ad iniziare dagli anni '70, attraverso donazioni di modisterie (che proprio in quegli anni si trovavano costrette a chiudere per il progressivo declino del copricapo nella moda ormai influenzata dalla contestazione giovanile) o di privati, fra cui si contano molte sue conoscenze, debitamente stimolate e convinte. Ricordo che parlammo a lungo insieme prima di decidere gli argomenti da richiedere ai vari direttori e conservatori convenuti nell'81 perché ne trattassero nei loro interventi. Riletti adesso, questi effettivamente offrono un ventaglio di temi che rispondeva a un progetto di attività non necessariamente legate a un'istituzione autonoma e specializzata: tutto muoveva dalla raccolta, quale si stava formando, in quegli anni e nei seguenti, per tracciare una molteplicità di percorsi, di incroci e di spunti, secondo i suoi propositi che probabilmente andavano sempre più scostandosi dall'idea di una struttura rituale. Riandando col pensiero agli anni della mia collaborazione con lei, la memoria è portata a desumere che, effettivamente, dalla fine degli anni '80, parlava sempre meno del Museo e del "sogno" svanito, e il sospiro che mandava, quando qualcuno lo ricordava, sembrava più una piccola civetteria che vero rimpianto. Fino all'ultimo momento della sua direzione, però, e anche dopo che si fu ritirata, continuò a pensare alla collezione e al suo arricchimento, procurando e stimolando doni, tendendo sempre a ricostruire, attraverso gli esemplari, il ritratto di una società – oltre che di un'epoca – composita e articolata.

NOTE

- (1) *Costumi dei secoli XVIII e XIX*. Comune di Milano, Ripartizione cultura e spettacolo, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, cat., Milano, 1976, pp. 5-6.
- (2) ASSOCIAZIONE ITALIANA INDUSTRIALI ABBIGLIAMENTO e ASSOCIAZIONE ITALIANA PRODUTTORI MAGLIERIA, *Atti della Conferenza Internazionale "Per un Museo della Moda"*, Milano, 27 Marzo 1981, p. 64.
- (3) Per una sintesi delle vicende che hanno caratterizzato la mancata attuazione del progetto vd. ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO e ENRICA MORINI, *Un Museo della Moda per Milano*, in "Moda a Milano. Stile e Impresa nella città che cambia/Fashion in Milan. Style and Business in a Changing City", a cura di Ampelio Bucci, Milano, 2002, pp. 180-182.
- (4) *1922-1943 Vent'anni di moda italiana. Proposta per un Museo della Moda a Milano*, cat. a cura di Grazietta Butazzi. Milano, Museo Poldi Pezzoli, 5 dicembre 1980-25 marzo 1981, Firenze, 1980.
- (5) In ASSOCIAZIONE ITALIANA INDUSTRIALI ABBIGLIAMENTO... *cit.*, p. 37.
- (6) Cfr. ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO e ENRICA MORINI..., *cit.*
- (7) Introduzione al catalogo *Tessuti serici italiani 1450-1530*, Milano, 1983, p. 13; qualche notizia su queste sale si ricavano dal mio articolo *In margine all'Esposizione Industriale, Milano 1881*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", a. VIII, vol. IX, 1981, p. 191 e note.
- (8) In ASSOCIAZIONE ITALIANA INDUSTRIALI ABBIGLIAMENTO..., *cit.*, p. 63.
- (9) GRAZIETTA BUTAZZI e FRANCESCO PERTEGATO, *Un paio di pianelle cinquecentesche delle Civiche Raccolte di Arte Applicata e tecniche di lavorazione nelle calzature rinascimentali*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", a.X, vol. XI, 1983, p. 127, 140-141, figg. 10, 13 e 21, e pp. 152-156.
- (10) *Ivi*, pp. 119-126 e pp. 145-152.

ANTOINE-IGNACE MELLING: COSTANTINOPOLI TRA NATURALISMO E PROSPETTIVA

Maurice Cerasi

Le tavole del *Voyage pittoresque de Constantinople* del Melling, recente acquisizione della Civica Raccolta Bertarelli (*), sono state nel primo Ottocento, e forse sono ancora, tra le più importanti testimonianze dell'inquieto *ricercare* occidentale che si esercita su natura e "alterità", su tutto ciò che non rientra nel razionale e ragionevole mondo misurabile della *polis* europea, dei suoi fatti e misfatti misurabili, delle sue gioie e dei suoi dolori cognitivi.

Senza dubbio i numerosi *voyages pittoresques* messi in opera dall'editoria tra tardo Settecento e primo Ottocento in Francia miravano alla costruzione di una conoscenza del globo terrestre, conoscenza allo stesso tempo nello spirito dell'*Encyclopédie* e gradevolmente adatta agli umori tutt'altro che irrequieti dei *salons* borghesi. Senza dubbio anche l'opera del Melling serve egregiamente da quasi due secoli storici e studiosi di architettura e geografia urbana nella ricostruzione dell'aspetto antico di Istanbul-Costantinopoli. Si aggiunga a queste qualità i dati della biografia dell'autore – perfettamente tipica di un giovane borghese della sua epoca alla ricerca di agiatezza e solidità familiare comuni, distante dall'immagine dell'artista romantico del primo Ottocento – e si dubiterà dell'esistenza in quelle tavole di un afflato perturbante che esula dalla normalità della cultura media dell'epoca. È solo nel leggerle assieme alle opere successive di quel tranquillo disegnatore borghese, assieme al suo splendido *Voyage pittoresque des Pyrénées françaises* e alle affascinanti tavole e schizzi dell'incompiuto viaggio nei Paesi Bassi che prendiamo la misura della sua piena partecipazione all'avventura Romantica, tutt'altro che limitata all'espressione di sentimenti e stati d'animo e pronta a misurarsi con la rappresentazione del mondo. Seppure in modo attenuato, ciò è leggibile in queste tavole che non si limitano a rappresentare un mondo esotico, affascinante per il nascente gusto *Orientaliste*.

* * *

Le origini, la carriera e l'opera di Melling sono state discusse a fondo da Jacques Perot⁽¹⁾. Da quelle pagine riprendo qui pochi e necessari cenni.

Antoine-Ignace Melling nasce a Karlsruhe nel 1763, figlio di Maria Magdalena Melazzo e di Christophe Melling, scultore, discendente di due famiglie lorene di lingua tedesca (i Melling per via paterna e i Metzinger per via materna) che dalla fine del Seicento avevano fornito pittori e scultori alla corte asburgica. Dopo la morte del padre che lo aveva avviato alla scultura, il giovane frequentò tra il 1778 e il 1780 l'*Académie de Peinture* di Strasburgo fondata nel 1776 dallo zio Joseph Melling che attribuiva ai corsi di disegno una fondamentale importanza nella formazione artistica. Nel 1780 si ferma per due anni a Klagenfurt per studiare matematica e architettura alla *Kaiserliche und Königlische Munsterhauptschule* dove suo fratello maggiore, l'ingegnere Jean-Joseph, insegnava.

Pare che all'età di diciannove anni abbia intrapreso un viaggio non inconsueto per i giovani artisti dell'epoca, toccando Italia, Egitto, Asia Minore, Crimea e Smirne per stabilirsi attorno al 1784 a Costantinopoli. Non si hanno particolari del suo lungo errare all'estero negli anni successivi. Se inizialmente fu anche sua la caratteristica fusione di interessi per il Mondo Classico, l'Oriente e l'Umanesimo italiano che renderà così diverso gli interessi "orientali" di molti artisti francesi e tedeschi da quelli dei pittori orientalisti della seconda metà dell'Ottocento, nel suo lavoro costantinopolitano non ne troviamo molte tracce.

A Costantinopoli si fermerà diciotto anni. Vi frequenterà un ambiente cosmopolita in cui talvolta le appartenenze "nazionali", termine forse in anticipo sui tempi, sono incerte. Soprattutto tra i numerosi artisti e artigiani che sono patrocinati dai diplomatici e mercanti europei, spesso passando dal servizio di un'ambasciata all'altra, troviamo nomi italiani, tedeschi, francesi: Luigi Mayer che lavorerà per Lord Ainslie, l'ingegnere e topografo Kauffer prima al servizio di Choiseul-Gouffier, poi del Sultano; Jean-Baptiste Hilair anch'egli con Choiseul; Fernand-Louis Cassas; Préaulx; Huyot; Antoine-Laurent Castellan; eruditi e geografi come l'abate Domenico Sestini, Barbié de Bocage che curerà la parte geografica e cartografica della raccolta, e Charles Lacretelle, "voyageur français, homme instruit et passionné pour les arts". Poi ci sono artisti-archeologi dilettanti (*Dilettanti* o *Antiquarian* come amavano definirli gli inglesi) della levatura di Fauvel, che è anche agente consolare⁽²⁾. Per quasi tutti l'Egitto, l'Arcipelago greco egeo, Costantinopoli, la conoscenza dell'Antichità e dell'Italia artistica sono tappe obbligate di una riscoperta e di un gusto che si aprono ben presto, fin dagli ultimi anni del Settecento, all'Oriente. Quelle conoscenze costituiscono le loro credenziali per ottenere commesse e patrocini. L'Oriente e l'Antichità si vendono bene, sono oggetto di un crescente commercio di libri descrittivi e di quadri e incisioni in un mercato che non è più solo aristocratico.

Troviamo Melling disegnatore dell'ambasciatore russo conte Bulgakoff (non sappiamo se chiamato a Costantinopoli per quella missione o assunto dopo il suo

arrivo) e ben inserito in quell'ambiente cosmopolita dove l'italiano da secoli era lingua franca e ora il francese si va facendo largo. Vi sposerà la marchigiana Françoise-Louise (Francesca Luisa?) Colombo. Il cognato italiano (o cugino della moglie come viene definito in alcuni documenti), Joseph-Antoine (Giuseppe Antonio?) Cervini di Macerata, sarà un suo fedele collaboratore fino alla sua morte a Parigi. La corrispondenza che ha lasciato è quasi sempre in italiano e in francese (pessimo). Nelle sue parentele, nella sua formazione, nelle sue frequentazioni e nelle sue protezioni quello del Melling sarà un intreccio di elementi e filoni francesi, italiani, germanici.

Non potremmo giurare sulla sua erudizione. Nulla nelle sue note e lettere potrà far pensare ad una conoscenza umanistica pari a quella di altri nomi allora presenti a Pera. D'altronde lo stesso editore del *Voyage pittoresque* sente l'esigenza di affiancargli uno studioso francese innominato in quel punto del testo, ma che quasi sicuramente è l'umanista Lacretelle: "...la matière principale du texte a été fournie par un voyageur français, homme instruit et passionné pour les arts, qui, ayant résidé à Constantinople, a pu observer lui-même chaque site, chaque point, chaque circonstance des tableaux de M. Melling, qui souvent décrit à ses côtés les objets que celui-ci dessinait, et dont le langage a dû se vivifier par la présence de la nature"⁽³⁾. Né si potrà dire delle poche creazioni architettoniche del Melling di cui resta traccia nei disegni, che esse siano di qualità sopra la media dei suoi tempi. Certamente graziose, ci lasciano però perplessi per l'importanza che Perot le attribuisce. Lo stesso Melling non doveva sentirsi molto sicuro della sua vocazione d'architetto se spesso chiedeva lumi a Kauffer per questioni tecniche e se nel corso della sua lunga attività – e del suo notevole attivismo auto-promozionale – dopo il ritorno in Occidente, non ha ottenuto o cercato incarichi di progettazione.

La sua eccellenza riguardava altre doti che gli furono presto riconosciute nell'ambiente di Pera e che gli procurarono commesse e fama: la straordinaria capacità di osservare e disegnare, il suo buon gusto. A queste doti aggiungeremmo una capacità rara di comprendere l'esatto carattere e temi dell'architettura e della città ottomana: capacità questa che troviamo solo nei due decenni a cavallo del Settecento e Ottocento in tre altri disegnatori, Fauvel, Huyot e Cassas, tutti francesi, e che ricomparirà all'inizio del Ventesimo nei taccuini di viaggio lecorbusieriani. Certo, Melling non ha la capacità analitica fulminante di Huyot e Cassas, che sembrano procedere dall'interno del progetto, tracciandone le caratteristiche essenziali, scartando i dettagli dispersivi. Il suo è un approccio meticoloso e lento, più preciso che brillante, coglie l'esattezza attraverso il particolare. Per contro ha in misura eccezionale, da vero eroe dei suoi tempi, il senso del contesto, della natura e del paesaggio. E ci fu ancora dell'altro: la sua simpatia per questo nuovo ambiente e,

apparentemente, l'umiltà dimostrata nel voler imparare il turco e nell'acquisire modi vicini ai suoi ospiti.

Il riconoscimento dev'essere stato tale che Bulgakoff lo autorizza a dare lezioni di disegno al figlio dell'ambasciatore olandese e ad altri europei; gli permette di accettare commesse per disegni e quadri. Purtroppo restano pochissimi esemplari di quei lavori che, a giudicare dai superstiti, dovevano essere soprattutto vedute della città.

La svolta nella carriera di Melling giunge quasi casualmente e va messa in relazione alle vicende della classe dominante ottomana e alle sue nuove ambizioni culturali.

L'influenza artistica e tecnologica occidentale, seppur assimilata in un quadro d'insieme molto distante dai modelli occidentali, è sempre stata presente nello stato ottomano sin dalla sua fondazione a fine Trecento. Perfino nelle miniature così caratteristiche della creatività orientale e nella musica, apparentemente impervia alla tonalità e alla costruzione musicale occidentale, alcuni ammorbidimenti dell'enunciato, una certa chiarezza del fraseggio e della composizione sono sicuramente il lascito dei non rari incontri con tecniche e artigiani provenienti dall'Europa occidentale. L'arte ottomana, arte imperiale per eccellenza, e perciò non solo aperta alle molte culture presenti sul suo vasto territorio ma basata su una consapevole ricerca di acquisizioni, era per sua natura e programma eclettica. E – la contraddizione è solo apparente – innestava le nuove acquisizioni su un programma tipologico saldamente conservatore. Fino all'Ottocento accettava innovazioni di gusto e tecnica ma si chiudeva a tutto ciò che tendeva a scardinare le basi tipologiche consolidate o inventate nella sua età d'oro, il Cinquecento. Per intenderci, le piante e sezioni tipiche delle moschee restavano immutate pur declinando programmi ornamentali alla maniera 'frangà'; le case urbane si trasformavano nella loro pianta abbandonando le gallerie aperte e organizzandosi attorno ad una sala centrale memore del diffuso palladianesimo occidentale, ma la gaia orditura della finestratura, il potenziale espressivo della struttura lignea, il rapporto con la via e con il verde restavano quelli di sempre. Anzi, all'occhio non addestrato alle sue raffinatezze apparivano più orientali che mai. Dopo i primi decenni del Settecento vi fu un'importante scoperta del programma decorativo Tardo Barocco (ovvero Rococò), e in alcuni casi facciate curvilinee, infilate di sale o di spazi esterni in sequenza coniugarono la spazialità e i tipi ottomani con riprese quasi fedeli della sintassi Barocca. E curiosamente, l'Istanbul registrata dagli artisti occidentali alla fine del Settecento, e che Melling conobbe, acquistò da quelle fonti la patina di ornato sovraccarico, di grandi gronde aggettanti, di colori che si cristallizzò in un aspetto che ai loro occhi diventava la quintessenza dell'Oriente. Possiamo dire che la premessa degli stili orientaleggianti e 'moreschi' così cari ad un certo eclettismo mittel-europeo a metà Ottocento stia lì, in quel momento di maggiore apertura

dell'arte ottomana e, certamente, nella riscoperta dopo tante 'Descrizioni dell'Egitto' del moresco ispano-arabo: di commistioni e contaminazioni antiche o recenti a loro volta filtrate da uno sguardo tutto occidentale che sta già cambiando e che procederà impercettibilmente dall'*Encyclopédie* all'Eclettismo che verrà nei decenni successivi. Per contro l'architettura ottomana del periodo classico manteneva una sua semplicità che sembrava attirare meno Melling, il quale, lo vediamo nei suoi disegni, quasi la ignora, e le poche volte che deve affrontarla non sa bene come trattarla. L'unica costruzione del grande architetto cinquecentesco Sinan che egli riproduce fedelmente, l'acquedotto di Maglova, viene da lui descritta come opera dell'Imperatore Giustiniano! Cultori più attenti di cose architettoniche ottomane e classiche quali Huyot, Fauvel e Cassas, suoi contemporanei, furono più interessati e meno superficiali.

Alla fine del Settecento il gusto delle trovate e della tecnologia occidentale si intreccia nelle classi dirigenti ottomane con l'ansia di riforme e con la profonda insoddisfazione per lo stato politico, militare e culturale di quella società. In qualche modo l'avidità ricerca di nuovi gusti e mode si confonde con il proposito di riformare lo stato, l'esercito e l'industria, cosa questa ben diversa e che ha ben altri propugnatori in un'élite altolocata seppur esigua. Ma tant'è: agli occhi degli occidentali (con poche eccezioni dei meglio informati) e degli oppositori delle riforme (piccoli artigiani che soffrivano le importazioni europee, religiosi resistenti ad ogni laicismo e timorosi di ogni scarto dalla tradizione islamica, militari dei corpi giannizzeri minacciati da una diversa organizzazione), tutto diventava parte di un unico pacchetto di "occidentalizzazione" invocato dai primi, temuto o addirittura esecrato dai secondi. In realtà le cose erano, come al solito, più complesse e tragicamente complicate. Il Sultano Selim III (regnante dal 1789 al 1807), protettore diretto e indiretto (per il tramite della sorella) del Melling, è eroe, martire e icona del riformismo ottomano che trionferà un paio di decenni dopo la sua morte violenta. Durante il suo regno edifici pubblici e religiosi vengono realizzati su progetti di architetti occidentali o occidentalizzanti. La tradizione della Camera o Loggia degli Architetti Imperiali che aveva dato lustro all'architettura ottomana e l'aveva persino traghettata dal classicismo cinquecentesco del grande Sinan a metà Settecento fino agli ultimi decenni del secolo nel corso del cosiddetto Barocco ottomano, viene trascurata e gradualmente abbandonata. Avviene più o meno lo stesso in altri campi: nell'educazione, nelle tecniche manifatturiere e militari: le tradizioni locali, tutt'altro che statiche, e in molti casi capaci di innovarsi interiorizzando le influenze e le innovazioni aliene, vengono avviliti, perdono il patrocinio della corte, perdono piede di fronte alla concorrenza straniera d'importazione. Vengono invitate orchestre e maestri italiani. Ingegneri e artisti francesi dettano legge ad eccezione del periodo tra il 1799 e il 1807 quan-

do la spedizione egiziana di Napoleone e le sue oscillanti alleanze tendono i rapporti tra i due stati e cadono in disgrazia i cittadini francesi operanti a Costantinopoli. Difatti Melling s'imbarcherà per la Francia via Genova nel 1802 dopo un lungo periodo di crisi per il suo lavoro.

L'influenza occidentale è dunque all'opera nonostante qualche battuta d'arresto. Eppure la cultura ottomana non è morta. È questo il periodo di maggiore splendore della musica classica turca e dell'arte della calligrafia. Alcuni segmenti e settori della tradizione culturale sono troppo radicati nel gusto e nella mentalità. È curioso questo radicarsi nella coscienza collettiva di alcune matrici locali e l'abbandono pressoché totale di altre. L'architettura pubblica con rarissime eccezioni guarda ormai solo verso Occidente. Una parte della gente di corte – non tutta – si interessa agli arredi occidentali e alla musica operistica italiana. Nell'ornato e nello stesso impianto delle case benestanti si intuiscono tracce della mentalità compositiva occidentale e persino delle simmetrie interne del tardo palladianesimo europeo.

All'inizio dell'Ottocento dunque l'immagine di Costantinopoli-Istanbul è già composita. Non vi è ancora quello stridente contrasto tra modernità europeizzante e tradizione islamica-ottomana che negli anni Trenta e Quaranta del secolo XIX farà dire a più d'un visitatore informato che la splendida città settecentesca andava inesorabilmente scomparendo. Vi sono però striature, vene di diversa fattura e spirito che animano quell'insieme immaginato monolitico nella sua estraneità alla cultura europea, e sono venature sorprendenti. Melling non coglie la natura e l'origine di quelle venature né la loro differenziazione. Egli registra le scene che vede ma non è certamente in grado di capire che la città ha acquisito quell'aspetto "orientale", elaborato, sensuoso, complicato – la quintessenza dell'idea eclettica e romantica che si fanno gli orientalisti della seconda metà dell'Ottocento del Vicino Oriente – grazie all'apporto del Barocco europeo, superando l'austerità e chiarezza compositiva del Cinque – e Seicento. Melling è uomo di gusto, non dalle capacità analitiche del calibro di storici e letterati come Hammer o Todeschini o di artisti intuitivamente analitici come Cassas e Huyot. Tuttavia le sue tavole, riflettendo quell'interessante miscuglio di gusto occidentale (per chi lo sa riconoscere), maniere e sensibilità orientali (l'amore per la natura, gli edifici in serie aperta, i grandi alberi, l'ornato sfarzoso...) vi ha colto qualcosa di profondamente vero per quella terra, per quei decenni. Tanto più vero quanto più ci limitiamo al gusto e alle aspirazioni dei ceti dominanti dell'epoca.

Sta di fatto che in alcuni circoli ottomani vi è molta ammirazione, certo non approfondita, per il gusto occidentale. Non manca l'ingenua speranza di introdurre una diversa evoluzione dello stato e del paese per il tramite del gusto *alla franga*. In questa fase il gusto, l'aspetto e non l'analisi delle strutture, delle istitu-

zioni, domina il loro pensiero per tutto ciò che non concerne direttamente l'esercito e la tecnologia dove la ricerca si fa più seria, quasi più disperata.

Questa "modernizzazione" o riforma attraverso l'ordine e l'aspetto esteriore si ritrova in molte manifestazioni della vita della città e dei suoi ceti alti.

È in questo contesto che la sorella del Sultano, la sultana Hatigé, ha occasione di vedere il giardino all'occidentale impiantato dal barone von Hübsch, ricco mercante germanico che è anche plenipotenziario danese, sulle rive del Bosforo ad una certa distanza dalla città. Desidera possederne uno simile. Hübsch le presenta il giovane Melling come architetto capace di realizzare quel giardino. Sarà il suo primo incarico. Disegna un labirinto vegetale che delizierà le dame di corte.

La sultana, lo vedremo, ha altre mire, l'ambizione di circondarsi di oggetti di gusto europeo. Oppure è lo stesso Melling, uomo di gusto, che sa suscitare quelle mire. Accetta di entrare nel servizio permanente della principessa; tuttavia ha molte preoccupazioni per la resistenza che si attende da parte di cortigiani conservatori. La resistenza ci sarà e sarà fonte di notevoli difficoltà. Resta diversi anni al servizio della principessa e, per un certo periodo, del sultano. Le occasioni di progetto non sono moltissime. Lo stesso sultano Selim III gli commissiona un padiglione per il palazzo di Beşiktaş. Le tavole del *Voyage* documentano quei pochi lavori che, però, non vanno sopravvalutati. Essi presentano un buon livello di gusto che rientra nella media del lavoro professionale nella provincia francese di fine Settecento ma non colgono nulla dello spirito innovatore che regna nella Parigi del Direttorio e, più tardi, dell'Impero. Melling sembra ignaro della raffinata semplicità e sobrietà dei nuovi architetti francesi che sboccherà nei lavori di Percier e Fontaine. D'altronde è difficile immaginare una facile accettazione di quelle innovazioni in ambiente ottomano sempre più attratto da ornamentalismi. Peraltro, l'ho già detto, Melling non è architetto troppo sicuro di sé: ha scarsa esperienza costruttiva e spesso si rivolge per consigli ad altri. Aggiungo anche che egli è uno dei rari artisti-viaggiatori del Levante che non sembra interessarsi all'enorme patrimonio greco e romano della regione.

Nulla ci può far pensare dunque ad un Melling in sintonia con le punte più avanzate della cultura artistica francese di quel periodo. Egli è, e resta, soprattutto un consulente di buon gusto, un docile arredatore e un abile intermediario negli acquisti della sultana.

* * *

La vicenda umana e professionale di Melling a Costantinopoli, il suo continuo affannarsi per rispondere alle pressanti domande della sultana di procurarle gingilli e arredi, di valutare oggetti offertili in vendita, è stata documentata ampiamente da Perot che descrive le difficoltà materiali e psicologiche che incontra vuoi per

l'ostilità di alcuni ufficiali di corte che reagiscono alle novità "franche", vuoi per il precipitare delle relazioni franco-ottomane, sino allora ottime. Mi basterà annotare i dati che hanno maggiormente inciso sulla produzione e sul contesto culturale del *Voyage*.

È vero che Melling è assorbito da mille piccole vicende e angosce (e le sue lettere imploranti soldi e aiuto alla sultana ne sono la controprova come lo sono anche le assillanti note di quest'ultima per ordinare, sollecitare...). Nel contempo però, accumula decine e forse centinaia di disegni e quadri della città e del suo ambiente naturale e, come affermerà il suo editore nel *Plan du Voyage*, gode di una grande libertà e non incontra gli ostacoli che altri disegnatori hanno incontrato, avendo egli imparato il turco e avendo acquisito "des manieres analogues aux leurs, (les Turcs) finirent par le voir sans peine dessiner au milieu d'eux". Negli ultimi due anni del suo soggiorno, angosciato per la sospensione dei suoi rapporti professionali con la corte, ha già contattato le autorità francesi locali e parigine per imbastire il *Voyage* e arricchisce il suo album di disegni e tempere che saranno la base delle future incisioni.

Merita un breve accenno una questione che ha intrigato gli specialisti del Levante, illuminante per cogliere le nuove radici della curiosità intellettuale, così diversa di quella dei classicisti, che va emergendo in quegli anni e che accompagnerà viaggiatori e studiosi per tutto l'Ottocento: la scoperta della curiosa corrispondenza di Melling e della sultana condotta in turco, frammisto a qualche termine italiano, ma scritta con caratteri latini! Che sia stato Melling a "inventare" quella scrittura anticipando di quasi centoventi anni la riforma repubblicana turca moderna della lingua e della scrittura turche o, al contrario, che sia stato un quasi "naturale" e casuale adattamento della lingua parlata dai due ad un miscuglio degli alfabeti francesi e italiani qui poco importa. Importa il delinearsi di una figura nuova che sarà assai diffusa nei decenni successivi: non più classicista, non più raffinato intellettuale, bensì osservatore di realtà locali, "etniche" o regionali, teso a catturare dettagli ed effetti individuali nel sociale come nella natura. Dirò più avanti del ruolo che l'indagine su natura e spazio naturale hanno nei disegni di Melling.

Se si pensa al posto del nazionalismo (che agli inizi dell'Ottocento viene anticipato non tanto come fatto politico bensì come presa di coscienza delle peculiarità collettive), al posto che hanno natura e specificità ambientale nel romanticismo, non è difficile inquadrare Melling, architetto anacronistico ma disegnatore innovativo, in quel movimento.

* * *

Le tavole che abbiamo sotto gli occhi sono il prodotto di una notevole impresa editoriale durata oltre un decennio. Essa sarebbe stata impossibile senza l'appog-

gio del governo francese e senza il patrocinio dell'imperatrice Giuseppina Bonaparte. Sicuramente vi hanno contribuito la perseverante dedizione e le battaglie di Melling contro gli stessi incisori e tipografi e, non ultima, la fortuna che pare abbia accumulato a Costantinopoli nonostante le sue dichiarazioni di insolvenza negli appelli disperati inviati a Hatigé, fortuna che pare tale da far dire al suo editore "... son porte-feuille dut se grossir en meme temps que croissoient son talent et son émulation" ⁽⁴⁾.

La pubblicazione del *Voyage* è stata infatti una grande iniziativa, tenuto debito conto della diversa economia di quei tempi, forse confrontabile con le grandi manifestazioni culturali del nostro tempo: quasi un affare di stato con la conseguente ricerca di patrocini, finanziamenti e pubblicità.

Appena giunto in Francia ("La patrie des beaux-arts accueillit un citoyen qui les honore" scrive l'editore) alla fine della sua lunga esperienza costantinopolitana, Melling si presenta al ministro Talleyrand con una lettera dell'ambasciatore di Francia che ne parla come artista "Allemand", noto per le sue qualità di disegnatore, e che magnifica il lustro che la pubblicazione dell'opera avrebbe dato alla cultura francese.

Corre l'anno 1803 e le relazioni tra Francia e Impero ottomano, una volta eccellenti, sono ancora scosse dall'avventura egiziana di Bonaparte. Pare che una delle ragioni del ritorno in Europa dell'artista, tedesco per i francesi ma quasi francese per gli ottomani, sia da cercare in queste vicende diplomatiche. Possiamo leggere un disegno politico nell'aiuto che Melling riceve per questa sua opera? Nella sua forma finale il volume recherà come secondo frontespizio il ritratto di Selim III, il sultano riformatore, prima simpatizzante ma successivamente ostile alla Francia dalla quale si sentirà, non a torto, tradito con l'invasione dell'Egitto. Si badi che Talleyrand dopo la caduta di Napoleone è di nuovo ministro: è presente sia al varo che al completamento dell'opera.

Che significa quel ritratto? È il segno di una volontà di riavvicinamento tra i due stati voluto dal potente ministro, o – per contro e forse *anche* – una mano tesa ai riformatori ottomani esprimendo in qualche modo simpatia per il sultano deposto nel 1807 e assassinato nel 1808?

Non vi è nulla nei testi di presentazione che espliciti in modo articolato e chiaro un disegno politico. La presentazione, nei suoi contenuti come nelle sue forme, è tutta indirizzata ad un pubblico occidentale 'illuminato'. Eppure la presenza di un qualche disegno politico, per quanto difficile da mettere a fuoco, è innegabile. Tutto porta in quella direzione: il patrocinio di Giuseppina Bonaparte e Talleyrand, il cospicuo finanziamento pubblico, la presentazione del piano dell'opera all'assemblea nazionale francese. Certo, la presentazione in dono di una copia delle tavole terminate a Napoleone da parte dell'editore e dell'autore ha tutto dell'ope-

razione pubblicitaria ad alto livello. Il finanziamento pubblico di 125 mila franchi ottenuto da Melling e Née, certo non molto grande (corrisponde a poco meno di un terzo dell'investimento complessivo previsto), ha però una sua consistenza⁽⁵⁾ e si rivelerà comunque prezioso visto che le sottoscrizioni stentano a raggiungere le aspettative nonostante la vasta pubblicità che le accompagna. Sono anni di guerra (ed è già miracoloso che le tavole del Melling riescano a diffondersi in tutte le grandi città e corti d'Europa) ma il lavoro è grosso e faticoso e avrebbe meritato un successo ancor più consistente. Le prime dispense vengono distribuite nel 1807 accompagnate da un *battage* di articoli e annunci autorevoli. Le ultime tavole vengono consegnate nel 1819 e la campagna di abbonamento chiusa nel 1820. Solo allora le sottoscrizioni avranno raggiunto una quota vicino alle trecento.

* * *

Ideata nel 1802, lanciata nel 1803, stampata e distribuita in un arco di quindici anni in 13 dispense, la pubblicazione viene finalmente completata nel 1819 prendendo la sua forma definitiva, per quanto si possa parlare di forma definitiva in un'opera che ha visto varie combinazioni delle parti scritte e incise, in due volumi separati per il testo e per le tavole⁽⁶⁾.

L'edizione più completa che ho potuto vedere ha le seguenti parti.

Il primo volume contiene i testi. Le due pagine di prefazione dell'editore costituiscono un'introduzione che illustra molto bene la filosofia dell'opera di cui dirò più avanti⁽⁷⁾.

Alcune ma non tutte le edizioni comprendono una descrizione delle tavole scritta dal citato Lacreteille. Segue un elenco delle tavole.

Non a caso l'indice distribuito dall'editore offre una certa libertà nella numerazione delle incisioni. Le preziose *avant la lettre* delle tavole, la successiva rilegatura delle parti distribuite in abbonamento e, probabilmente, l'esistenza di singole tavole stampate dagli incisori e tipografi successivamente (forse senza l'autorizzazione del principale autore) hanno permesso il diffondersi di copie dell'opera assai diverse le une dalle altre, più che altro per la diversa combinazione delle parti e pagine incluse e nell'utilizzo o meno di carta filigranata⁽⁸⁾.

* * *

Il faticoso costruirsi dell'iniziativa è stato descritto da Perot in un lungo capitolo che non riprendo qui⁽⁹⁾. Tuttavia, due aspetti di quella fatica meritano di essere commentati.

Il primo è la lotta – vedremo se giustificata – del Melling contro tipografi e incisori. Il secondo è la maturazione delle indubbie capacità artistiche (e della fama) di Melling malgrado (ma penso, come vedremo, anche grazie a) i difetti e le carenze di interpretazione dei suoi disegni che l'artista denuncia con puntiglio e insistenza. L'opera è collettiva. Per quanto importante il disegno e gli orientamenti dati da Melling, le tavole sarebbero state ben diverse con un diverso apporto dei suoi collaboratori. L'elenco degli incisori e rifinitori partecipanti è lungo. I più assidui tra gli incisori sono Schroeder, (14 tavole incise da solo o in collaborazione); Le Rouge (12 tavole lavorate sempre in collaborazione); Pillement padre (7 tavole in collaborazione); Pillement figlio (6 tavole da solo); Duparc che è soprattutto rifinitore incide la sola tavola 27 con Née e rifinisce ben 17 altre; Dessaulx (7 tavole prevalentemente in collaborazione); Desmaisons (7 sempre in collaborazione); Duplessi-Bertaux (8 tavole prevalentemente in collaborazione). I rifinitori più importanti sono Schroeder (sempre e solo sulle tavole da lui stesso incise); Née, che è anche il tipografo e l'unico a datare le 15 tavole da lui rifinite. Vi sono diversi altri nomi che compaiono una o due volte in calce alle tavole: Cardano, M^{lle} Levé, Reville o Préville, Quéverdo, infine Gouaze e Coing che firmano due tavole *pour la M.ne & les Fig.res*, vale a dire per gli effetti marini e per le figure⁽¹⁰⁾.

Da questo elenco si capirà facilmente l'importanza centrale degli incisori Schroeder e Née nella riuscita dell'opera. Con un secondo contratto nel dicembre dello stesso anno, François-Denis Née, settantenne ai tempi del primo contratto del marzo 1803 che lo vede anche come editore e socio di Melling nell'impresa, sarà sostituito per le sole funzioni di editoria dalla casa Treuttel et Würtz. Egli tuttavia resta il tipografo che curerà l'incisione e stampa del lavoro nel corso di sedici anni. Il vecchio Née si occupa degli aspetti tecnici in ogni fase, sceglie i collaboratori e ciò facendo diventa il parafulmine degli strali del Melling. Le lagnanze dell'autore, espresse in un francese zoppicante e talvolta buffo, sono concentrate in una lettera del 1806: i collaboratori sono ignoranti e senza talento, Née spreca troppo tempo (fino a sei mesi, dice) per correggere gli errori degli altri... Critica la seconda tavola che ha parti troppo marcate e disuguali. L'acquaforte è mal eseguita e poco incisa, le montagne distanti troppo sostenute. Di conseguenza gli ultimi piani dell'orizzonte che, scrive Melling, nel suo quadro erano lievi e vaporosi, sono rovinati. Si lamenta che una stessa tavola porta segni di mani diverse. Chiede che si cominci col lavorare sugli ultimi piani per controllare meglio la gradazione verso i primi piani più forti.

Queste critiche sono giuste?

Può darsi che Née ne abbia tenuto conto. Certamente la seconda tavola – la veduta dei Dardanelli – non è delle più interessanti ma è firmata dal solo Schroeder, tutt'altro che artista mediocre come lo dimostrano le tavole 45 e 48, tra le più

belle della serie, anch'esse di sua mano, sempre senza collaboratori. Gli esecutori di un'altra tavola terminata proprio lo stesso anno della lettera, la tavola 14 – veduta generale del porto dalle alture di Eyüp, molto bella (e non a caso una delle più famose), Pillement Fils per l'incisione e Née per la rifinitura, avranno avuto tempo di tener conto delle critiche? Non lo credo. D'altronde, a vedere il grande numero di tavole eseguite a più mani e il ripetersi degli stessi nomi che compaiono in tutte le tavole non si direbbe che Née abbia seguito Melling nelle sue osservazioni più acrimoniose.

Può anche darsi che nei primi tempi ci fossero carenze e incomprensioni giustamente rilevati dal nostro Antoine-Ignace, ma sta di fatto che alcuni aspetti da lui ritenuti negativi – come la forza sostenuta di alcuni tratti, i cieli non esattamente “vaporosi” – toccano quel rinnovo del linguaggio plastico che tanto peso avranno nel periodo Romantico e che finiranno per condizionare ed esaltare l'arte dello stesso Melling. Osserviamo le tavole già pronte alla data di quella lettera. Certune caratteristiche che gli sono sgradite non scompariranno del tutto nelle successive tavole. Anzi sembrano rafforzarsi. Andrei fino ad affermare che Melling nel suo splendido *Voyage des Pyrénées* avrà fatte proprie molte di quelle caratteristiche. La sua crescita artistica, il suo viaggio attraverso l'accademismo tardo-illuminista verso il maturo Romanticismo sono forse debitori proprio di quei meno famosi Née, Schroeder, Duparc, Le Rouge e Duplessi-Berteaux, artigiani-artisti notevoli, che regalano alle immagini quella splendida tessitura delle onde e quelle impre-scindibili sfumature degli orizzonti...

* * *

Certamente non è facile attribuire con puntiglio meriti e limiti individuali in un lavoro collettivo in cui una stessa firma individuale si associa a tavole con caratteri stilistici che sembrano appartenere a periodi diversi dell'arte dell'incisione e del disegno del paesaggio dal Classicismo tardo settecentesco al Romanticismo.

La sequenza cronologica delle tavole avrebbe potuto dare una traccia dell'evoluzione degli artisti e degli artigiani che vi contribuirono, ma sfortunatamente non possediamo dati sulla sequenza di pubblicazione e distribuzione delle dispense. Gli unici dati certi riguardano il testo, certamente stampato e datato a conclusione, e le date di rifinitura delle sedici tavole ad opera del vecchio Née, ma queste ultime non sono affatto collocate e numerate in sequenza cronologica: la tavola n. 8 porta la data del 1815, la 10 del 1811, la 13 del 1812 e così via fino ad arrivare alla 46 del 1808 e alla 47 del 1814. Più che di sequenza cronologica si dovrà parlare di una sequenza spaziale-tematica. È questa la logica dell'ordine di rilegatura suggerito dall'editore⁽¹¹⁾. Seppure in modo non molto rigido, l'editore e presumibilmente

te Melling, sembrano voler stabilire una sequenza di avvicinamento e lettura della geografia e dei caratteri di Costantinopoli. L'ordine, come può essere seguito anche nella penultima cartografia che espone i punti di vista da cui Melling ha disegnato le vedute, è quello di un osservatore che dal Mare Egeo (l'isola di Tenedo, nella tavola 1) intraprende il viaggio di oltre duecento miglia verso Costantinopoli superando lo stretto dei Dardanelli (tavola 2), giunge in vista della città (tavola 3), dalla costa *extra moenia* guarda verso le isole dei Principi (tavola 4), si muove verso la costa anatolica dalle cui alture e poi, più in basso, dal faro detto Torre di Leandro guarda verso la città e verso la sua “prua”, il Serraglio (tavole 5, 6, 7); penetra successivamente nel Serraglio e negli spazi vicini (tavole 8 a 13). Poi, proseguendo questo movimento a spirale in senso antiorario si addentra verso il fondo del Corno d'Oro e i suoi prati (tavole 14 a 16) e tornando indietro per riprendere il percorso verso nord-est, esamina il porto (tavole 17, 18), intervallando tre visioni caratteristiche che non seguono del tutto questo percorso (tavole 19, 20, 23). Infine, riprende la marcia guardando la città antica da distanza e, inoltrandosi nei quartieri della sponda opposta (tavole 21, 22, 24, 25, 26), intraprende il lungo “viaggio pittoresco” finale attraverso il canale del Bosforo (tavole 27 a 44), scoprendone l'entroterra boschivo settentrionale e le sue magnifiche opere idrauliche (tavole 45 a 48).

A parte il corteo di nozze della tavola 19 (sulle alture di Galata in uno scenario semi-immaginario di cui dirò più avanti) e il caffè pubblico (anch'esso situato nei quartieri esterni), l'autore evita accuratamente di entrare nelle viscere della città, nelle sue parti più spiccatamente turche e islamiche o anche solo bizantine. Difficoltà e pericoli per il disegnatore occidentale in quelle regioni? Non sembrerebbe, se dobbiamo dare credito al suo editore⁽¹²⁾ e se pensiamo ai numerosi disegnatori occidentali tra Cinquecento e metà Ottocento e, successivamente, ai fotografi che hanno ritratto la vita quotidiana della città. Melling ritrae, e vuole ritrarre, il quadro ambientale e ideale (nel senso di idea di città, di ciò che ritengono debba essere la città) delle classi superiori e dei residenti stranieri. È questa certamente una visione elitaria ma anche estetica e precisamente articolata e esplicitata nelle pagine del *Plan du Voyage*.

Melling è quindi in perfetta sintonia con i suoi ex committenti ottomani che amano quell'“esterno” di Istanbul, la sua eleganza e serenità avulse dalla brulicante e disordinata città “interna” in cui monumenti e baracche, magnificenza e disordine convivono. E ancora, egli è in sintonia con i suoi committenti occidentali (sottoscrittori e pubblico della sua opera a stampa) e con le loro nuove aspirazioni di conoscere e interpretare il mondo. Vediamo perché.

* * *

La concezione dei "Voyages pittoresques" è ben delineata nel *Plan*. Che cosa è un *voyage pittoresque* all'inizio del secolo XIX? Il curatore anonimo dei due volumi scrive: «Un Voyage Pittoresque doit reproduire en effet tous les traits distinctifs dont la nature et la main de l'homme ont empreint chaque pays. L'art français se glorifie déjà de plusieurs belles collections en ce genre nouveau. Les Voyages pittoresques de la France, – de la Suisse, – de Naples et Sicile, – des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, – de l'Istrie et de la Dalmatie, – de l'Egypte, de la Syrie, etc., et surtout de la Grèce, rappellent des ouvrages où tous les mérites du genre se trouvent rassemblés»⁽¹³⁾. Ma, prosegue, mentre gli esploratori del nuovo mondo guardavano 'alle scienze fisiche o alla filosofia dell'uomo' – sta sicuramente pensando a Humboldt – chi esplorava la vecchia Europa si è concentrato sulle antichità. Non in questo Viaggio che vuole offrire "dans une parfaite imitation et comme vivantes les beautés naturelles...". Difatti, dice che le tavole costruiscono una sorta di panoramica della città e dei suoi cieli. Melling nelle vedute inserisce figure e dettagli per restituire la realtà – molto diversa da quella solitamente descritta – di quell'ambiente che conosce bene: «mais il faut avoir voyagé dans les pays dont on prétend écrire le Voyage pittoresque». Nei quadri di Monsieur Melling, aggiunge, «le langage a dû se vivifier par la présence de la nature».

Ecco delineato il programma dell'opera! Da una parte fornire vedute, visioni del paese visitato, come è sempre avvenuto. A questo tradizionale e, se si vuole, convenzionale programma occorre sovrapporre osservazioni, elementi che rendano con vivacità il carattere specifico, irripetibile del paese o della regione. Come ottenere questa specificità che è sì *genius loci* ma anche usanze di popolo, costumi e curiosità locali? La formula del Melling – che non sta tentando di costruire una descrizione enciclopedica come quella del *Tableau* di Mouradja D'Ohsson⁽¹⁴⁾ né una descrizione fisica e artistica in cui prevale l'interesse per l'antichità come in Choiseul⁽¹⁵⁾ o di curiosità intellettuale e tipologica per l'architettura come in Casas⁽¹⁶⁾ – è quella di coniugare natura e manufatti, introdurre annotazioni di costume. Un pubblico sempre più vasto sta chiedendo alla pubblicistica e agli autori di rendere accessibile a ogni salotto una visione articolata del mondo, non più diviso in grandi e semplici continenti culturali e di civiltà, bensì differenziato in tante "patrie" regionali e nazionali. In questi decenni, ma soprattutto dopo il Congresso di Vienna, i governi stanno patrocinando o ordinando grandi spedizioni scientifiche che in più volumi trattano i caratteri geografici, demografici, architettonici delle zone cui sono interessati e che, non a caso, decenni dopo lasceranno intravedere ben precise "arrière-pensées" coloniali⁽¹⁷⁾. Il grande pubblico cerca in qualche modo un corrispettivo a quella scientificità ma in una versione più gradevole da leggere e da visionare. Non certo un'opera divulgativa bensì una descrizione appunto "pittoresque" – pittorica e ricca di curiosità – che interpreti i contenuti del nuovo modo di guardare al mondo.

Vent'anni prima il *Voyage* non avrebbe potuto non contenere una decina di tavole sui reperti archeologici, sulle colonne romane, sugli obelischi, che per secoli avevano attirato l'attenzione dei visitatori colti di Costantinopoli. Difatti la ricchissima bibliografia e iconografia della descrizione della città abbonda, dal secolo XV in poi, in disegni e incisioni delle antichità della città. Venti o trent'anni dopo avrebbe presentato soprattutto immagini *Orientaliste*: i mercati, i tipici quartieri islamici interni, i venditori ambulanti... In quest'opera invece, come abbiamo visto, questi elementi non sono assenti ma hanno un peso molto relativo. Prevale l'intreccio di natura e architettura, coniugate inestricabilmente.

La restituzione della realtà locale, ovvero la "parfaite imitation" citata, significa oggettività, realismo? Nei suoi schizzi e disegni in loco l'autore aveva tenuto separate le figure, il paesaggio, l'architettura. Nei quadri e nelle incisioni questi vari elementi vengono riassemblati: non necessariamente nella stessa combinazione in cui si erano presentati ai suoi occhi. Vediamo la tavola 19, la processione di nozze turche. Da un suo disegno (FIG. 5) sappiamo che l'ambiente è quello che vedeva dalla finestra della sua casa a Pera. Vi inserisce la processione disegnata in un'altra occasione; a destra, colloca una tipica fontana ottomana al posto dei banali tetti che vi si trovavano effettivamente. Non c'è dubbio che la fontana monumentale serve ad inquadrare la composizione e a darle equilibrio, ma ancora più importante è il fatto che caratterizza la scena meglio con attributi che sono esclusivamente costantinopolitani mentre il solo minareto e le cupolette viste a sinistra oltre le case non sarebbero stati sufficienti per rendere con evidenza quel carattere.

Il suo è quindi un realismo interpretativo e ideologico. Ha una concezione della realtà di quella città, della sua cultura, e sfrutta gli elementi a sua disposizione, ciascuno "realistico" in sé per ricostruirla in modo mediato ma più reale della realtà immediata.

Il suo realismo si sviluppa su tre piani. Vi è la decostruzione e ricostruzione dell'immagine, un realismo combinatorio di elementi reali come nel caso che ho appena descritto. Vi è una puntigliosa meticolosità nella ricerca dei particolari. Nei suoi schizzi scopriamo tecniche (suddivisione del foglio in quadri, linee prospettivistiche) e annotazioni (sui colori, dimensioni, proporzioni) che diventano riferimenti invisibili nelle incisioni e nei quadri. Infine, vi è un approfondimento della prospettiva e della tecnica della rappresentazione panoramica che è già presente in queste tavole e che Melling affinerà ulteriormente nel suo lavoro nei Paesi Bassi. Come aveva fatto anche il Bellotto, Melling dilata il quadro visivo ben oltre l'angolo visuale normale; disegna cioè, una veduta di ampiezza tale che l'occhio (o la macchina fotografica) non avrebbe colto in quel punto se non con un movimento della testa o con più scatti. Ciò comporta una curvatura dell'orizzonte che

va corretta con lievi deformazioni all'interno dei quadrati o delle strisce verticali che l'artista usa sempre per costruire i suoi schizzi (FIG.15)⁽¹⁸⁾.

Il peso che ha la natura in questa descrizione, se è vero che riflette il peculiare intreccio tra fatti naturali e fatti costruiti in questo luogo, lo deve soprattutto ad un modo di vedere la realtà che è peculiare all'autore e ai suoi tempi. La concezione dell'opera non è soltanto "scientifica" però: essa è anche estetica. Il modo di rappresentare la natura si veste qui di valenze formali che non sono univoche. Notiamo sostanziali differenze di segno e di sentimento, oltretutto di tecniche, nelle varie tavole. Le critiche che Melling rivolgeva agli esecutori delle incisioni, giuste o ingiuste che siano, qui devono fare i conti con differenze che vanno ben al di là delle sfumature. Semplificando molto, si hanno, ad un estremo, tavole che rientrano nelle convenzioni settecentesche, con una certa rigidità di prospettiva e serenità di luce e movimento che investono sia lo spazio naturale, sia l'architettura (nn. 1, 2, 4, 8, 9, 10, 11, 23, 30) e, all'altro estremo, tavole (le più significative sono le tavole 12, 39, 45, 46, 47) in cui si esce da quella convenzione con forti chiaroscuri, con un senso quasi panico del movimento, degli orizzonti, con l'architettura che viene vista in una prospettiva forte che esalta gli elementi naturali. Qualità queste che troveremo un decennio più tardi in modo assoluto e prevalente nelle splendide tavole di cime rocce e cascate del *Voyage dans les Pyrénées* e che troveremo nell'arte dell'incisione in pieno periodo Romantico. È difficile inquadrare Melling nel Romanticismo, l'ho già detto. Possiamo però sostenere che vi è stato nel suo lavoro, nel corso del tempo, uno spostamento verso una rappresentazione della natura sempre più vicina a quella dei Romantici, forse proprio grazie alla svolta data al suo lavoro dai collaboratori tanto criticati. Un atteggiamento e un gusto che sono presenti in Goya come in Piranesi si fa strada in un modo di lavorare che all'inizio era ben diverso. Citando questi due nomi radicati nel classicismo settecentesco ma precursori delle ambizioni e dell'espressività che sarà definita romantica, mi preme sottolineare che ciò che per molti storici sarà un taglio netto, un passaggio da un'epoca ad un'altra⁽¹⁹⁾, è per molti artisti di quei decenni un'evoluzione interna in cui domina – cito Delacroix che mutua l'espressione da Voltaire – "l'enthousiasme raisonnable" che interiorizza classicismo e romanticismo, compresenti e intrecciati. Non per Melling, però. In lui vi è una scoperta e una formazione, tardiva ma quasi subitanea, che daranno i loro frutti più maturi nel lavoro sui Pirenei. Nei pur non pochi anni della stampa del *Voyage*, osserviamo un graduale spostamento del suo gusto dalla staticità delle composizioni verso il movimento, da luci diffuse e di segno "olimpico" verso drammatici chiaroscuri, da orizzonti limpidi verso un senso panico degli elementi della natura e forse anche delle emozioni che vuole incutere. Nel contempo vi è il mantenimento e il rafforzamento delle "buone tecniche" – del tratto nitido, degli accorgimenti per

rendere più efficaci la prospettiva e la rappresentazione dei manufatti e del loro dialogo con la natura. Ed è forse questo un segno della sua vicinanza (di cui – ammetto – non abbiamo alcuna documentazione scritta) alla sensibilità dei tedeschi Caspar David Friedrich (1774-1840) e Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), suoi contemporanei più giovani.

È risaputo che Delacroix spesso sfogliò i disegni e le incisioni del nostro ricavandone suggestioni per i suoi quadri "orientali". Non credo, tuttavia, che il bravo artigiano che Melling fu, vada rapportato alla sua epoca unicamente per le annotazioni esotiche che le ha regalato. È stato anche, e a pieno diritto nonostante i suoi limiti intellettuali, uno dei molti ed eccezionali attori di quella trasformazione del modo di guardare al mondo e di rappresentarlo che cambiò l'Europa (e lo stesso mondo) nei primi decenni del secolo XIX.

(*) Dono dell'Associazione "Amici della Raccolta Bertarelli", 2001

- (1) Antoine-Ignace Melling (1763-1831): *artiste-voyageur: [exposition] Musée Carnavalet, 19 mai-19 juillet 1991*, a cura di CORNELIS BOSHMA et JACQUES PEROT, Paris, 1991.
- (2) Ne cito i più significativi: Huyot, Cassas, Hilair, i dilettanti Fauvel.... Per un elenco più completo si veda ad esempio AUGUSTE BOPPE, *Les Peintres du Bosphore au XVIIIe siècle*, Paris, 1989. Per Huyot si veda PIERRE PINON, *L'Orient de Jean-Nicolas Huyot - Le voyage en Asie-Mineure, en Egypte et en Grèce (1817-1821)* in "Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée" n. 73-74, 1994/3-4.
- (3) Dalla prefazione dell'editore.
- (4) Dalla prefazione dell'editore. Vedi anche il Capitolo II di BOSHMA et PEROT, cit.
- (5) La cifra corrisponde, tra l'altro, a poco meno di un terzo dell'investimento complessivo previsto. Si confronti questa somma con l'appannaggio di 2.000.000 di franchi che il Papa e Giuseppina Bonaparte ricevono da Napoleone nei loro esili dorati. Corrisponde inoltre a 150 mensilità di 84 franchi (12 anni di stipendi) che gravano sul bilancio dell'impresa per compensare il buon Joseph-Antoine Cervini della costante cura organizzativa e finanziaria che dedica all'iniziativa. L'abbonamento alle dodici dispense che costituiranno in sedici anni l'opera, costa circa 1000 franchi. Gli abbonamenti inizialmente previsti in oltre 400 saranno poco più di 280. Il finanziamento pubblico accresce quindi il rientro commerciale di più del 40%. Non è poco.
- (6) ANTOINE-IGNACE MELLING, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d'après les dessins de M. Melling [rédigé par Lacretelle et Barbié Du Bocage]*, Paris, Treuttel et Würtz: 1819. Per una descrizione particolareggiata si veda l'Appendice allegata al presente scritto.
- (7) Dal *Plan du Voyage*.
- (8) Vedi l'Appendice.
- (9) Vedi il Capitolo IV di BOSHMA et PEROT, cit.
- (10) Per l'elenco completo dei collaboratori rinvio all'Appendice.
- (11) A complicare le cose concorrono il maggiore pregio e il più alto valore economico (fino a due volte tanto) attribuiti alle tirature avanti la lettera, per cui in alcuni esemplari molte tavole non riportano titoli, firme o numerazione. È questo il caso del volume della Civica Raccolta Bertarelli.
- (12) Si veda il *Plan* in cui si dice delle difficoltà del disegno in un paese dove il fanatismo lo osteggia. Più facile sarebbe stato all'epoca di Choiseul (più di un decennio prima); "ma" si aggiunge, "egli cercava ovunque la Grecia amata", sottintendendo che i monumenti e i siti archeologici erano più facili da disegnare che incontrare l'ostilità degli ottomani nei quartieri e nei luoghi da loro abitati. In realtà l'albo Lewenklaui della Österreichische Nationalbibliothek (cod. 8615) del 1586 ca., dell'illustratore del libro di George Sandys, *A relation of a Journey begun An. Dom. 1610* del 1615, i disegni di costume del cinquecentesco Pieter van Koeck, alcuni secoli prima del Melling, di Luigi Meyer suo contemporaneo, di Bartlett e Allom nei due decenni successivi, ci mostrano scene di vita quotidiana nelle piazze, nei mercati, case anche modeste in quartieri nel cuore della città. Tanto più curiosa appare questa sua reticenza quando si pensa che Melling - lo dice l'editore - impara il turco, ha "des manieres analogues aux leurs" e che i turchi "finirent par le voir sans peine dessiner au milieu d'eux"!
- (13) Eccone alcuni esempi dagli ultimi decenni del Settecento a metà Ottocento tra i meglio conosciuti e più caratteristici: JEAN BAPTISTE JOSEPH BRETON, *Voyage en Piémont, contenant la description topographique et pittoresque, la statistique et l'histoire des six départements réunis à la France...*, Paris, 1803; TONNES CHRISTIAN BRUUN-NEERGAARD, *Voyage pittoresque et historique du nord de l'Italie*, Paris, 1820; LOUIS FRANCOIS CASSAS, *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palaestine et de la Basse-Egypte*, Paris, 1799 e *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et Dalmatie*, Paris, 1802; MARIE-GABRIEL-AUGUSTE-FLORENT, COMTE DE CHOISEUL-

GOUFFIER, *Voyage pittoresque dans l'Empire ottoman, en Grèce, dans la Troade, les îles de l'Archipel et sur les côtes de l'Asie-mineure*, Paris, 1782 e 1809; JEAN BAPTISTE DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant...*, Paris, 1769; VIVANT-DENON, *Voyage dans la Basse et la Haute-Egypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris 1802; *Voyage de Humboldt & Bonpland: voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent*, Paris, 1807-1833; ALEXANDRE, COMTE DE LABORDE, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, [1810?]-13 e 1806-1820; ABBE DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile*, Paris, 1781-86.

(14) MOURADJA D'OHSSON, *Tableau Général de l'Empire Othoman*, Paris, 1787.

(15) CHOISEUL-GOUFFIER, *Voyage pittoresque...*, op.cit.

(16) CASSAS, *Voyage pittoresque de la Syrie...*, op.cit.

(17) Per limitarci alle sole regioni che qui ci interessano e alla sola editoria francese, citerai: la grande raccolta *Description de l'Egypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'armée française*, Paris, 1809-1822; AMI BOUE, *La Turquie d'Europe...fait par ordre du Gouvernement Français*, Paris, 1840; CHARLES TEXIER, *Description de l'Asie Mineure faite par ordre du gouvernement français de 1833 à 1837*, Paris, 1839.

(18) Non mi dilungo sulla questione già trattata da THEO LAURENTIUS, *Des problèmes de perspective dans les dessins panoramiques*, costituente il Capitolo IX di BOSHMA et PEROT, cit.

(19) Ricorderei LOUIS HAUTECOEUR, *Histoire de l'Architecture classique en France. Tome V, Révolution et Empire 1792-1815*, Paris, 1953 che definisce "Romantique" il periodo dopo il 1820, mentre include tutto il periodo di cui stiamo parlando in quello che definisce "pré-Romantisme" (pagg. 394-395, ma si vedano anche pagg. 2, 9 per il pre-romanticismo nella paesistica).

APPENDICE

Il volume è descritto nel catalogo vol. iii, col. 1591 di Jacques-Charles Brunet: *Manuel du libraire et de l'amateur de livres: contenant 1°, Un nouveau dictionnaire bibliographique ... 2°, Une table en forme de catalogue raisonné ... par Jacques-Charles Brunet. 5e éd. originale entièrement refondue et augm. d'un tiers par l'auteur*, Paris: Firmin Didot, 1860-1865, 6 v.

Vedi Vol. III (1862), col. 1591 alla voce Melling: «*Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d'après les dessins de M. Melling [avec un texte rédigé par Lacretelle le jeune]. Paris, Treuttel, 1809-1819, très-gr. in-fol. [20421] Orné de 48 pl., s'est publié en 13 livraisons, L'ouvrage complet s'est donné dernièrement pour moins de 100 fr., et avant la lettre pour moins de 200 fr.*»

Altre edizioni che ho potuto esaminare riportano in frontespizio⁽¹⁾:

- Antoine-Ignace Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d'après les dessins de M. Melling [rédigé par Lacretelle et Barbié Du Bocage]*, Paris, Treuttel et Würtz: 1819 (2 vol. gr. in-fol. dont 1 de pl. gravées);
- Antoine-Ignace Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore. A Paris; a Strasbourg ...; a Londres ...: Chez les editeurs, 1819 ([Paris]: De l'imprimerie de P. Didot l'aine ...).*

In tutte le edizioni il primo volume contiene i soli testi.

La pagina di titolo recita:

VOYAGE PITTORESQUE DE CONSTANTINOPLE ET DES RIVES
DU BOSPHORE D'APRES LES DESSINS DU M. MELLING, ARCHITECTE
DE L'EMPEREUR SELIM III, ET DESSINATEUR DE LA SULTANE
HADIDGE SA SŒUR, PUBLIE PAR MM. TREUTEL ET WÜRTZ A PARIS
CHEZ LES EDITEURS, RUE DE BOURBON, N° 17, F.S.G.; A STRASBOURG,
RUE DE SERRURIERS; A LONDRES, 30 SOHO-SQUARE.
DE L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT, LAINE, IMPRIMEUR DU ROI
M.DCCCXIX.

Al centro della pagina campeggia il sigillo detto «tuğra» di Selim III. L'intricata calligrafia in caratteri arabi restituisce la frase:

«Selim Han ibn Mustafa muzaffer daima»
(il sempre vittorioso Sultan Selim figlio di Mustafa)

Il frontespizio (*Frontispice du Voyage Pittoresque de Constantinople*) reca il ritratto di Selim III disegnato da Lemoine e inciso da H. Ch.les Müller.

Seguono due pagine non numerate che costituiscono la prefazione dell'editore.

Vi sono ulteriori dieci pagine, numerate da 1 a 10 e intitolate:

PLAN DU VOYAGE PITTORESQUE DE CONSTANTINOPLE ET DES RIVES DU BOSPHORE.

Le edizioni più complete comprendono anche una descrizione delle tavole non firmata ma che sappiamo scritta da Lacretelle.

La descrizione di ciascuna tavola occupa in media due pagine. Fanno eccezione alcune tavole che hanno da quattro a sei pagine. Esse sono le tavole 7 (descrizione della Parata di barche del Sultano), 9, 10, 11, 14, 18, 22 (descrizione della piazza di Tophane, esterna alla città murata, in cui si racconta di «*cette capitale ou tout differe des mœurs européennes*», dove sarebbero ignoti il tumulto e l'agitazione dell'Europa, le risse, le ingiurie, le imprecazioni sonore...), 23, 27, 29 (descrizione del Palazzo di Defterdar e le vicissitudini di Melling nel corso del suo lavoro per la Hatice Sultan). Il testo di Barbié du Bocage per il «*Plan de la ville de Const. et de ses faubourgs*» è di quattro pagine, mentre quello per il «*Plan Topographique du Bosphore de Thrace*» è di sei pagine.

Il primo volume si conclude con l'elenco delle tavole preceduto dal titolo:

PLAN INDICATIF DES VUES QUI COMPOSENT LE VOYAGE PITTORESQUE DE CONSTANTINOPLE ET DES RIVES DU BOSPHORE

Si tratta di una nota che lascia un certa libertà agli abbonati e ai librai nell'ordine di assemblaggio delle tavole: «N.B. L'ordre qu'on a suivi dans cette table peut servir de guide pour la classification du texte et des planches. On peut aussi, si l'on veut, adopter l'ordre des numéros gravés sur les planches. Le chiffre placé en tête de chaque ligne correspond à celui qui, dans la carte indicative, marque le point de vue de l'artiste; l'autre chiffre, à la fin de la ligne, est celui que portent les estampes».

Segue:

TABLE DES PLANCHES

1.	<i>Vue de l'isle de Ténédos, dans l'Archipel</i>	1
2	<i>Vue des Dardanelles</i>	2
3	<i>Vue du château des Sept-Tours, et de la ville de Constantinople, telle qu'elle se présente du côté de la mer de Marmara</i>	
4.	<i>Vue des isles des Princes; la côte d'Asie à droite et la ville de C dans le lointain</i>	3
5.	<i>Vue de Kadi-keui, Village situé sur l'emplacement de l'ancienne ville de Chalcédoine, vis à vis de Constantinople</i>	23

6.	<i>Vue générale de Constantinople, prise de la montagne de Boulgourlou, au-dessus de Scutari</i>	6
7.	<i>Vue de Constantinople, prise de la tour de Léandre</i>	7
8.	<i>Vue de la première cour du sérail</i>	12
9.	<i>Vue de la seconde cour intérieure du sérail</i>	13
10.	<i>Intérieur d'une partie du harem du Grand-Seigneur</i>	14
11.	<i>Intérieur d'un salon du palais de la sultane Hadidgé, sœur de Sélim III</i> ...	15
12.	<i>Marche solennelle du grand-Seigneur, le jour de Bairam</i>	11
13.	<i>Grande place de l'Hippodrome, à Constantinople</i>	10
14.	<i>Vue générale du port de Constantinople, prise des hauteurs d'Eyoub</i>	5
15.	<i>Kiahd-Hané, lieu de plaisance du Grand-Seigneur</i>	17
16.	<i>Vue de Kara-Agatch, au fond du port</i>	18
17.	<i>Vue d'Ainali-Kavak près de l'arsenal, dans l'intérieur du port de Constantinople</i>	19
18.	<i>Vue de l'arsenal de Constantinople</i>	20
19.	<i>Cérémonie d'une noce turque</i>	16
20.	<i>Vue générale de Constantinople, prise du chemin de Buyuk-Déré</i>	8
21.	<i>Vue de la Place des Casernes de Top-Hané, à l'entrée du port de Constantinople</i>	21
22.	<i>Vue de la place de la fontaine de Top-Hané</i>	22
23.	<i>Intérieur d'un café public, sur la place de Top-Hané</i>	26
24.	<i>Vue d'une partie de la ville de Constantinople, avec la pointe du sérail, prise du faubourg de Péra</i>	9
25.	<i>Vue de la ville de Scutari, prise à Péra</i>	24
26.	<i>Vue du Champ des Morts, près de Péra</i>	25
27.	<i>Vue de l'entrée du Bosphore et d'une partie de la ville de Scutari, prise de la tour de Léandre</i>	27
28.	<i>Palais de Beschik-Tasch, séjour habituel du Grand-Seigneur pendant l'été</i> ..	28
29.	<i>Palais de la Sultane Hadidgé à Defterdar-Bournou</i>	30
30.	<i>Kiosque de Bebek, pavillon destiné aux conférences des ministres de la Porte Ottomane avec ceux des puissances étrangères, sur la rive européenne du Bosphore.</i>	29
31.	<i>Vue de la partie centrale du Bosphore, prise à Kandilly</i>	31
32.	<i>Seconde vue du Bosphore, du côté de la mer Noire, prise à Kandilly</i>	32
33.	<i>Troisième vue du Bosphore, prise à Kandilly</i>	33
34.	<i>Vue des anciens châteaux d'Europe et d'Asie sur le point le plus étroit du Bosphore</i>	34

35.	<i>Vue de Hounkiar-Iskelessi. Echelle du Grand-Seigneur</i>	35
36.	<i>Vue générale du Bosphore, prise de la montagne du Géant</i>	36
37.	<i>Vue du village de Terapia, sur la rive européenne du Bosphore</i>	37
38.	<i>Vue de Keffeli-Kieuï, et d'une partie de Buyuk-Déré</i>	38
39.	<i>Prairie de Buyuk-Déré, sur la rive européenne du Bosphore, à quatre lieues de Constantinople</i>	39
40.	<i>Vue de la partie occidentale du village de Buyuk-Déré, sur la rive européenne du Bosphore</i>	40
41.	<i>Vue de la partie centrale du village de Buyuk-Déré, sur la rive européenne du Bosphore</i>	41
42.	<i>Vue de la partie orientale du village de Buyuk-Déré, sur la rive européenne du Bosphore</i>	42
43.	<i>Fontaine de Sari-Yéri, près de Buyuk-Déré</i>	43
44.	<i>Vue de l'embouchure de la mer Noire</i>	44
45.	<i>Vue de la grande arcade de l'aqueduc de Baktché-Kieuï, et du vallon de Buyuk-Déré</i>	45
46.	<i>Vue de l'un des Bend, dans la forêt de Belgrade</i>	46
47.	<i>Vue du grand Bend, dans la forêt de Belgrade</i>	47
48.	<i>Aqueduc de l'empereur Justinien, à quatre lieues de Constantinople</i>	48

Plan de la Ville de Constantinople et de ses Faubourgs.

Plan Particulier du Sérail du Grand Seigneur et de la Partie de la Ville qui l'avoisine.

Plan topographique du Bosphore de Thrace, ou Canal de Constantinople, et de ses environs.

Plan indicatif des points d'où M. Melling a dessiné les vues qui composent l'ouvrage.

Portrait de Sélim III, servant de frontispice.

Da notare che il volume di tavole in possesso della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli rispecchia perfettamente l'indice dell'editore sopra riportato, mentre in altri esemplari ho trovato talvolta alcune leggere deviazioni da quell'ordine. Anche l'elenco illustrato riportato in Perot, op.cit. segue un diverso ordine.

Il secondo volume contiene le tavole.

È questo secondo volume l'unico ora in possesso della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (segnatura Vol. EE-89). La serie delle incisioni è completa e nell'ordine previsto dall'indice. In genere le tavole sono di buona, seppure non

eccellente, stampa. Quasi certamente si tratta di stampe successive a quella destinata ai sottoscrittori dell'abbonamento primario. Altre potrebbero essere prove di stampa. In alcuni casi i caratteri inconsuetamente grandi e non fini dei nomi degli incisori e rifinitori fanno pensare ad un riutilizzo autonomo delle lastre successive all'edizione del 1819. Esso appare come una combinazione di tirature avanti la lettera e incisioni i cui tratti denotano una seconda o terza tiratura dalle lastre originarie. Il volume potrebbe pertanto essere il frutto di un assemblaggio (a dire il vero del tutto corretto) di tavole acquisite separatamente. Nessun foglio è filigranato.

Il frontespizio riporta la semplice scritta:

*LE VOYAGE PITTORESQUE DE CONSTANTINOPLE ET DES RIVES
DU BOSPHORE COLLECTION DE PLANCHES*

Le tavole sono 51. L'elenco delle tavole si trova nel primo volume. Alcune tavole, pur non essendo perfettamente accostabili, vogliono costituire gruppi di vedute panoramiche, perdendo ovviamente una parte del loro fascino nella rilegatura in fogli successivi. In particolare le tavole 31, 32, 33 e le tavole 40, 41, 42 costituiscono vedute panoramiche di due diversi punti del Bosforo. Le quarantotto vedute, di dimensioni variabili da cm. 40x62,5 fino a 47x89, stampate su fogli doppi 2x49x63,8, sono accompagnate da tre planimetrie della città di Costantinopoli e i suoi sobborghi, del Bosforo, della punta orientale della penisola urbana con il Seraglio di Topkapi.

Dalle tavole traggio i seguenti dati: gli incisori firmatari sono Schroeder (tavole: 1 con Le Rouge, 2, 3, 9 con Desmaisons, 18 con Coing, 19 con Duplessi-Bertaux et Desmaisons, 20 con Le Rouge, 21 per le sole figure, 33 con Le Rouge, 36 con Pillement, 37 con Le Rouge, 44, 45, 48); Le Rouge (sempre in collaborazione: tavole: 1, 20, 33, 37 con Schroeder, 23 con Desmaisons, 26 con Cardano, 29 con Reville, 31, 32, 34, 42 con Dessaulx e inciderà le sole figure della 21); i Pillement (padre: tavole 6, 8 con Le Rouge, 15 con Berteaux, 16, 35, 36 con Schroeder, 43 con Quéverdo; figlio: tavole 4, 14, 30, 39, 40, 47); Duparc che è soprattutto rifinitore incide la sola tavola 27 con Née; Dessaulx incide le sole tavole 5 e 41 e per il resto lavora sempre in collaborazione (tavole: 24 con M^{lle} Levé, 31, 32, 34, 42 con Le Rouge); Desmaisons, anche lavora sempre in collaborazione (tavole 9 con Schroeder, 10, 11, 19, 20, 22 con Duplessi-Bertaux, 23 con Le Rouge); lo stesso vale per Duplessi-Bertaux (le citate tavole con Desmaisons, la 12 con Préville, la 15 con Pillement; la sola 13 è sua); compare due volte Cardano (tavole: 26 con Le Rouge, 38 da solo).

Le firme che si incontrano più frequentemente in qualità di rifinitori sono quelle di Schroeder (tavole: 3, 18, 19, 20, 21, 37, 44, 45 sempre e solo sulle tavole inciso dallo stesso, con o senza collaboratori); Duparc (tavole: 1, 4, 5, 6, 9, 12, 15, 16, 22, 23, 26 con Cardano, 30, 33, 40, 42, 43, 48, incidendo anche la 27 con Née).

Née, che è il tipografo, è anche l'unico a datare le tavole da lui rifinite: tavola 8 (1815), 10 (1811), 13 (1812), 14 (1806), 17 (1808), 24 (1809), 27 con Duparc, 29 (1813), 34, 35 (1810), 36 (1810), 38, 41 (1809), 46 (1808), 47 (1814).

Alcuni nomi compaiono una sola volta in calce alle tavole. Per il lavoro di incisione si tratta di M^{lle} Levé (tavola 24 con Desaux), Marillier (46), Reville o Préville (con Le Rouge e Duplessi-Berteaux Gouaze et Coing pour la M.^{ne} & les Fig.^{res}), Quéverdo (43 con Pillement). Rifinitori occasionali sono: Pillement Fils (39), Bovinet (31, 32), Dupréel (11), Dequevauville (7), Pigeot (19 con Schroeder).

Alcuni dei collaboratori sono specialisti di alcuni effetti: ad esempio, Gouaze et Coing compaiono «pour la M.^{ne} & les Fig.^{res}», vale a dire per gli effetti marini e per le figure nelle tavole 7 e 17. Schroeder, Le Rouge e Reville (Préville?) si sono assunti ciascuno una volta la responsabilità degli effetti particolari.

- ⁽¹⁾ Ho potuto esaminare in modo approfondito tre esemplari del volume contenente le tavole:
- Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, segnatura Vol. EE-89 (cm. 51x65);
 - Houghton Library della Harvard University: Typ 815.20.5660P. In 2 volumi. Il 1° di solo testo, 51x64 cm. Typ 815.20.5660aP Volume di testo. Scheda Houghton: Original edition, printed on paper watermarked with the book's title 52x72 cm., ext 74 cm.;
 - Houghton Library della Harvard University: Typ 815.20.5660P (horz.) La biblioteca ha solo il volume di testo. Scheda Houghton: Original edition, printed on paper watermarked with the book's title. From the library of Ernest August, King of Hanover. 52x70 cm.

Nessuno dei tre può considerarsi omogeneo alla prima edizione completa. Solo in un caso (Houghton Typ 815.20.5660aP) ho riscontrato della carta filigranata e in quel caso solo per alcune pagine di testo. Una stessa biblioteca, come la Houghton Library di Harvard, nota per la sua raccolta di manoscritti e stampati antichi, ne cataloga tre versioni (di cui una di solo testo) che ho potuto esaminare, ciascuna con un diverso ordine e diverso grado di completezza delle parti. Non sempre le incisioni sono nell'ordine previsto nell'elenco delle tavole che, peraltro, lascia una certa libertà ai rilegatori nella loro collocazione. Ciò spiega perché alcune copie riportano una numerazione a matita in alcune tavole divergente dalla numerazione a stampa o sono prive di qualsiasi numerazione.

Gli incisori e tipografi, tanto criticati da Melling, devono essersi presa qualche rivincita successiva. Difatti, il mercato d'arte d'Europa sarà discretamente invaso da stampe e ristampe, da fascicolazioni di materiali provenienti da stampe diverse, non sappiamo fino a che punto autorizzate da Melling e dai suoi eredi e assai probabilmente a sua insaputa. Non sono pochi gli esemplari costituiti dall'assemblaggio e rilegatura, peraltro egregie, di stampe avanti la lettera o da ristampe. Dubito dell'esistenza di molte copie di prima tiratura. La modalità della sottoscrizione su quasi sedici anni (nel periodo furono raccolti abbonamenti per le tavole che vengono stampate e distribuite in dodici successivi fascicoli nel corso degli anni 1807-1819), le compravendite avvenute nell'intervallo in un'epoca tumultuosa per le grandi famiglie e per le corti europee, la ricerca di completamento della serie da parte di sottoscrittori tardivi, e infine qualche vendita sottobanco da parte di tipografi e collaboratori tendono a portare all'assemblaggio di tavole di tirature di annata diversa in diverse combinazioni.



FIG. 1 - Melling nel 1830 ritratto da P.R. Vigneron. Ha in mano il volume intitolato "Les Pyrénées Françaises par (l'Auteur) du Voyage Pittoresque de Constantinople". Dal frontespizio dello stesso volume.

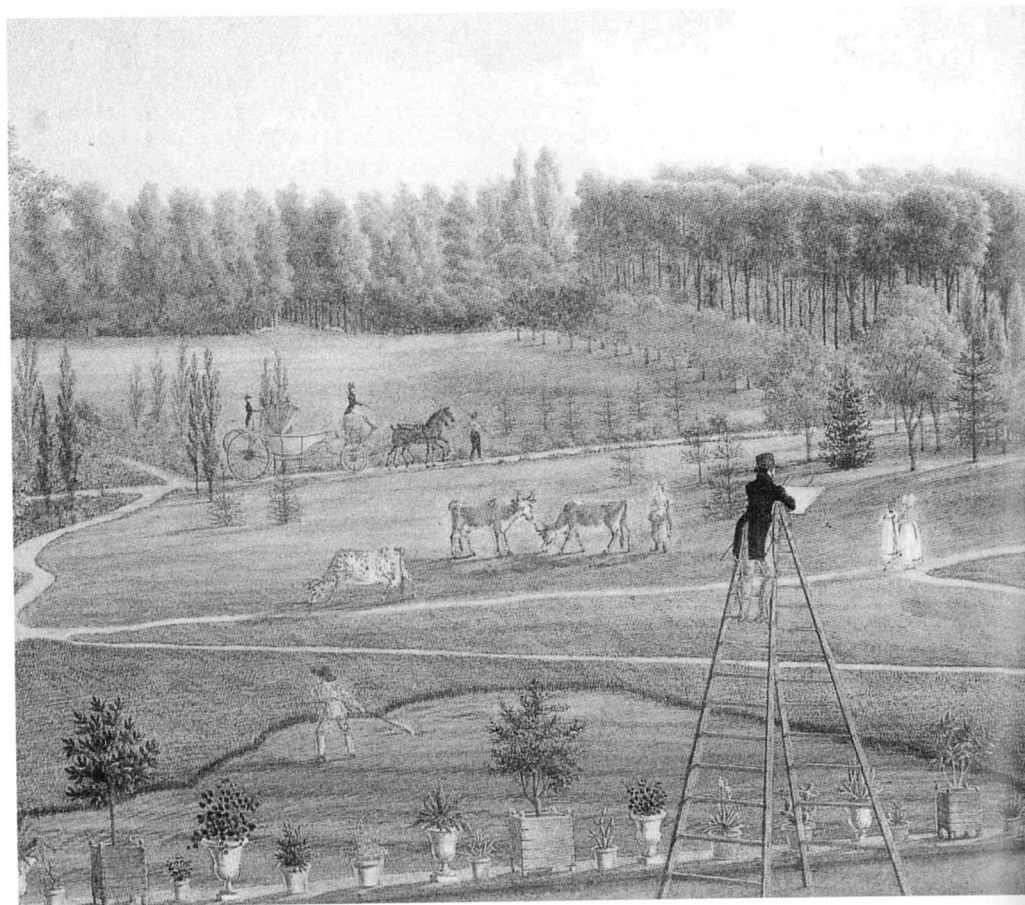


FIG. 2 - Autoritratto del Melling rilevatore-disegnatore in Inghilterra.
Dettaglio da tempera con paesaggio e castello. Collezione privata.



FIG. 3 - Tavola 14 del "Voyage": *Veduta generale del porto di Costantinopoli*,
disegnata dalle alture di Eyup.

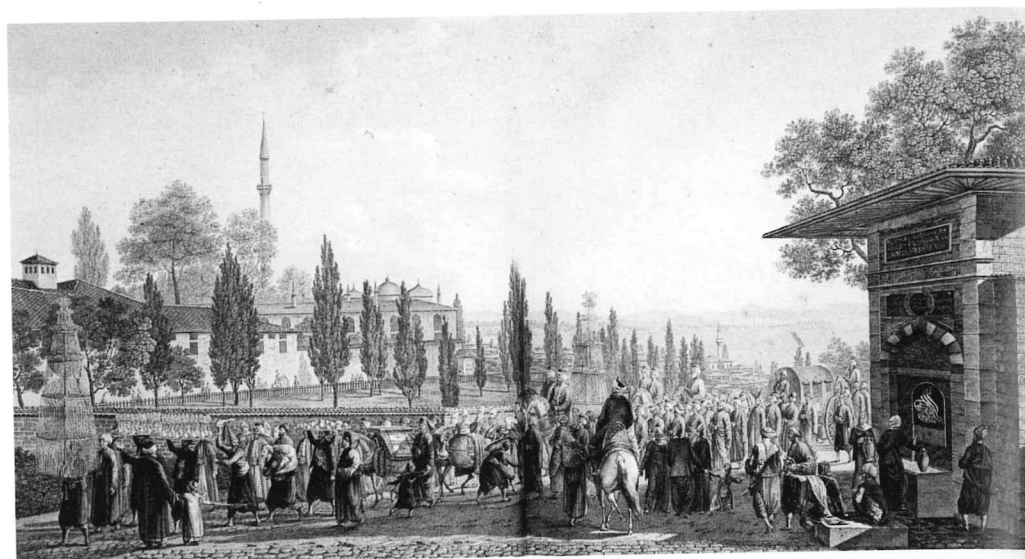


FIG. 4 - Tavola 19 del "Voyage": *Corteo matrimoniale turco.*

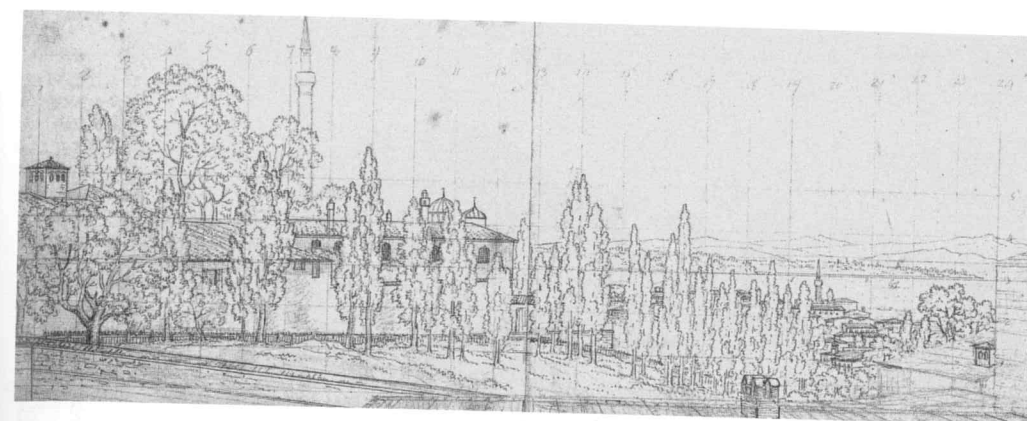


FIG. 5 - Disegno preparatorio per la tavola 19 (Fig. precedente).



FIG. 6 - Tavola 22 del "Voyage": *Veduta della piazza della fontana di Tophane.*

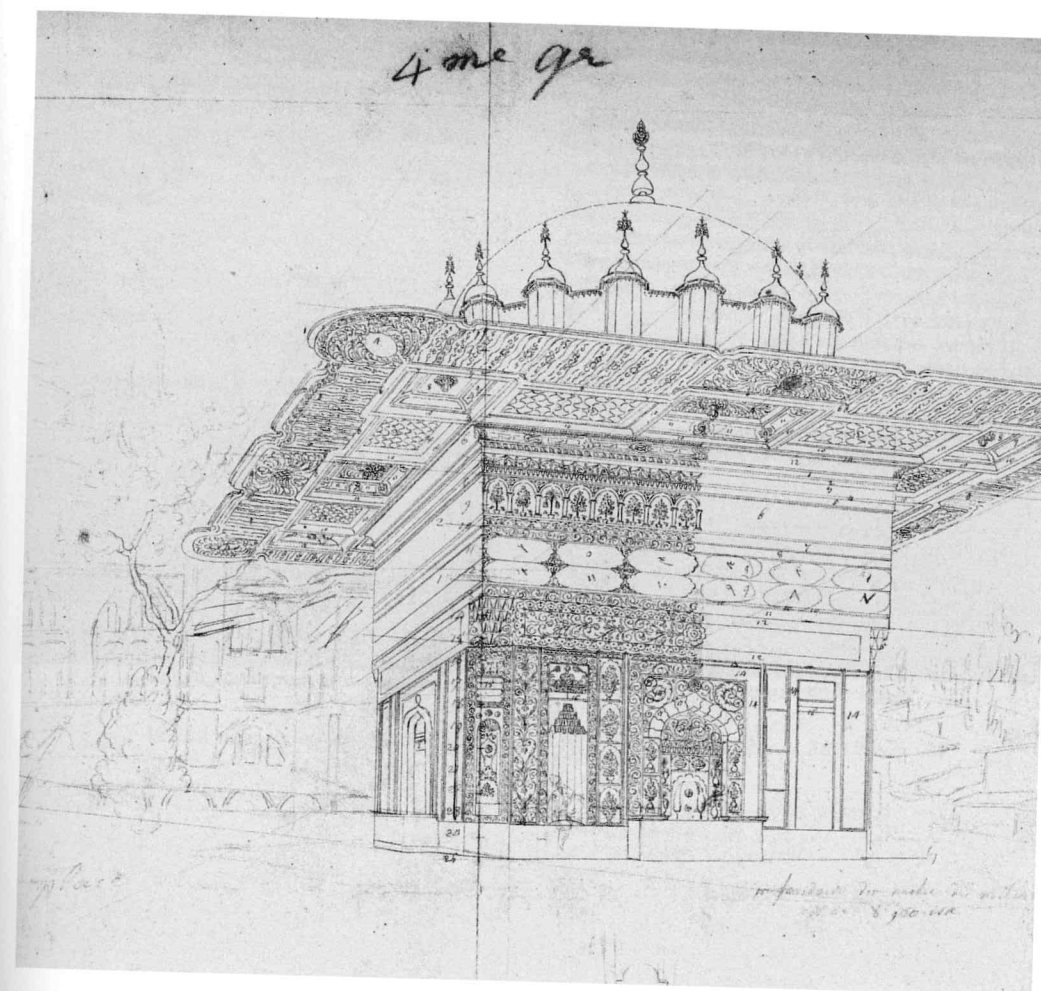


FIG. 7 - Disegno preparatorio per la tav. 22: *la fontana di Tophane.*

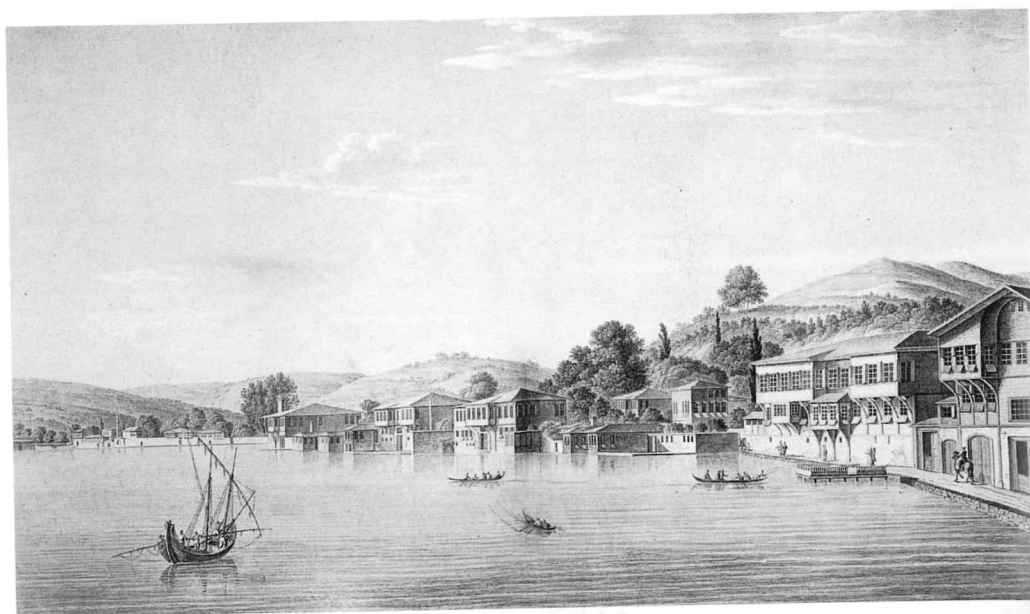


FIG. 8 - Tavola 40 del "Voyage":
Veduta della parte occidentale del villaggio di Büyükdere sulla riva europea del Bosforo.

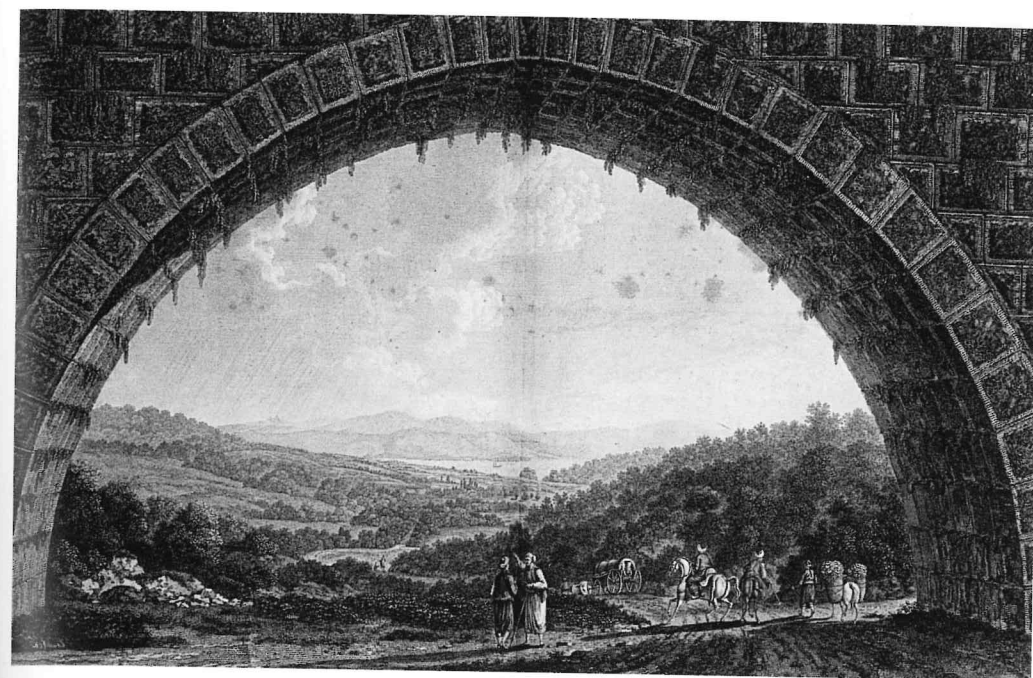


FIG. 9 - Tavola 45 del "Voyage":
Veduta della grande Arcata dell'acquedotto di Bahçeköy e della vallata di Büyükdere.

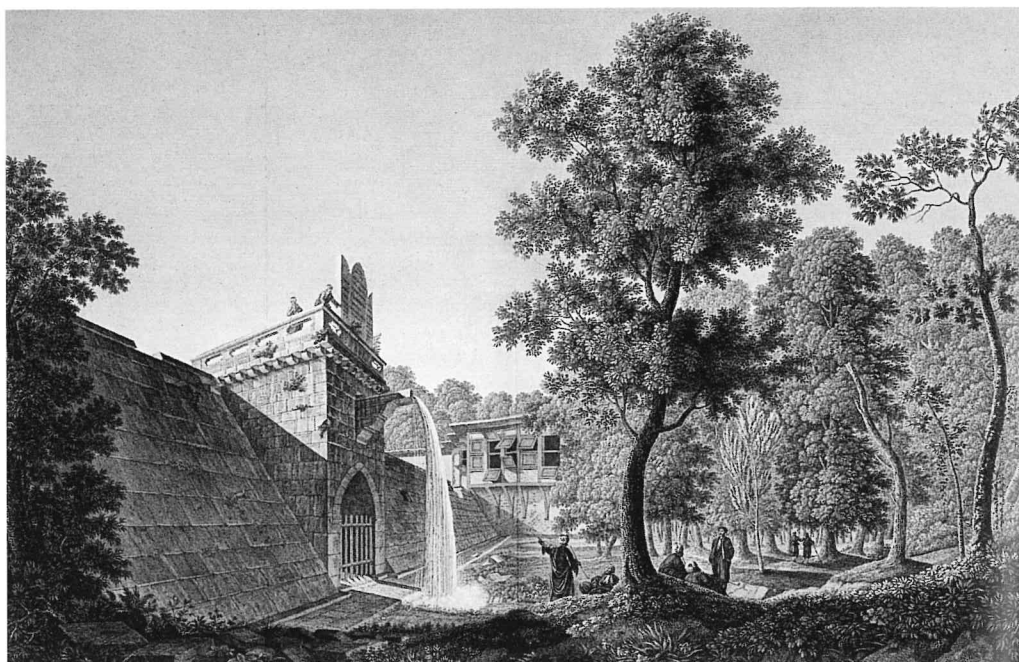


FIG. 10 - Tavola 47 del "Voyage":
Veduta del grande 'Bend' (diga) nella foresta di Belgrado nell'entroterra del Bosforo.

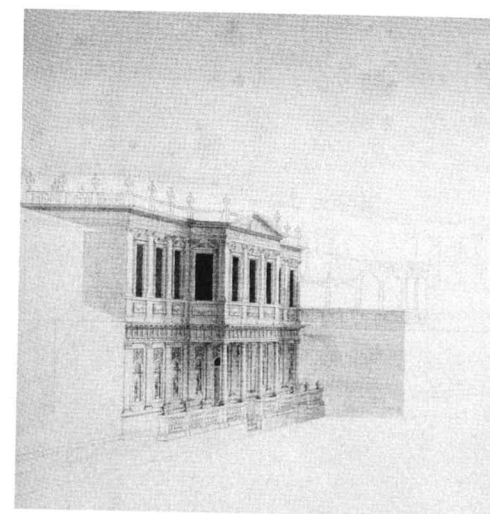


FIG. 11 - Progetto di padiglione rivierasco per Hatigé Sultan. Da Boshma et Perot, op.cit.



FIG. 12 - Le incisioni romantiche: dettaglio dai "Pyrénées Françaises".

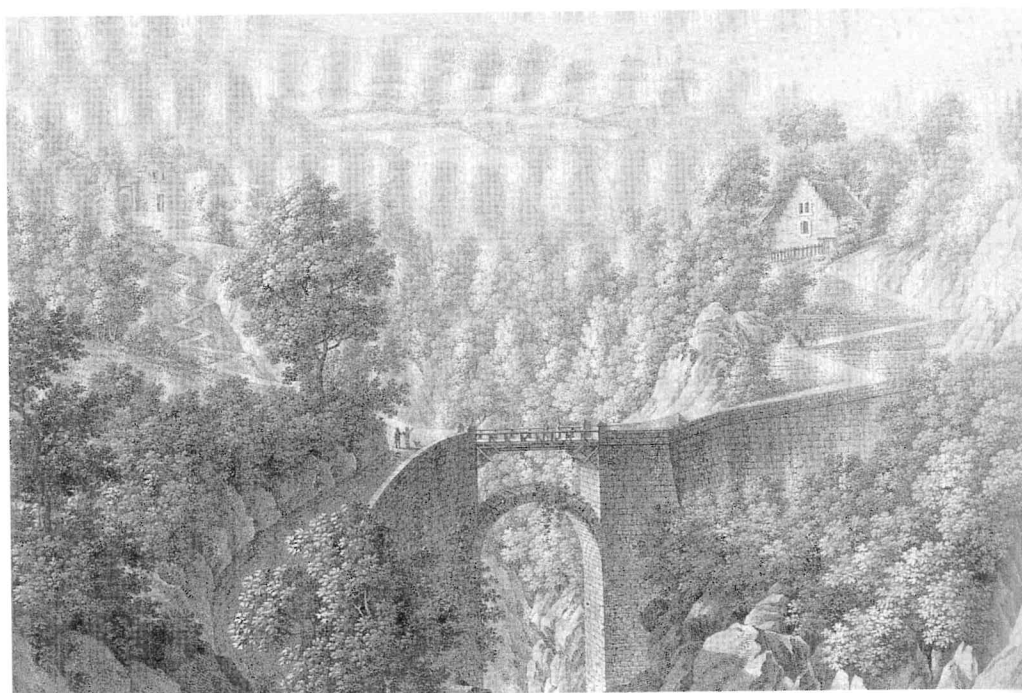


FIG. 13 - Una tavola dai *"Pyrénées Françaises"*.

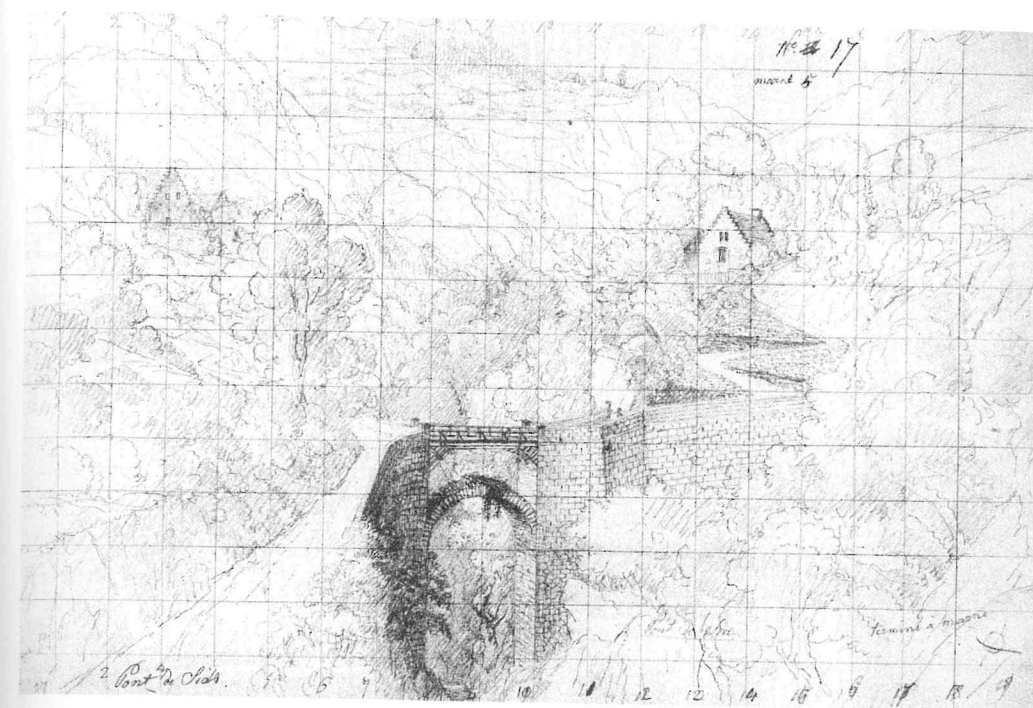


FIG. 14 - Disegno preparatorio per le incisioni dei Pirenei.

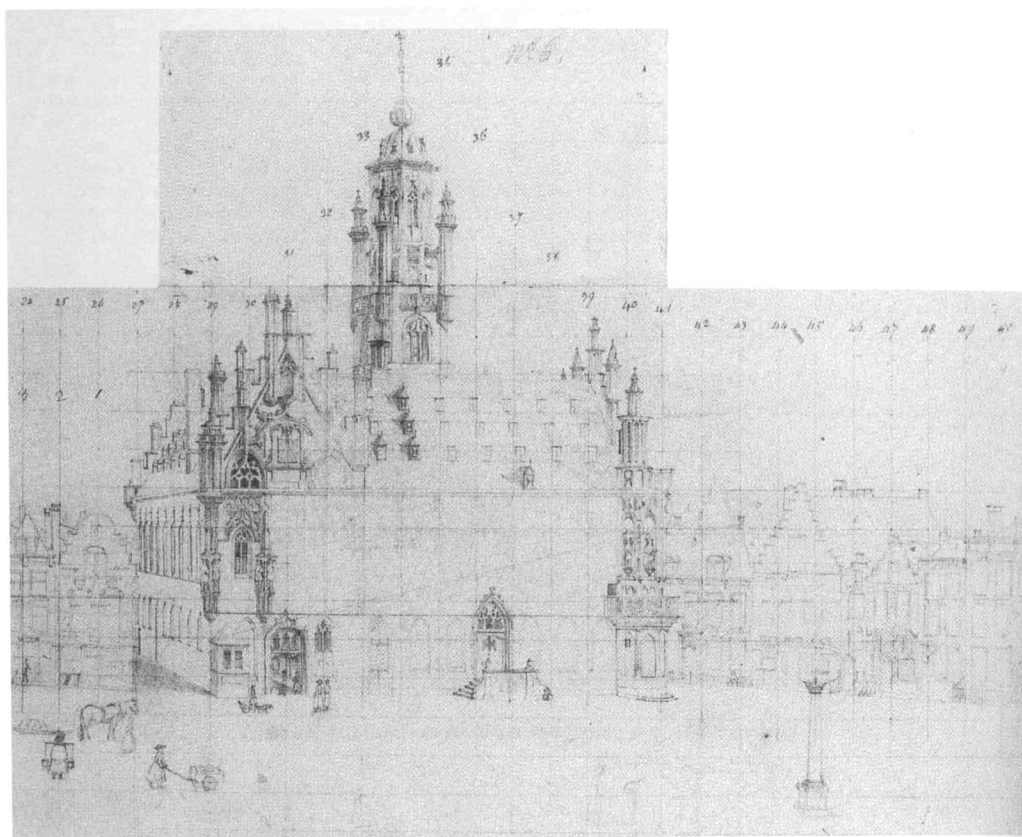


FIG. 15 - Disegno preparatorio di città olandese. Rijksmuseum.

IL CIVICO ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI MILANO.

I Fondi storici: negativi su vetro formato "A"

Giovanna Ginex

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

Nel 2001 è stato avviato un complesso intervento di studio, riordino e inventariazione informatica del fondo "Lastre A" consistente in circa trentamila negativi su lastra in vetro o pellicola piana compresi entro il formato 13x18 ed entrati nelle collezioni del Civico Archivio Fotografico dalla formazione delle raccolte al 1940 circa⁽²⁾.

Dal punto di vista metodologico l'intervento, non ancora concluso, si è per quanto possibile uniformato al progetto generale di recupero dei fondi storici; mi riferisco in particolare alle operazioni di preinventariazione informatica, recupero dei dati storici pregressi e ricostituzione della sequenza inventariale originaria, già condotte in precedenza sui fondi Raccolta Beltrami, Raccolta Iconografica e "Serie P" (diapositive su vetro). Nel caso del fondo "Lastre A" si sono dovuti tuttavia considerare e affrontare almeno due fattori di criticità estremamente più marcati rispetto ai casi prima citati, ovvero una inopportuna e dal punto di vista archivistico devastante rinumerazione dei fototipi condotta dal 1980 circa al 1997⁽³⁾, e le difficoltà nel recupero fisico dei fragili materiali costitutivi del fondo, per i quali fino al 1998 non era mai stato previsto un intervento di conservazione appropriato. La ricostruzione della sequenza inventariale originaria viene condotta utilizzando importanti fonti documentarie di prima mano conservate presso l'Archivio:

- l'*Elenco delle negative di fotografie del Castello e dei Musei eseguite dal fotografo Antonio Paoletti (via Pantano 3) e da lui custodite per conto dei Musei*, registro di carico manoscritto, s.d. (compilato dal 1910 circa al 31 dicembre 1933);
- il *Libro di carico negative A da 5222 a 9584*, registro di carico manoscritto, s.d. (compilato dal 1934 al 1935);
- *Comune di Milano. Archivio Fotografico del Comune di Milano. Catalogo lastre 'A'. 9585 al 21711*, registro di carico manoscritto, s.d. (compilato dal 1935 al 1943);

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003

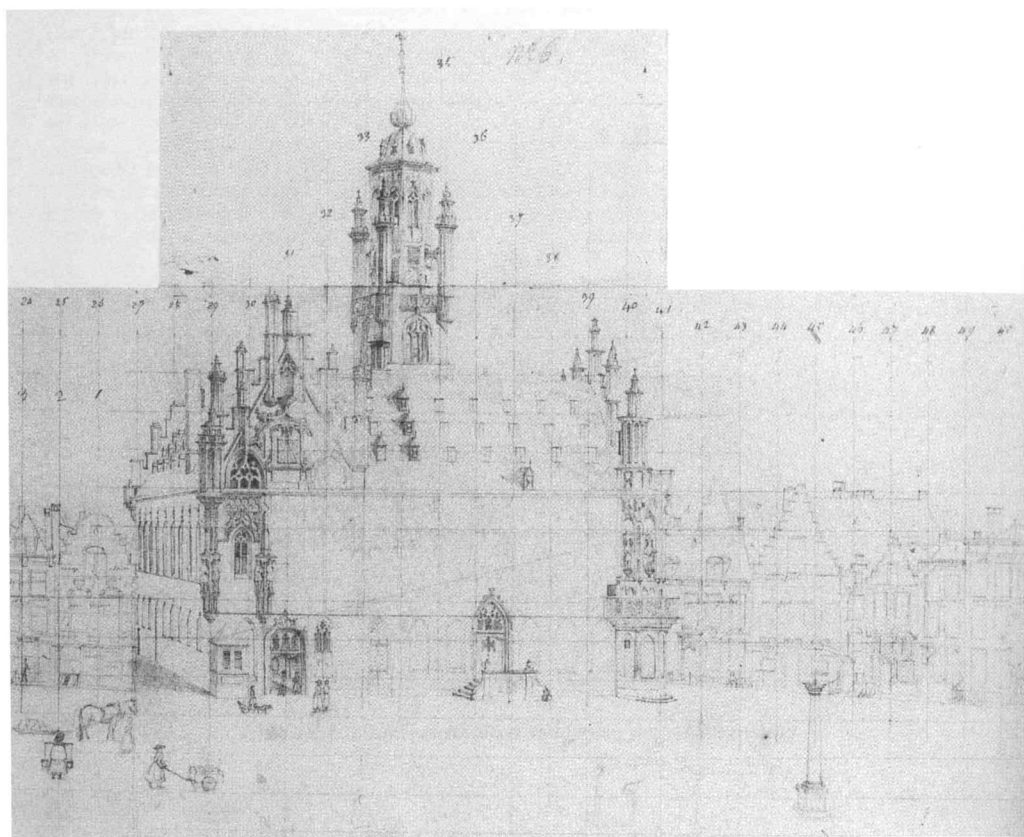


FIG. 15 - Disegno preparatorio di città olandese. Rijksmuseum.

IL CIVICO ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI MILANO.

I Fondi storici: negativi su vetro formato "A"

Giovanna Ginex

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

Nel 2001 è stato avviato un complesso intervento di studio, riordino e inventariazione informatica del fondo "Lastre A" consistente in circa trentamila negativi su lastra in vetro o pellicola piana compresi entro il formato 13x18 ed entrati nelle collezioni del Civico Archivio Fotografico dalla formazione delle raccolte al 1940 circa⁽²⁾.

Dal punto di vista metodologico l'intervento, non ancora concluso, si è per quanto possibile uniformato al progetto generale di recupero dei fondi storici; mi riferisco in particolare alle operazioni di preinventariazione informatica, recupero dei dati storici pregressi e ricostituzione della sequenza inventariale originaria, già condotte in precedenza sui fondi Raccolta Beltrami, Raccolta Iconografica e "Serie P" (diapositive su vetro). Nel caso del fondo "Lastre A" si sono dovuti tuttavia considerare e affrontare almeno due fattori di criticità estremamente più marcati rispetto ai casi prima citati, ovvero una inopportuna e dal punto di vista archivistico devastante rinumerazione dei fototipi condotta dal 1980 circa al 1997⁽³⁾, e le difficoltà nel recupero fisico dei fragili materiali costitutivi del fondo, per i quali fino al 1998 non era mai stato previsto un intervento di conservazione appropriato.

La ricostruzione della sequenza inventariale originaria viene condotta utilizzando importanti fonti documentarie di prima mano conservate presso l'Archivio:

- l'*Elenco delle negative di fotografie del Castello e dei Musei eseguite dal fotografo Antonio Paoletti (via Pantano 3) e da lui custodite per conto dei Musei*, registro di carico manoscritto, s.d. (compilato dal 1910 circa al 31 dicembre 1933);
- il *Libro di carico negative A da 5222 a 9584*, registro di carico manoscritto, s.d. (compilato dal 1934 al 1935);
- *Comune di Milano. Archivio Fotografico del Comune di Milano. Catalogo lastre 'A'. 9585 al 21711*, registro di carico manoscritto, s.d. (compilato dal 1935 al 1943);

– le schede superstiti dei due schedari cartacei originali relativi al fondo “Lastre A” (compilati dal 1933 al 1944 circa con due chiavi di lettura, per numero di lastra dal numero 1 al numero 30472, e per soggetto in ordine alfabetico).

Risulta di particolare rilevanza l'*Elenco delle negative*. Sul primo foglio si legge una scritta a penna autografa di Carlo Vicenzi: “Elenco in corrispondenza a questo nostro è tenuto dal fotografo Paoletti. Delle fotografie eseguite per conto di L. Beltrami egli è autorizzato a trarne copia su nostra richiesta./C. Vicenzi”: Antonio Paoletti venne dunque riconfermato anche da Vicenzi come il fotografo di fiducia del Gabinetto Fotografico. Proseguendo nell'analisi del registro si rileva che per i primi ventiquattro soggetti si era scelta una numerazione inventariale, subito abbandonata, che prevedeva uno “zero” prima del numero arabo, seguito dalla lettera “A” indicante il formato. Nel caso che a uno stesso soggetto corrispondessero più negativi, la segnatura prevedeva inoltre una barra dopo il numero d'inventario seguita dal numero delle lastre corrispondenti al soggetto (es: 012/11 A = undici negativi di formato A corrispondenti allo stesso soggetto 012). Dopo il ventiquattresimo soggetto seguono altre sei segnature inventariali differenti, anch'esse rivelatesi inadeguate; in questo caso al numero arabo – si ricominciava da “1” – seguiva la lettera “O” mentre l'indicazione del formato era riportata senza lettera, ma solo nella colonna successiva. La lastra “3 O” ora recuperata è un positivo su vetro alla gelatina d'argento di formato 13x18.

Successivamente ha inizio la numerazione inventariale definitiva consistente nel semplice numero arabo seguito o preceduto dalla lettera “A” incisa o scritta a penna solo sulle lastre. La nuova inventariazione venne avviata il 10 aprile del 1933, come chiarisce una nota riassuntiva che apre il secondo registro di carico, ovvero il *Libro di carico negative A da 5222 a 9584*, nel quale dopo il 31 dicembre dello stesso anno si procede con la numerazione delle lastre⁽⁴⁾.

La collazione dei dati incrociati desunti dalle fonti sopracitate è stata trasferita in una tabella appositamente elaborata e a disposizione dell'utenza, comprendente diverse voci di rilevamento: n° di inventario originale; altri nn° di inventario; formato dei fototipi; descrizione sintetica del soggetto; datazione; autore fotografo; note.

La compilazione della tabella inventariale permette di procedere – finalmente sulla base di coordinate storiche e tecniche certe – al riscontro diretto con le lastre, ovvero alla ricerca e recupero fisico dei negativi. Il riscontro con i materiali fotografici consente di verificarne lo stato di conservazione e fornire le necessarie indicazioni per il loro eventuale restauro.

Nell'intervento sul Fondo l'operazione più difficoltosa ma al tempo stesso di maggiore interesse, si è rivelata fin dall'avvio del lavoro quella del recupero delle prime lastre inventariate nelle raccolte dell'Archivio, ovvero la ricerca dei primi negativi entrati “ufficialmente”, nei primissimi anni del Novecento, nel costituendo “Gabinetto Fotografico” attivo per usi interni almeno dal 1901.

Il censimento generale del patrimonio dell'Archivio, ultimato nel maggio 1999, aveva evidenziato una lacuna nelle lastre di formato “A”, mancanti al riscontro visuale effettuato sui materiali dei numeri da 1 a 1587 (numerazione originaria). Si trattava, come da verifica condotta sui registri di carico, proprio delle preziose e antiche lastre commissionate personalmente da Luca Beltrami al fotografo Antonio Paoletti, ovvero delle prime immagini fotografiche entrate ufficialmente nel Civico Archivio. In particolare, procedendo con la consultazione del registro di carico delle lastre “A”, risultava che i numeri mancanti al censimento si riferivano soprattutto a riprese fotografiche riguardanti il restauro del Castello e il patrimonio costitutivo dei Civici Musei. Scegliendo un soggetto di agevole e sicura identificazione tra quelli risultanti mancanti e procedendo alla sua ricerca nella schedatura cartacea recente dei materiali, è stato possibile recuperare gran parte delle lastre, rinumerate come già accennato in tempi recenti, e verificarne le corrispondenze con il registro di carico originale.

I materiali antichi vengono così recuperati alla loro reale datazione e committenza, compiendo inoltre un'ulteriore verifica sulla definizione del soggetto, spesso indicata in modo fuorviante nella schedatura effettuata dagli anni Sessanta in poi. Riveste inoltre particolare significato storico e museografico il recupero della corretta appartenenza originaria dell'opera fotografata a una precisa raccolta museale, nel caso delle prime centinaia di lastre riferita al Museo Archeologico e ai Civici Musei d'Arte, entrambi allestiti tra la fine degli anni Novanta dell'Ottocento e il 1910-1920 all'interno del rinnovato Castello Sforzesco.

La tradizione di rigorosa documentazione del patrimonio artistico milanese – sia museale, sia privato – intesa come compito qualificante del Gabinetto Fotografico, era stata del resto ricordata già nel 1925 da Alessandro Schiavi, consigliere delegato dei Musei d'Arte: «In questi ultimi anni sono state fatte molte fotografie di opere d'arte e di cimeli di Musei per conto di privati e per conto del Comune (...). Si sta redigendo un elenco preciso di tutto il materiale fotografico a disposizione dei Musei, ciò che consentirà di deliberare se non convenga trarne riproduzioni nei formati più rispondenti alle normali richieste, da vendere in Castello (...). Convien notare che il materiale fotografico nostro va crescendo e migliorando continuamente, perché tanto i Musei d'Arte quanto la Galleria d'Arte Moderna, di tutti i doni, i legati o gli acquisti fanno eseguire fotografie, a scopo inventariale (...)»⁽⁵⁾.

Dalla stessa data e specialmente nel successivo, il ‘Gabinetto fotografico’ incrementerà l'ingresso per donazione o acquisto di altre migliaia di lastre, anche antiche, di vario soggetto e datazione; inoltre, dal 1933 le carte d'archivio documentano l'avvio di nuove campagne fotografiche di documentazione non solo sui beni culturali, ma anche su temi d'attualità in ambito urbanistico e architettonico relativi ai diversi servizi civici (scuole, ospedali eccetera), commissionate ai principali studi fotografici del tempo. Questo nuovo ruolo e funzione di ‘Archivio’, dopo vari stimoli forniti soprattutto da Carlo Vicenzi, direttore dei musei d'arte fino

alla morte avvenuta nel giugno del 1928, e in seguito da Giorgio Nicodemi, soprintendente e responsabile unico dei Musei Civici nel periodo tra le due guerre, venne ufficialmente riconosciuto al 'Gabinetto' nel 1933, l'anno in cui muore Luca Beltrami.

Storia, datazione e alcune note sui soggetti dei fototipi recuperati

I numeri 1 e 2 della numerazione inventariale originaria delle lastre "A" corrispondono sul registro di carico a due soggetti definiti come "Assaggio Cappella Ducale"; le due antiche lastre di formato 13x18 databili al 1894 circa, ora recuperate e correttamente risoggettate nella tabella, documentano il risultato delle prime indagini condotte da Luca Beltrami sulle pareti e il soffitto della Cappella Ducale prima di operare il recupero degli affreschi.

Nel 1898 si avviò il trasferimento dei materiali del Museo Patrio Archeologico dal palazzo di Brera agli spazi ristrutturati del Castello Sforzesco, in base alle indicazioni di Luca Beltrami che ne curò personalmente anche la riapertura nel 1900. A tali circostanze si riferisce il cospicuo numero di lastre indicate nei registri di carico e nello schedario originale come afferenti al 'Museo Archeologico'; ai pezzi già conservati a Brera, fotografati all'arrivo al Castello, si aggiungevano inoltre le decine di reperti recuperati dal 1890 circa in poi durante gli scavi per il cantiere del Castello, così come molti materiali di varia epoca portati al Castello da Beltrami e provenienti da edifici religiosi secolarizzati o distrutti, o ancora dai cantieri aperti dall'architetto nel corso della sua attività professionale. Le riprese fotografiche di questi oggetti "archeologici" costituirono il primo nucleo di negativi del futuro Archivio Fotografico, in base ad una prassi inaugurata da Beltrami che prevedeva come obbligo del responsabile dei costituendi civici musei la riproduzione fotografica di ogni singolo pezzo "in entrata", affidata come già ricordato ad Antonio Paoletti. Il fotografo, la cui attività svolta anche al di fuori della committenza milanese meriterebbe uno studio approfondito⁽⁶⁾, proseguì senza interruzioni il lavoro di ripresa delle opere almeno sino al 1939, data dell'ultimo pagamento allo studio fotografico indicata sui registri di carico: in origine oltre undicimila lastre nei formati 13x18, 18x24, 21x27, 24x30 e 30x40 che documentavano l'intero patrimonio museale civico.

Restando in ambito ottocentesco, allo stato attuale degli studi e della ricerca risulta invece ancora disperso o almeno non ancora riconosciuto il "dono Alessandro Bossi" entrato in carico alle Civiche Raccolte in due momenti, nel 1934 e 1935. Il "dono" del 1934 era descritto come "56 lastre con vedute della 'vecchia' Milano e del Castello eseguite dallo zio Alessandro Perelli nel 1890 circa e apparecchiatura fotografica", quello del 1935 come "60 lastre con vedute di Milano senza l'indicazione dell'autore"⁽⁷⁾.

Tra le serie fotografiche delle lastre "A" afferenti all'inventariazione originaria ma,

di più recente esecuzione, ricordo infine la documentazione delle "Maioliche. Milano" delle Raccolte Civiche portata a termine su lastre 13x18 nel gennaio del 1927; quella delle incisioni di Marcantonio Dal Re della Raccolta Stampe A. Bertarelli sempre in 13x18 realizzata da Osvaldo Lissoni attorno al 1929; il servizio sulle lapidi della basilica di Sant'Ambrogio firmato da Ugo Zuecca nel 1931 e le riprese dei palazzi monumentali milanesi eseguite attorno alla stessa data da Osvaldo Lissoni.

Tra le serie di negativi comprese oggi tra le lastre "A" hanno inoltre particolare rilevanza alcuni nuclei entrati in Archivio nella seconda metà degli anni Trenta, mentre era in pieno svolgimento l'inventariazione e la schedatura delle lastre antiche avviata nell'aprile del 1933. Questi fototipi non vennero dunque inseriti in quella inventariazione, bensì furono ripresi solo a diversi anni di distanza, nel novembre del 1956, subito dopo la morte dell'allora direttore delle Civiche Raccolte Costantino Baroni cui era succeduto Paolo Arrigoni. Morto nel 1950 anche Franco Busi – autore della prima inventariazione – si scelse allora, purtroppo, di non proseguire con la sequenza numerica "antica", probabilmente perché ormai superava i 30.000 pezzi, bensì di ricominciare dal numero "A 1", utilizzando un nuovo registro di carico. Si creò in tal modo una numerazione "A" parallela, all'epoca facilmente riconoscibile ma oggi fonte di ulteriore confusione per la definizione della provenienza, per la datazione e il riconoscimento dei soggetti dei fototipi. Tale ulteriore sequenza inventariale "A" si interruppe attorno al 1980, quando si ricominciò come già ricordato a rinumerare le lastre "A" più antiche⁽⁸⁾. Queste lastre "A" "parallele" non presentano sul supporto altri numeri se non quello scritto a macchina su una piccola etichetta cartacea, apposta direttamente sulla lastra. Come sopra accennato, si tratta di fondi o serie di negativi entrati in Archivio dalla seconda metà degli anni Trenta in poi; alcuni nuclei, che interessano il presente intervento, sono composti da fototipi antichi, cui seguono migliaia di negativi eseguiti dopo il 1945.

Tra le serie "parallele" più preziose di cui sono state ora riconosciute e recuperate diverse lastre segnalo il "dono Italo Pacchioni" del 1936, entrato in carico alle Civiche Raccolte nel 1939. In origine erano 205 lastre "con personalità, artisti e 'macchiette' milanesi"⁽⁹⁾ eseguite da Giuseppe Beltrami, fratello di Luca Beltrami⁽¹⁰⁾, tra il 1903 e il 1905 circa. Si tratta di lastre gelatina d'argento di formato 6x4,5 con vedute e istantanee di largo Cairoli e della zona limitrofa, comprendenti i lavori per la ristrutturazione del Castello Sforzesco, tra cui l'ultimazione della Torre del Filarete, il cantiere del cortile della Rocchetta e il cantiere della Torre di Bona: una straordinaria, capillare documentazione dell'ultimo atto dei lavori condotti da Luca Beltrami nel "suo" Castello, realizzata dal fratello fotografo. Va inoltre sottolineata la significativa provenienza del "dono", dovuto alla generosità del fotografo milanese Italo Pacchioni, pioniere della cinematografia italiana, promotore della prima sala cinematografica milanese, sorta alla Fiera di Porta Genova nel 1897.

Attribuibili ancora a Giuseppe Beltrami, ma non afferenti al "dono Pacchioni", altre 100 lastre circa ora ritrovate, raffiguranti avvenimenti di cronaca, vedute e cantieri milanesi e ancora particolari del Castello tra il 1881 circa e il 1906, comprendenti lo spettacolo di Buffalo Bill in Piazza d'Armi, nel 1891, e il corteo funebre di Giuseppe Verdi che attraversò la città il 27 febbraio del 1902.

Significativo anche il ritrovamento di una lastra con una veduta del Castello dal parco riconducibile al "fondo Luigi Brianzi", entrato in carico alle Civiche Raccolte nel 1936. In origine 146 lastre con "vedute di Milano, ritratti d'artisti e di varie personalità milanesi" eseguiti prima del 1895⁽¹¹⁾, data di morte del collezionista (forse anche fotografo), insegnante di francese e letterato assai vicino agli ambienti della Scapigliatura milanese, del quale la Galleria d'Arte Moderna conserva un ritratto opera di Emilio Gola, del 1885.

Infine, datano al 1915 le 15 lastre 13x18 ora ritrovate firmate "Foto Bin" (ovvero il fotografo Gerardo Colombi) aventi come soggetto i navigli e i palazzi monumentali milanesi, di una parte delle quali rimangono anche le stampe originali all'interno di un album anch'esso conservato in Archivio⁽¹²⁾, e ancora di Colombi altri 615 negativi (13x18; 10x15; 6x9; 9x5, pellicola; 36 mm, rullo) con architetture antiche monumentali e sacre della Lombardia, databili tra il 1915 e il 1930 circa.

NOTE

- ⁽¹¹⁾ Per i precedenti interventi rimando a: G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Appunti per una storia dei Fondi e delle Collezioni*, in "Rassegna di studi e di notizie", Comune di Milano-Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, a. XXVI, vol. XXIII, Milano 1999, pp. 225-238; G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano: appunti per una storia delle collezioni*, in T. Serena, a cura di, *Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali. Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, "Quaderni 9", IX, Scuola Normale Superiore di Pisa, Agnano Pisano 1999, vol. II, pp. 71-76. Per un approfondimento sulla figura di Luca Beltrami in rapporto alla fotografia e sul Fondo 'Raccolta Beltrami' in particolare rimando a: G. GINEX, *Luca Beltrami e le origini del Civico Archivio Fotografico di Milano*, in M. MIRAGLIA-M. CERIANA, a cura di, *Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, catalogo della mostra, Pinacoteca di Brera-Milano, Milano 2000, pp. 58-67. Sullo stesso tema anche il testo di chi scrive nel "Quaderno della mostra" dedicata a "Luca Beltrami e il Castello Sforzesco", novembre 2000-febbraio 2001; infine, G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Fondi storici: la "Raccolta Iconografica"*, in "Rassegna di studi e di notizie. Centenario di fondazione dei musei civici del Castello Sforzesco (1900-2000)", numero monografico, Comune di Milano-Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, vol. XXIV, a. XXVII, Milano 2001, pp. 65-82; G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Fondi storici: la "Serie P". Diapositive su vetro*, in "Rassegna di studi e di notizie", Comune di Milano-Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, vol. XXV, a. XXVIII, Milano 2001, pp. 121-134.
- ⁽¹²⁾ Fin dalla prima inventariazione dei negativi, essi vennero suddivisi per formati, indicati nei registri di carico originali con le lettere A (fino a 13x18), B (18x24), C (21x27), D (24x30), E (30x40), P (diapositive per proiezioni), L (ovvero, 'Leica', per le pellicole in rullo 24x36).
- ⁽³⁾ La inopportuna rinumerazione delle lastre antiche, condotta spesso sovrascrivendo sulla stessa lastra il nuovo numero, venne motivata da logiche di "comodità": centinaia di lastre erano state distrutte e i "buchi" tra i numeri rendevano difficoltoso il ritrovamento dei fototipi. La rinumerazione, a peggiorare la già discutibile metodologia e a complicare ulteriormente oggi il recupero dei dati storici e archivistici, non venne però avviata dal "vecchio" numero 1, bensì dal gruppo di lastre che venivano richieste con maggiore frequenza alla consultazione.
- ⁽⁴⁾ Il primo registro di carico interrompe l'elencazione delle lastre formato A al numero 5221 e quindi rimanda per questo stesso formato al "2° volume". Le pagine del primo registro proseguono con l'elenco delle lastre B (18x24), poi delle lastre C (21x27), D (24x30), E (30x40): tutti i dati inventariali si riferiscono allo stesso arco cronologico, ma con diverse date d'avvio della inventariazione. Riconosco la calligrafia di Franco Busi, dipendente del "Gabinetto" e primo compilatore del registro. Si veda anche la sua sigla "FB" in calce ad alcuni fogli, come ad indicare i diversi 'lotti' di trascrizioni eseguite.
- ⁽⁵⁾ A. SCHIAVI, *Oggetto: Nuovo regolamento per il Castello Sforzesco. 1923-1924*, relazione dattiloscritta, in *Atto del Comune di Milano*, prot. n. 4853/Ordinamento (Milano, Civico Archivio Amministrativo. Ora in deposito e temporaneamente fuori consultazione).
- ⁽⁶⁾ Per un primo accenno all'attività di Paoletti e del suo studio fotografico rimando a G. GINEX, *Lo "Studio Paoletti" a Milano*, in M. JAKOB-U. STAHEL, a cura di, *Girola. Un'impresa sulle Alpi*, catalogo della mostra, Fotomuseum Winterthur-Winterthur (e altre sedi), Fotomuseum Winterthur Scheidegger & Spiess, Zurigo 1997, pp. 139-141.
- ⁽⁷⁾ *Protocollo 1933*, manoscritto, 1933-1935. Milano, Archivio Civico Amministrativo (ora in deposito e temporaneamente fuori consultazione).
- ⁽⁸⁾ Si vedano le datazioni a penna nel registro di carico denominato "A 1", e le indicazioni tipografiche del registro di carico della Tipografia comunale utilizzato allo scopo (maggio 1980. "A").
- ⁽⁹⁾ Cfr. *Protocollo 1936*, manoscritto, 1936-1941. Milano, Archivio Civico Amministrativo (ora in deposito e temporaneamente fuori consultazione).

⁽¹⁰⁾ Il legame di parentela tra Luca e Giuseppe Beltrami è stato recuperato e verificato da chi scrive attraverso l'analisi dei documenti relativi alla donazione della Raccolta Beltrami al Comune di Milano, in particolare gli Atti del Comune a firma del soprintendente Giorgio Nicodemi, datati 4 aprile 1935 e 30 ottobre 1935 (rimando al testo inedito di G. GINEX, *La Raccolta Beltrami al Civico Archivio Fotografico di Milano*, 2002. Il testo è stato redatto da chi scrive nell'ambito dell'incarico presso il Civico Archivio Fotografico e consegnato alla Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni-Archivio Fotografico). Sulla figura di Giuseppe Beltrami si veda inoltre S. PAOLI, *Il Circolo Fotografico Lombardo: associazionismo e cultura fotografica alla fine dell'Ottocento*, in M. MIRAGLIA-M. CERIANA, a cura di, *Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, catalogo della mostra, Pinacoteca di Brera-Milano, Milano 2000, pp. 58-75.

⁽¹¹⁾ Cfr. *Protocollo 1936*, manoscritto, 1936-1941. Milano, Archivio Civico Amministrativo (ora in deposito e temporaneamente fuori consultazione).

⁽¹²⁾ Ringrazio Silvia Paoli per la segnalazione dell'album.



FIG. 1 - A 19558 - Museo Archeologico. Reperto scultoreo, 1910 circa, positivo gelatina d'argento su lastra, 13 x 8. Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 2 - A 18698 - *Castello Sforzesco. "Assaggio Cappella Ducale"*, 1894 circa, negativo gelatina d'argento su lastra, 13 x 8. Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 3 - A 18802 - Antonio Paoletti, *Milano. Museo Arte Antica. Ferri battuti. Cancellotto di balaustra d'altare (inv. 907)*, ante 1919, negativo gelatina d'argento su lastra, 13 x 8. Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 4 - A 18764 - Antonio Paoletti, *Milano*.
Arte giapponese. Armature e armi. Un elmo e un braciore, ante 1919,
 negativo gelatina d'argento su lastra, 13 x 8. Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 5 - A 5774 - *Maioliche. Milano. Piatto ovale (inv. 946)*, gennaio 1927,
 negativo gelatina d'argento su lastra, 13 x 8. Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 6 - A 17700 - *Sant'Ambrogio. Coro, particolare*, 1931, negativo gelatina d'argento su lastra, 13 x 8. Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 7 - A 20693 - Giuseppe Beltrami, *Milano. Castello Sforzesco. Veduta esterna*, 1905, negativo gelatina d'argento su lastra, 6 x 4,5. Milano, Civico Archivio Fotografico. Dono Italo Pacchioni.



FIG. 8 - A 20799 - Milano. Ippica. "Festa di Maggio".
Arrivo di una carrozza con tiro a quattro cavalli al vecchio ippodromo di San Siro, 1893,
lastra negativa stereoscopica gelatina d'argento, 13 x 8. Milano, Civico Archivio Fotografico.



FIG. 9 - A 20775 - Milano. Castello Sforzesco. Veduta esterna panoramica del Parco, 1890 circa,
negativo gelatina d'argento su lastra, 13 x 8. Milano, Civico Archivio Fotografico. Dono Luigi Brianzi.



FIG. 10 - A 15140 - Foto Bin [Gerardo Colombi] *Milano*. 1915, negativo gelatina d'argento su lastra, 13 x 8. Milano, Civico Archivio Fotografico.

STAMPE POPOLARI MILANESI IN UN QUADRO DI GEROLAMO INDUNO

Alberto Milano

Introduzione

Nel 1852 Gerolamo Induno (Milano, 1825-1890) presentò alla Esposizione annuale di Brera⁽¹⁾ una pittura ad olio, oggi conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, in cui è raffigurato un nano intento a suonare il mandolino all'interno di un povero casolare (FIG. 1). Il quadro è conosciuto con il titolo di "sciancato che suona il mandolino"⁽²⁾ ma anche come "il cantastorie"⁽³⁾ e fu recensito al suo apparire dal letterato Carlo Tenca con parole di elogio e approvazione sul giornale "Il Crepuscolo" del 10 ottobre 1852⁽⁴⁾.

Al di là delle pertinenti annotazioni e polemiche sulla finitezza e sul realismo della rappresentazione o sul soggetto drammatico e melanconico della pittura di genere⁽⁵⁾, qui interessa riportare la descrizione fatta dal Tenca del personaggio principale del quadro: "... uno di quei tipi di sciancati infelici, condannati a buffoneggiare per trastullo del volgo, in atto di cercare sulla rozza chitarra, che è tutta la sua esistenza, un pò d'armonia che basti a ingannare la fame o a fargli dimenticare i dolori del suo stato, noi faremo buon viso a quel suo nano sorridente che tenta ristorarsi sul suo strumento degli spregi e dell'avvilimento a cui è costretto ...". Un nano cantastorie quindi che doveva essere una presenza abbastanza comune per le strade della Milano della metà dell'Ottocento, anche se non sappiamo se si tratti, come probabile, di un vero e proprio ritratto o di una più generica tipologia cui l'artista si sarebbe rifatto.

Nè nelle parole del Tenca nè in quelle di chi si è occupato in seguito del quadro dal punto di vista storico-artistico, malgrado sia questo uno tra i più noti dell'artista, si trova un accenno ad un particolare introdotto dal pittore per meglio definire la professione e l'origine del suo personaggio.

Un bimbo fa da spettatore al cantastorie e si appoggia ad una vecchia sedia dall'alto schienale in cuoio. Così facendo ha spostato alcune carte che vi giacciono appoggiate alla rinfusa ed un foglio è caduto in terra vicino ad un cappello sformato. Tra questo materiale si distinguono chiaramente le note e i rigli musicali di uno spartito di musica e si riconoscono almeno altri quattro fogli stampati (FIG. 2). Scopo di

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003



FIG. 10 - A 15140 - Foto Bin [Gerardo Colombi] *Milano*. 1915, negativo gelatina d'argento su lastra, 13 x 8. Milano, Civico Archivio Fotografico.

STAMPE POPOLARI MILANESI IN UN QUADRO DI GEROLAMO INDUNO

Alberto Milano

Introduzione

Nel 1852 Gerolamo Induno (Milano, 1825-1890) presentò alla Esposizione annuale di Brera⁽¹⁾ una pittura ad olio, oggi conservata alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, in cui è raffigurato un nano intento a suonare il mandolino all'interno di un povero casolare (FIG. 1). Il quadro è conosciuto con il titolo di "sciancato che suona il mandolino"⁽²⁾ ma anche come "il cantastorie"⁽³⁾ e fu recensito al suo apparire dal letterato Carlo Tenca con parole di elogio e approvazione sul giornale "Il Crepuscolo" del 10 ottobre 1852⁽⁴⁾.

Al di là delle pertinenti annotazioni e polemiche sulla finitezza e sul realismo della rappresentazione o sul soggetto drammatico e melanconico della pittura di genere⁽⁵⁾, qui interessa riportare la descrizione fatta dal Tenca del personaggio principale del quadro: "... uno di quei tipi di sciancati infelici, condannati a buffoneggiare per trastullo del volgo, in atto di cercare sulla rozza chitarra, che è tutta la sua esistenza, un pò d'armonia che basti a ingannare la fame o a fargli dimenticare i dolori del suo stato, noi faremo buon viso a quel suo nano sorridente che tenta ristorarsi sul suo strumento degli spregi e dell'avvilimento a cui è costretto ...".

Un nano cantastorie quindi che doveva essere una presenza abbastanza comune per le strade della Milano della metà dell'Ottocento, anche se non sappiamo se si tratti, come probabile, di un vero e proprio ritratto o di una più generica tipologia cui l'artista si sarebbe rifatto.

Nè nelle parole del Tenca nè in quelle di chi si è occupato in seguito del quadro dal punto di vista storico-artistico, malgrado sia questo uno tra i più noti dell'artista, si trova un accenno ad un particolare introdotto dal pittore per meglio definire la professione e l'origine del suo personaggio.

Un bimbo fa da spettatore al cantastorie e si appoggia ad una vecchia sedia dall'alto schienale in cuoio. Così facendo ha spostato alcune carte che vi giacciono appoggiate alla rinfusa ed un foglio è caduto in terra vicino ad un cappello sformato. Tra questo materiale si distinguono chiaramente le note e i rigli musicali di uno spartito di musica e si riconoscono almeno altri quattro fogli stampati (FIG. 2). Scopo di



FIG. 1 - Gerolamo Induno, *Sciancato che suona il mandolino* (inv. 1106), olio su tela, cm. 60 x 49,5, Civiche Raccolte d'Arte, Galleria d'Arte Moderna, Milano.



FIG. 2 - Gerolamo Induno, *Sciancato che suona il mandolino* (inv. 1106), olio su tela, cm. 60 x 49,5, Civiche Raccolte d'Arte, Galleria d'Arte Moderna, Milano; particolare.

questa ricerca è dimostrare che la scelta dei fogli e la loro esatta riproduzione sulla tela del quadro non è casuale e che anzi il pittore ha introdotto questi particolari per fornire una chiave di lettura autentica del quadro così come da lui ideato.

Ampia patente dei storti

Di un primo foglio, quello posto più in basso e quasi sospeso a mezz'aria, si vede completamente la testata figurata e si possono chiaramente leggere alcune parole del titolo: "... DEI STORTI ...". Questi elementi sono sufficienti per poter identificare la stampa con la "AMPIA PATENTE DEI STORTI E DEI GOBBI", edita dagli stampatori Tamburini⁽⁶⁾. La parte superiore del foglio è costituita da tre figure accostate, ognuna delle quali è incisa separatamente in silografia (FIG. 3). Al centro è raffigurato un aristocratico nano in abito pienamente settecentesco con tanto di mantello, bastone e ampia parrucca. Ai suoi lati sono posti due personaggi di dimensioni ridotte, essi pure di carattere umoristico-caricaturale caratterizzati uno dall'ampio cappello e dalla pipa, l'altro dal calice alzato e chiaramente derivato dalla serie di "VARIE FIGURE GOBBI" di Jacques Callot del 1616. Sotto il titolo segue il testo tipografico firmato in basso "DAL CONSIGLIO DI NANIQUANIA In data del primo di Navosto del mille e settecento quaranta-quattro TIRASTORTO Scancelliere". L'esemplare di questa stampa conservato presso la Raccolta Bertarelli porta l'indicazione editoriale: "Milano, Stamp. Tamburini e Valdoni, contr. S. Raffaele". Il foglio risulta essere di poco antecedente al quadro dato che Tamburini e Valdoni operarono e firmarono in questo modo la loro produzione tra il 1822 e il 1845 circa⁽⁷⁾, ma vedremo che nella sua struttura la stampa risale alla produzione di Carlo Tamburini già attivo nel primo decennio del XIX secolo. Morto attorno al 1810 il padre Carlo, il figlio Giovanni Tamburini, una volta raggiunta la maggiore età, si mise in società con Giacomo Valdoni che aveva lavorato con Carlo e ne aveva sposato la vedova. Tamburini e Valdoni solo in parte modificarono la ben sperimentata produzione della ditta aggiungendo stampe di maggiore qualità, quali ad esempio i calendari, per il resto continuarono a ristampare l'ampio repertorio paterno di fogli volanti, bosinate e libretti popolari.

La "AMPIA PATENTE" rientra in un genere di stampe che ebbe una particolare fortuna e diffusione sia in Francia che in Italia nei secoli XVIII e XIX, quello dei cosiddetti "Diplomi scherzosi o umoristici". Si tratta di componimenti che ricalcando la forma dei diplomi e delle patenti prendono in giro il linguaggio aulico ed il latino usati nei decreti ufficiali. In essi si lodano i grandi mangiatori e gli ubriaconi, i giocatori di carte e i fumatori così come ogni tipo di persona deforme o che vive ai margini della società nel mito del paese di Cuccagna. I Tamburini stamparono diplomi con svariati soggetti, dalla Patente concessa al cacciatore incapace perchè potesse continuare a cacciare senza alcun risultato⁽⁸⁾ a quella destinata

ai bevitori⁽⁹⁾, che doveva essere forse la più comune, a quella dedicata ai bisogni corporali⁽¹⁰⁾ o al perdente del gioco dei tarocchi⁽¹¹⁾.

Già all'inizio dell'ottocento Carlo Tamburini aveva pubblicato alcune Patenti burlesche il cui testo faceva riferimento ai "... nani che si recassero nella capitale a prestare giuramento di fedeltà al Re dei nani ..." ⁽¹²⁾. Il testo di queste Patenti venne ripreso tale e quale dal figlio Giovanni e da Valdoni, ma suddiviso su due colonne e inquadrato in una nuova cornice tipografica. Nella testata all'unica silografia presente nel foglio di Carlo, quella che rappresenta l'ometto con pipa e cappello, vennero aggiunti gli altri due personaggi. È interessante notare che a causa dell'uso e dei decenni trascorsi il piccolo legno originario appare nelle successive ristampe sempre più rotto e tarlato.

Ma era una comune pratica tipografica per questo tipo di pubblicazioni lo scambiare i legni delle figure, il riutilizzarli variamente come elemento decorativo spesso slegato dal contenuto dei testi. Si ritrovano ad esempio le due figure laterali della testata in un'altra Patente edita da Tamburini e Valdoni (FIG. 4) ⁽¹³⁾, con l'inserimento al centro di un Bacco a cavallo di una botte, oppure stampate singolarmente nei frontespizi di due bosinate, probabilmente opera degli stessi editori a giudicare dallo stato di conservazione dei legni, al di là della indicazione "dal Stampador Tamburini" ⁽¹⁴⁾. La figura centrale del nano con parrucca troneggia invece da sola in un foglio edito da Messaggi a Milano verso la metà del XIX secolo (FIG. 5). Ma si tratta di una copia in controparte della silografia, il nano guarda verso sinistra e non verso destra, a conferma che la produzione di Messaggi fu in generale più tarda e in gran parte ripresa da quella dei Tamburini. Il testo in questo caso, sempre di natura umoristica, narra le iperboliche abbuffate del Signor Gian Diluvio.

Lo stesso Carlo Tamburini, nell'ambito degli stampatori milanesi degli ultimi anni del XVIII secolo e dei primi del XIX non aveva fatto altro che inserirsi in un filone molto fiorente di cui si sono purtroppo conservati solo rari esemplari grazie al mai abbastanza sottolineato acume collezionistico di Achille Bertarelli. Vanno riferiti alla produzione milanese della seconda metà del XVIII secolo, forse a quella dell'editore Angiolini, i fogli intitolati uno "NON MOLESTETUR" (FIG. 6) ⁽¹⁵⁾ e l'altro "NOI PONCEPILATO NANCOGIA" ⁽¹⁶⁾. Si tratta in ambedue i casi di diplomi scherzosi che fanno ampio riferimento a nani, zoppi, gobbi, nasoni, grandoni, perticoni, gambastorta, sgangherati, abitanti della città di Gambastorta Metropoli della Sciaballonia. Nel primo di questi fogli si annuncia sotto forma ufficiale di sentenza la condanna di una persona di alta statura offensiva con la sua presenza della condizione dei nani. Il nome della persona prescelta andava inserito manualmente nell'apposito spazio lasciato libero all'interno del testo così come nel secondo foglio in cui viene presentato uno speciale passaporto o lasciapassare alla persona oggetto dello scherzo. Le due stampe hanno poi un interesse particolare perchè nella parte superiore illustrata viene raffigurata la satirica cerimonia della consegna del diploma.



AMPIA PATENTE DEI STORTI E DEI GOBBI.

NOI MAMEO SQUAQUERA Re di Naniquania e Suoi Stati si uniti, che sparsi qua e là per l'universo, Principe di Stortilong, Gamba-torte e Sgangherati, Duca de Culbassi e Navascioni, Marchese di Quanguinaria e Squinquinaria, Conte di Scanceltonia, Stortignana, Cavaliere di Bassignana, Stortipiedi, Feudatario di Piccoliuomini e sue adiacenze.

Concessa dalla Clemenza del Nostro Mameo Squaquera, Re di Naniquania e suoi Stati uniti e disuniti di Naversa, Nanquia, Nantès, Nanci, Nascouia, Navouia, Nantiocchia, Nandafusia, Nangona e tutte le Province di Basiguana, di Curtigamba, di Stortiguana, di Squinquinaria, di Culbasso, di Sciaballonia, di Navascionia, Quinquinaria e quinci, e quindi tutti i luoghi adiacenti, che solennizzandosi ogni quinquennio le feste in memoria della felice incoronazione del Nostro Numinoso Sovrano, che seguirà ne' prossimi mesi di Navosto e Sciattembre, e dovendosi portare qualunque Suddito delle nominate Provincie alla Capitale per confermare al Loro Sovrano il giuramento di fedeltà, e festeggiare unitamente l'epoca dell'inascegnabile Ascesa al Trono. Dovendo adunque traslocarsi ciascuno degli Individui dal suo Paese alla Capitale Sciabalinguquera, perchè non venga alcuno molestato, deriso, insultato, viene munito della presente, accordandogli il Privilegio di portare a difesa della propria vita qualunque sorta di armi, e come Sciabale, Sciaballoui, Scimitarre, Falcì, Falcioni, Mezz Lune, Gamautti e qualunque specie di arme curve. Se ne disgiu d'un luogo viaggio occorresse la dis-

grazia di cadere in qualche Fiume, Canale, Ruscello, o Pantano, mostrando la presente alle Anitre, Anitrotti come suoi legittimi Cuginati gli dovranno col suo quà quà dar voce ai rispettivi Consoli delle dette Provincie per accorrere a prestarle il più pronto soccorso. Quindi finalmente se in tal tempo di tripudio alcuni de' Sudditi volesse annodarsi in matrimonio, le verrà pagato, seguito il loro arcifelice annodamento, innanzi al Tesoriere della Cassa Reale, quattrocento e quarantaquattro scudi, quattro soldi e un quattrino, affise che i degni sudditi Naniquiniani perpetuano nell'ordine della natura e propagano nella sciosciatà la loro pigmea razza.

In virtù adunque delle Sovrane determinazioni ha voluto e vuole che Voi Membro Anitrotico siate munito di questo infrangibile scudo, onde servirvi all'opportuna difesa, venendo in tal tempo diligiatto dica pur francamente e Morie speranze mie tornate in vita.

E quantunque di primo slancio si venisse di soffrire qualche ingiustizia negli Stati nani di nostra giurisdizione, avvalorato dall'immediato soccorso sarete. e In pena sì, ma in servitù non mai.

DAL CONSIGLIO DI NANIQUANIA

In data del primo di Navosto del mille e settecento quarantaquattro.

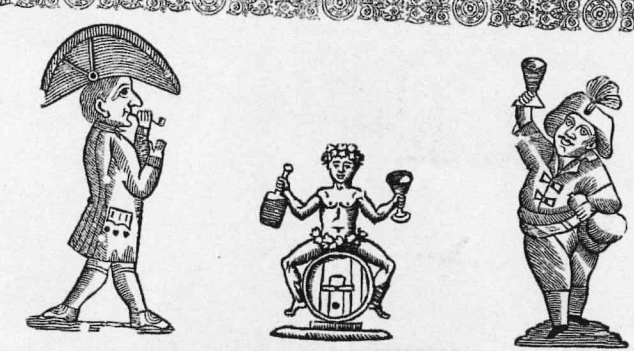


LOCO SIGILLI

TIRASTORTO Scancelliere.

Milano. Stamp. Tamburini e Valdoni, contr. s. Raffaele.

FIG. 3 - *Ampia patente*, silograpia e testo tipografico, Tamburini e Valdoni, Milano 1822-1845; Raccolta Bertarelli SPP m.15I-9.



PATENTA

Faccia a posta per i mbriagù,
E per quei che 'gh piàss ol Vi bù
E pò a per teucc in general,
Che biv la pénta e pò al bocàl.

Al me par ché xé de sent
A dim a me sto moment
Me no sò stù sù lùr.
No i gh forza gne vigùr,
No i dà miga impo'd legrea
Ance i mètt malincones,
Se to parlevi de vassei
Dei piu grane e dei piu boi,
De conche e de basice,
Tente piene e bocacce,
Madalene e ponte grande
Stem sen drece che nol se spande,
Tet farest hè onir
A parla de sti lùr,
Finto che lùl rep del Vi
Tet farest peu gradì,
Ho penat e vù fà xé,
E voi seubet mettem dré.

LODEM DOCA'L VI'

Vardé che virtù'l ga mai ol Vi
Agh'vorav penne senza fi,
Certe che mai sanchiss,
U calamar comé a lèss,
U sciant che mai meures,
E sètt o ott che ghe autess,
E pò no sar gna mo feul
De scriv rò i virtù del Vi.
Za'l Vi hù al più a teucc
Tat al sàcc compagn di menec;
Al omeng, fomas pò a ca i secc,
Tat al zùgn comé si vècc
Ol Vi le quela medezina
Dùna'd sira e de matina,
Che a hiel temperat
Al fa guri ogni malat.
Lazi'mpò i vers d'Orasio,
De Virgilio, Omero e Stazio,
E d'Ovidio e del Ciconat
Cosa i dis del Vi de bël,
E cou che grand reputaziù
I tegna lùr ol Vi bël.
E te'm parla pò de quel
De Derbeusch e de Creumit,
De Saladege e'd Carrioul.
Al ga peu forza che d'u Meul
E'd la riviera de Salò
L'ha euna bonta che passa fo.
Na vardema pò de quel
De Fontocla e de Nèpel,
Al se face lu tat onir,

Che a bien a col bocàl
As cines la comé u sonal.
Se'm parla pò di Vi mèghe,
Tat si a pur comé mesciace,
I gh euna forza e virtù tal
De fa donda mes Borecanal.
Ma elé aquss teucc no i na hiv miga
Perché a pagal as fa fadiga.
Za savri che Noe'l feu'l preum
A fa'l Vi per sò conteum,
Al ga metè tal bolorù
Che l'indè per tera a rebolù;
Perché nol sia guasù'l valùr
Che'l produnia sto bù liquùr.
Ol Vi hù le propie quel
Che gheusta stomèch e 'l beudèl,
Al dà forza al mètt legrea
No 's parla piu' d malincones.
Domandega mò al Pasquàl,
Sal ne hiv donà u bocall
Quase semper prima'd sena
Al se hiv la madalena,
E pò quando la senat
Al se tricca un' ater fùt;
E tra lu e la sò egia
Ai nù hiv quasse euna segia.
Quel seu n'otem lè'l Nicolat,
Lu'l più u picol barilet,
Ma vel dighe che teucc sena
Al tegna cinquanta brenes;
E lu semper al hila
Fina a quando che'l dormia,
E'n tra lu e la sò meor
Al se bagna di caror.
Al fa da feura'l natural
A quei chi ha ergot de mal;
Al fa fa la pas tra lùr amis
Che sta prena l'era nemis;
Al fa pari zùega quel che vècc
I fa di amorie comé i secc,
Senza vergogna ghe rossùr
I salta e hata teucc covùr.
Al fa parla 'a teucc i linguas
A quach foze e hata fas;
Se 's ga domanda cosa i a dèce
No i ghel sa di gnac si parèce.
Ol Vi hù le quel tal lùr,
Che mètt forza e 'l dà vigùr
De dovrà de bùna schena
A lùrà semper de leus.
Se Carlo Magno Imperatùr
Al se face lu tat onir,

Che lin ciapat piu de mes mond
Tat per tracc come per longh;
Al daz'l Vi hù sì sò soldacc
E co la guerra indas lùacc;
Xé con costanza e con vigùr
I combatta teucc quanc lùr.
Osservé de tartarol' crenùr
Che zel hiv per quach dultùr;
A quest che a le m' estrax
Che del Vi al ve cat;
Doca del Vi la sò bontà
Là quella che'm rend la sanità.
Iv mai seuit isù lùr,
Che Guinède'l servitùr
La dace a Giove'l sò padùr
U bicerit lu de Vi bù;
E Giove ates duc confesal
Che'l Vi che 'l hiv che xé'l mortàl
A le ster face amò pien mei
Di sò liquir che 'l hiv coi dèi.
Iv mò caput che bei lùr
Produs in mò sto bù liquir.
Mà adess av d'ò u contè;
E quest al crede al pien mei,
De sta teucc in general
Taccac semper al bocall;
E a la secca fa piu grada;
E'l seuche lassal de handa;
Migare a la brenes e po al sò;
E se feua'l col andem a mò;
E le de Vi pò feu i boga
Che'm camparà de picu'd sent aga;
E no lassam passà tornàla
De no fa sta eta beida;
Ma semper hiel madalacc;
E se'm sarà ben reusforace;
E se'm farà sto bel lùr
Am manda a scondes i dotùr;
Specialment quei 'nteresacc
Chi me oraf vùt teucc quanc malacc.
E teute i ote che'm vuol hiv
Fem i sto brenes ai amis.

BRENDES

Viva Bacco e l'allegrea
E coter teucc in compagne
Siam sta alogher, stem sen' nù
E hiam semper del Vi bù;
Per des sentesem no ghe mal
Tat per bien u mèss bocall.
FENIT.

Milano. Tip. Tamburini e Valdoni contr. di s. Raffaele.

FIG. 4 - *Patenta...*, silograpia e testo tipografico, Tamburini e Valdoni, Milano 1822-1845; Raccolta Bertarelli SPP m.15I-11.



FIG. 5 - *Le Stupendevoli... mangiature*, silografia e testo tipografico, Messaggi, Milano 1850 circa; coll. privata, Milano.



FIG. 6 - *Non molestetur*, acquaforte, Milano, seconda metà del XVIII sec., Raccolta Bertarelli SPP m151-2a.



FIG. 7 - *Noi Mammeo...*, acquaforte, Milano, seconda metà del XVIII sec, Raccolta Bertarelli SPP m.151-3.

In una terza stampa (FIG. 7)⁽¹⁷⁾ compare al centro di un ovale il nano imparruccato, chiaramente quello a cui poteva poi aver attinto Tamburini. Il foglio è tutto inciso ad acquaforte compresi il testo, le firme ed il sigillo, e l'immagine del nano è accompagnata da due episodi di vita militare che hanno nani come protagonisti. La Patente inizia con i solenni titoli del Sovrano "Noi Mammeo Squaquera Re de' Gobbi, Stortilioni, Gambestorti, e Sgangerati: Duca dei Nappioni, Sciabelloni, e Nasturzi: Principe di Cilbasso, e Navascionia: Marchese di Squinquaria, e Quanquanaria, ec.ec.ec.ec.. E continua con il testo vero e proprio in cui viene concessa "licenza di Squinquare, anatrare, navasciare, sciabelare ...". Chiudono il testo le firme ed il sigillo di Mammeo Squaquera, Navasciotto scancelliere e di Anadrotto Squanquilio Segretario.

Come spesso accade nel campo delle stampe a larga diffusione andando a ritroso nel tempo ci si può approssimare a quello che dovrebbe essere stato il modello iniziale dell'immagine. Nel caso del nano imparruccato si deve arrivare quasi all'inizio del XVIII secolo, al 1710, circa quando ad Augsburg, in Germania, venne pubblicata dall'editore Pfeiffel una serie incisa da Martin Engelbrecht intitolata "Il Calotto Resuscitato" (FIG. 8). La serie di 50 fogli presenta una variegata galleria di personaggi grotteschi e caricaturali, uno per ogni foglio, sotto forma di un nano abbigliato in maniera sempre molto elaborata o con grande sfarzo. Le didascalie dei fogli sono anch'esse satiriche, un po' sul gusto delle Patenti umoristiche, con nomi altisonanti, titoli roboanti, ridicoli e storpiati dal latino e da altre lingue compreso l'italiano⁽¹⁸⁾. Il foglio 6 della serie presenta in primo piano un "MONSIEUR LE CHEVALIER RONDEAU, GRAND ORATEUR AU PARLEMENT DES MUETS" in abito nero, parrucca e cappello. Sullo sfondo è raffigurato un altro personaggio. È questa seconda figura che sembra essere all'origine del nano milanese. La serie ebbe uno straordinario successo con diverse ristampe sotto varie forme e fu subito copiata ad Amsterdam anche cambiandone completamente il testo nel 1720 per inserire i personaggi nelle polemiche seguite al famoso scandalo delle azioni del Mississippi (FIG. 9)⁽¹⁹⁾.

Quel che è qui importante rilevare è che molti editori durante il secondo quarto del XVIII secolo stamparono un gran numero di stampe aventi come protagonisti personaggi caricaturali di nani a caccia, in guerra, danzanti, intenti al gioco o con gli abiti delle diverse nazioni europee. Si può parlare di una vera e propria moda che ebbe il suo culmine attorno alla metà del secolo ma di cui abbiamo appena visto i tardi esempi di un secolo dopo relegati tra le ristampe di una produzione a basso costo nei fogli di Tamburini e Messaggi.

Curioso contrasto

Il secondo foglio che Gerolamo Induno dipinse in modo distinguibile mostra solo la testata e non il titolo ma delle due figure una è chiaramente riconoscibile per la elaborata acconciatura e per il braccio alzato in un atteggiamento particolare. È

quindi possibile identificare con certezza il foglio nel "CURIOSO CONTRASTO FRA MOGLIE E MARITO CHE AMBIDUE NON HANNO VOGLIA DI LAVORARE". (FIG. 10)⁽²⁰⁾. La forma del contrasto, comune nelle bosinate, le lega ad una tradizione letteraria più alta di intento moraleggiante o satirico⁽²¹⁾. Presso la Raccolta Bertarelli è conservato ad esempio un altro foglio dei Tamburini dal titolo "CURIOSO CONTRASTO TRA L'AMORE E LA FAME"⁽²²⁾.

Il contrasto si svolge tra due coniugi: un facchino e sua moglie come si deduce dal testo, "... facchin malnato ..." dice a un certo punto la moglie, mentre il resto delle accuse e delle invettive scambiate reciprocamente è piuttosto generico.

L'esemplare conservato presso la Raccolta Bertarelli riporta in basso a destra la scritta "Milano, Tip. Tamburini, Via S. Raffaele" ed è quindi databile a dopo il 1865 quando a Milano fu introdotta la ripartizione in vie, ma la prima apparizione della stampa può essere fatta risalire al 1818-1819 in base agli elementi che esamineremo. Nel 1817 Antonio Lamperti, abilissimo incisore in piombo, poi diventato stampatore in proprio⁽²³⁾, aveva preparato per l'editore Giacomo Pirola un calendario da muro di grande formato seguendo una consuetudine annuale che durava almeno dal 1810. Il calendario ha per titolo "PASQUIN E MARFORIA AL BALL COI SONADOR DE VIGONZON CHE CON MANO SINISTRA SONEN EL VIORON, o vero sia giornal e lunari per l'Ann milla e votcent derset". (FIG. 11). Sui due terzi del foglio sopra il calendario vero e proprio relegato in basso campeggiano cinque figure: al centro tre suonatori, a sinistra un vecchio innamorato in abiti ancora settecenteschi e con il cuore in mano, a destra una dama non più giovane in atteggiamento affettato con una gran cuffia ricca di piume. La mano destra della dama è alzata in posizione leziosa e la sinistra è appoggiata sul fianco ad accompagnare il passo di danza. Conoscendo la notevole originalità delle invenzioni del Lamperti sembra giusto affermare che questo è il prototipo a cui doveva, a distanza di pochi mesi, ispirarsi lo silografo attivo per conto dei Tamburini per eseguire il personaggio femminile presente nel foglio del Contrasto.

Nel 1819, o per meglio dire alla fine del 1818 inizio del 1819 poiché siamo nel campo dei taccuini, almanacchi, lunari e calendari, era stato pubblicato, senza indicazioni editoriali ma certamente dai Tamburini, un "TACCOJN BELL E NOEUV PER EL MILA OTT CENT DESNOEUV". Il Taccojn conteneva oltre ad un "Dialogh tra l'autor e vun che passa" e un "CONTRAST IN MENEHIN TRA PAOLINA e so mari EL MATT FACCHIN CHE STA AL PASS DE S. MARTIN" anche due silografie che sono le stesse del foglio del "CURIOSO CONTRASTO". Sul foglio della bosinata le figure del Matt Facchin e della moglie Paolina sono stampate al mezzo di una cornicetta tipografica e in modo da formare le due facce esterne, quasi una copertina, del libricino che si ricava ripiegando il foglio intero in quattro (FIG. 12).

Il personaggio del Matt Facchin era senz'altro popolare a Milano nei primi anni del secolo XIX perché a lui è dedicata anche un'altra bosinata edita dai Tamburini⁽²⁴⁾. Sul frontespizio si legge: "L'EREDITAA DEL MATT FACCHIN CHE STA SUL



FIG. 8 - *Monsieur Robert*, acquaforte e bulino, Augsburg 1710 circa, coll. privata, Milano.

Natuur ACTIE-DOCTOR of klap-achtig Bobbel Meester



Ik heb niet veel nuts op dese bol:
Hy schynt geheel de gek te scheeren
Met die gesloopenste Actie Heeren
Van 't zuider en 't Noor wester hol.
Hy tuurd door zyn geblaasde blikken
Wind kunstiger op 't interest,
Als die zig tot ras ryk zyn prest.
Zyn sik een lompe Jovous gelyke,
Maar in die schyn wil hy u vangen.
Zo gy in Quincampoix gedrangen
Graag door Bombaris ontwykt.

Zyn papegaay zal u verklappen,
Als de een den andren botmuil doet,
Die zig niet logen-klapzang voed,
Dus geen sluip-kakelaars ontsnappen.
Zyn scherp getunde rudder-staf
Zal veelor windrig brein op pœntren.
(Is 't mogelijk) om het iets 't ontleutren
Eer 't betor-huis neg word haar straf.
Die d'adel door 't Fortuin braveert,
Hoest op zyn muilez maar te wandlen,
Niet dat hy door dit windkoop handlen
Noch luk-rank heeft zyn beurs vermeerde.

FIG. 9 - Actie-Doctor, acquaforte e bulino, Amsterdam 1720, coll. privata, Milano.



CURIOSO CONTRASTO
FRA MARITO E MOGLIE

CHE AMBIDUE NON HANNO VOGLIA DI LAVORARE.

Mar. Considerando i travagli e guai
Che sono in casa mia, divento matto,
Non riposo la notte il giorno mai,
Non riposo più, son disparato affatto,
I miei tormenti son cresciuti assai,
Non tengo più salute, son disfatto,
Una vita patisco dolorosa,
La moglie è la cagione d'ogni cosa.

Mogl. Taci balordo, e lascia a me parlare.
Altro non ho da te che gran strappazzi,
In vece di portarmi da mangiare,
Festeggi cogli amici e ti sollazzi,
Tu dall'oste ten vai sempre a giuocare
Ed io combatto con li miei ragazzi;
Donne, la mia disgrazia avete udito,
Quest'è la gran fortuna d'aver Marito.

Mar. Sempre vuoi litigar, cagna rabbiosa,
Già il vicinato tutto si lamenta,
Non sei donna, ma serpe velenosa,
Con più si fa e manco sei contenta,
Mandasti in precipizio ogni cosa,
L'orda, sciocca, ignorante e poco attenta,
Uomini che mi siete qui d'intorno,
Queste sono le mogli d'oggiorno.

Mogl. Così va detto indegno, infame, ingrato:
Non ti ricordi della mia dote;
Te la mangiasti sì lupo rabbiato,
Le tue bricconerie a me son note,
Di tutti i miglior panni hai spogliato,
Le camere de' mobili son vuote,
Donne, per carità attente state,
Quando vedete uomini scappate.

Mar. Rammenti le tue pazzie ancora
Quando in casa ci stava la farina,
Come una mercantessa, una Signora
Regalavi il parente e la vicina,
Legna, vino, pagnotte ed altro andava,
Tu donavi alla mamma e alla cugina,
Adesso l'è dover provar le doglie,
Uomini che vi par di questa Moglie?

Mogl. Se tu giudizio avevi e lavoravi,
La casa da par tuo mantenevi,
E se tutta la roba non mangiavi
In questa forma non ti riducevi,
Mi tocca faticar peggio de' schiavi,
Il veleno per te convien che bevi,
Non sei capace di comprarmi un ovo;
Donne, che bel Marito mi ritrovo.

Mar. Mares lu sei poltrona e sei da poco,
Non sai far nulla e non sai cucinare,
Accendere non sai nemmeno il fuoco,
E come vuoi che porti da mangiare,
Mi toccherrebbe a me il fare il coco:
Questa fatica non voglio fare,
Dai pasticcierei sempre son andato,
Uomini, bella moglie che ho trovato.

Mogl. Come ho da cucinar, malandrino,
Non vedi che sei uno stollo, un pazzo,
In cucina non v'è che un sol pignattino
Che ci faccio la pappa al mio ragazzo,
Tre giorni fa teneva un caldarino
Credo che ti rendeva troppo imbarazzo,
Lo vendesti ad un Ebreo per un festone;
Donne, sto mio Marito è un gran barone.

Mar. Perdoni mia diletta e cara sposa,
Se troppo arido uo fu il parlar mio,
Ma perchè non s'ingegna a qualche cosa
Se tiene voglia, e se n'avrà desio,
Era una volta tanto virtuosa
Di ricamo, di carta, che so io,
Adesso non sa nemmeno filare:
Uomini, questa è Moglie da cappare.

Mogl. Scusi, signor Marito delicato,
Lustrissimo Signor, sior Cavaliere,
Tocca a te faticar, facchin malvato,
Ma di sgombrare non ne vuoi sapere,
Mi potevi lasciar nel mio stato,
Sarei più riposata di pensare,
Or me n'vedo, ma l'è troppo tardi,
Donne, de sti Mariti il ciel vi guardi.

Mar. Ma già che non vuoi più lavorare
Fammi trovar almeno la camera polita,
La vedi sporca e non la vuoi spazzare,
Chi combatte con te fa la gran vita,
A mezzodi ti vuoi sempre levare,
Me l'ha detto la sposa Margherita;
Tanto d'inverno come nell'estate,
Uomini, de ste donne non pigliate.

Mogl. E v'è sior galantuomo, a spasso andato
Fuor della porta e non pensate niente,
E con le Donne ancor cicisbeate,
Che rider mi fate veramente,
Del pane in casa è meglio che portate
E non star cogli amici allegramente;
Li vostri figli stanno ad aspettare,
Donne, de sto Marito che vi pare?

Mar. Signora gentildonna della piazza,
Barattatemi un poco sta moneta,
Vecchia matita, voi fare la ragazza,
Non hai camicia e vuoi vestir da seta,
Ti chiamano in Bologna la Papazza,
La bella Parigina di Gaeta,
Vuoi far l'amore e trovi tanti guai,
Uomini, la mia moglie è brutta assai.

Mogl. Bel giovinetto e vago Narcisino,
Tutte le donne ti vorranno appresso,
La statua mi rassembra di Pasquino,
Di Marforio pigliasti il bel riflesso,
Fratel carnale sei del Babbuino,
Non sei buono a stufato, e manco a lessò,
Vanne, mi sei venuto tanto a noja,
Mariti di tal sorta andate al boja.

Mar. La Moglie fastidiosa è una gran pena,
Chi non la prova non lo crede certo,
Il povero Marito alla catena
Vorrebbe tenere nel deserto.
Se volete breviate questa scena,
Faremo tra noi un buon concerto:
Uomini, dico a voi, non vi scordate
La moglie impertinente bastonate.

Milano, Tip. Temburini, Via S. Raffaele.

FIG. 10 - Curioso Contrasto..., silografia e testo tipografico, Tip. Tamburini, Milano 1865 circa, Raccolta Bertarelli SPP m.14A-5.



FIG. 11 - *Pasquin e Marforia...*, inc. in piombo e testo tipografico, Pirola, Milano 1817; coll. privata, Milano.



FIG. 12 - *Contrast*, silografia e testo tipografico, Tamburini, Milano 1819; coll. privata, Milano.

PASS DE S. MARTIN CON TANT'OLTER SO VIZENT DA FA RID ON POO LA GENT. TACCOJN CRITEGH-ALLEGHER PER L'ANN NOEUV IN MILAN DAL STAMPADOR TAMBURIN". Questa seconda bosinata racconta in modo molto più completo la storia del Facchino ed è quindi da ritenersi probabilmente precedente, anche se di pochi mesi, rispetto al Taccojn del 1819 che riprende in sintesi solo alcuni episodi riutilizzando alcuni degli stessi versi. Il Facchino in prima persona descrive la sua vita a partire dalla sua professione di scariatore di carri, portatore di legna, di ceste di frutta al mercato, di mobili. Fino a quando decide di dedicarsi anche al mestiere di cantante girovago. Così la mattina esce vestito da lavoro con una marsina mentre il pomeriggio dopo essersi tutto cambiato gira vestito da conte o da marchese con abiti ricamati, con parrucca e cappello a tre punte secondo la vecchia moda. La seconda attività risulta di gran lunga quella più redditizia e il Facchin guadagna un gruzzoletto che però viene sperperato a causa degli equivoci sorti per una eredità. Il facchino chiede allora alla moglie Paolina di andare a cantare con lui e alle rimostanze di lei di non saper cantare risponde che non c'è bisogno di voce, basta muovere la bocca facendo con le dita della mano come tante "ciambelline"⁽²⁵⁾. Sulla vita del facchino diventato famoso viene poi scritta una bosinata e lui torna al suo vecchio mestiere. Il fatto che il testo termini con un espediente letterario che fa riferimento allo stampatore Tamburini può far pensare che il personaggio del facchino non fosse realmente vissuto ma fosse inventato: "... ho volsuu poev che tutt i fatt mee a memoria del gran matt facchin fussen bei e stampaa su on taccojn, el stampador Tamburin me basta poeu ch'el moja di parpoeur e ghen lassi stampà fin che ne voeur". Due punti del testo rimandano direttamente alle immagini appena prese in considerazione, la descrizione dell'abito, della parrucca e del cappello a tre punte che caratterizzano l'anziano spasimante del calendario inciso da Lamperti e il gesto della mano destra con le dita unite a ciambella della moglie del facchino. Nel calendario di Lamperti il gesto della dama è più ampio e meno chiuso mentre nella silografia edita da Tamburini le dita formano proprio una ciambella e il braccio è più raccolto e avvicinato al corpo, ma questo per esigenze compositive perchè la matrice in legno potesse essere inserita o accostata ad altre con maggior facilità.

Quel che ancora non è ben chiaro è se la silografia che raffigura il facchino in abito da lavoro, con marsina, sacco sulla spalla e copricapo abbia a sua volta un modello. Si può solo rilevare che l'incisione, a confronto con quella della figura femminile che è resa in modo più piatto, appare molto accurata e ogni dettaglio è coerente con il tutto e quindi si può propendere per una sua originalità.

Dopo l'esame del calendario, delle bosinate e dei fogli volanti l'ipotesi più probabile è che partendo dalle figure stampate nel calendario di Lamperti i Tamburini abbiano fatto adattare la bosinata del facchino sostituendo alla figura in abito settecentesco quella in abito da lavoro. Le stesse due figure del facchino e della moglie furono poi reimpiegate per almeno quarant'anni dai Tamburini nelle testate dei fogli e nelle bosinate.

Una traccia della diffusione della storia del Matt Facchin ci viene dalle carte di uno straordinario mazzo di tarocchi inciso in silografia attorno al 1820 e stampato da Ferdinando Gumpfenberg a Milano⁽²⁶⁾. Sulla carta del XX dei tarocchi sono riprodotti in controparte, ma nello stesso atteggiamento, anche se nelle più piccole dimensioni della carta da gioco, i due personaggi del Contrasto tra il facchino e la moglie con l'aggiunta dello sfondo di un portico della città (FIG. 13).

Gerolamo Induno e le stampe

Non è purtroppo possibile riconoscere con esattezza gli altri due o tre fogli dipinti da Induno nel quadro, quello più in alto nel mucchio è di piccolo formato e assomiglia molto al foglio della bosinata riprodotta alla figura 12. Di un altro foglio si intravede nitidamente solo la cornice che però permette di farlo rientrare nella stessa famiglia delle stampe illustrate alle figure 3, 4, 5 e 10.

L'esame dell'insieme di questo materiale a stampa chiarisce quale fosse il repertorio del nostro cantastorie. Un genere umoristico e popolare incentrato sulle bosinate, sui contrasti, su personaggi veri e leggendari ben noti agli ascoltatori da incontrare per le strade della città e addirittura in diretto riferimento alla sua personale condizione fisica.

Ma l'insieme di questi fogli ci dice qualche cosa anche sulla cultura figurativa e letteraria dello stesso pittore. Non capita sovente di poter verificare le fonti di ispirazione e la cultura figurativa di un artista al di là dei suoi studi accademici o dei suoi rapporti con altri artisti. In effetti Gerolamo Induno dimostra di conoscere assai bene un materiale a stampa ritenuto erroneamente minore e di averlo in così tanta considerazione da inserirlo in forme diverse in molti suoi quadri: dagli editi presenti nel "Soldato morto" al ritratto di Garibaldi in "L'addio del volontario", dal calendario e dalle immagini religiose nel "Racconto del ferito", alla oleografia del "Bacio" di Hayez in "La fidanzata del garibaldino"⁽²⁷⁾. Le stampe in Induno assumono la funzione di legare le vicende descritte nel quadro ad un preciso momento storico e ad un luogo ben determinato. Le stampe insomma testimoniano e sintetizzano in modo immediatamente riconoscibile l'atmosfera culturale di un certo tempo.

Marchionn

Nel controfrontespizio di una edizione milanese delle poesie di Carlo Porta edita nel 1854 due anni dopo la presentazione a Brera del quadro di Gerolamo Induno ritroviamo, questa volta con il cappello in testa, uno sciancato suonatore di mandolino (FIG. 14)⁽²⁸⁾. L'atteggiamento, il fazzoletto attorno al collo, lo strumento, lo apparentano strettamente al nano cantastorie di Induno, ma si tratta in questo

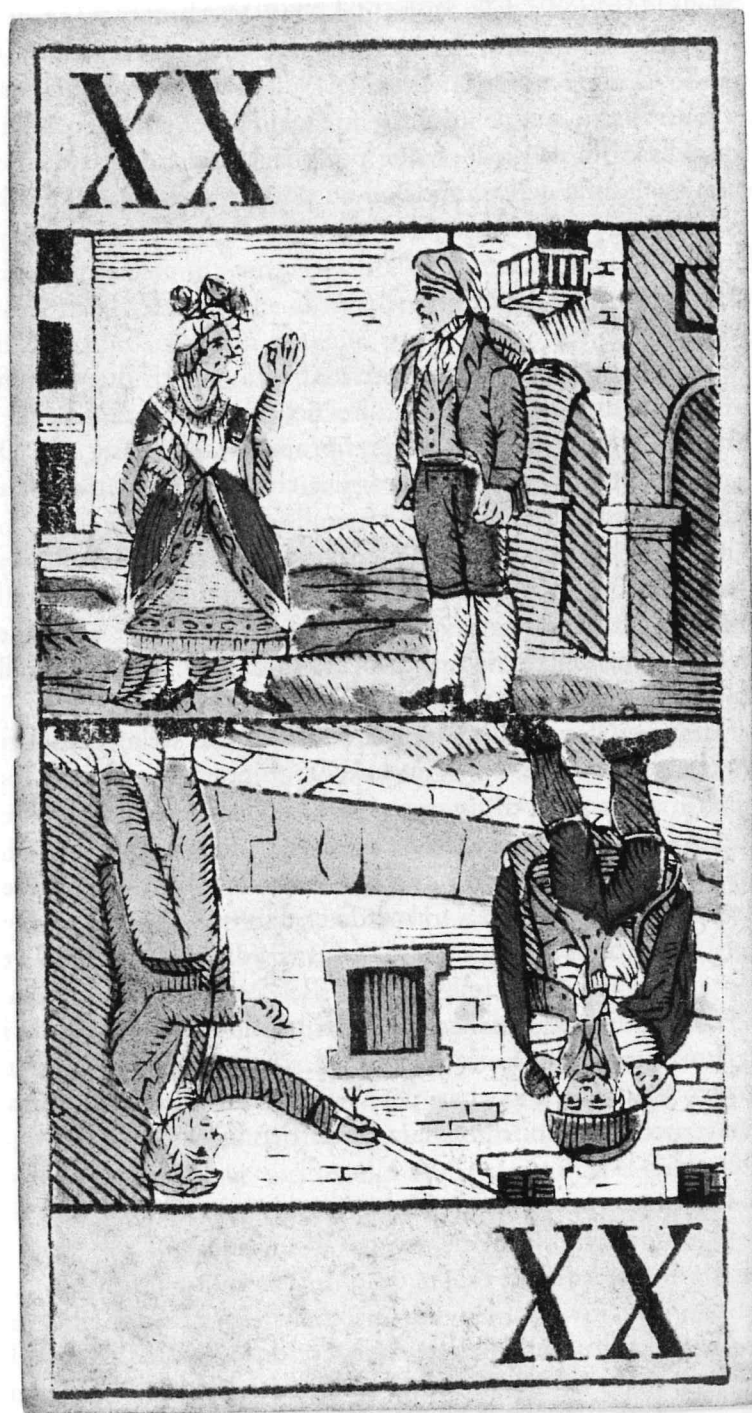


FIG. 13 - *Tarocco XX*, silografia colorata, Gumpfenberg, Milano 1820 circa, coll. privata Milano.

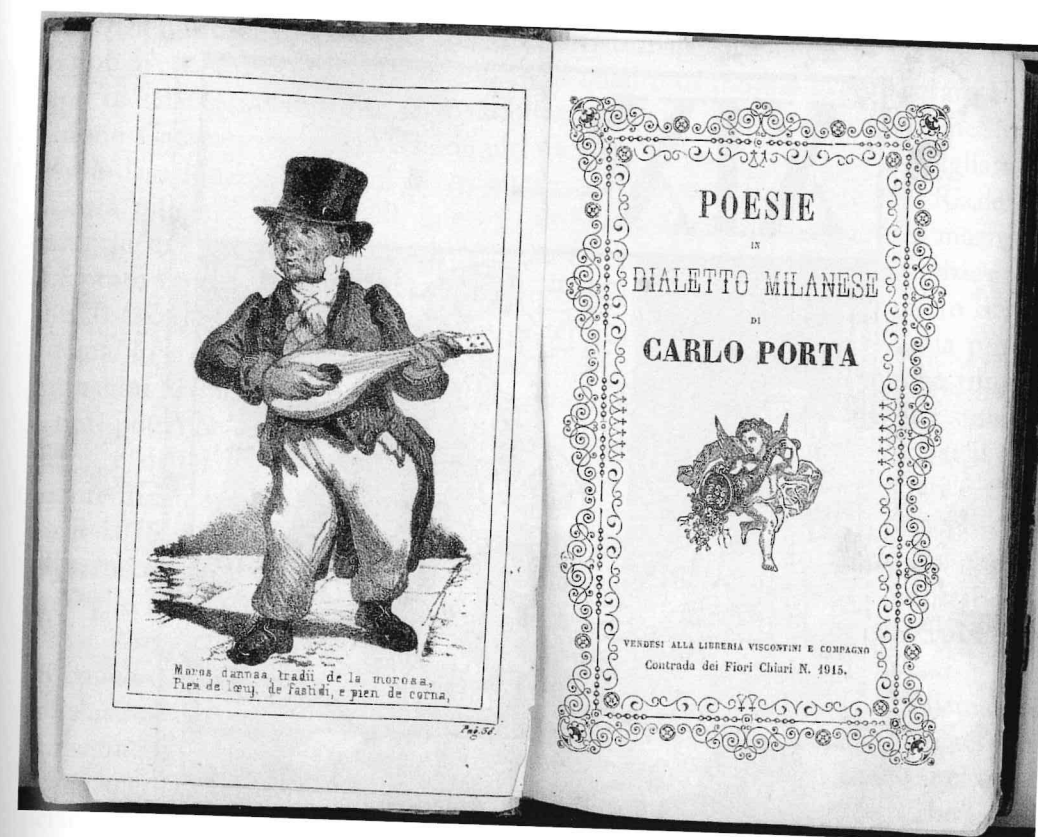


FIG. 14 - *Moros dannaa*, litografia, Milano 1854; coll. privata, Milano.

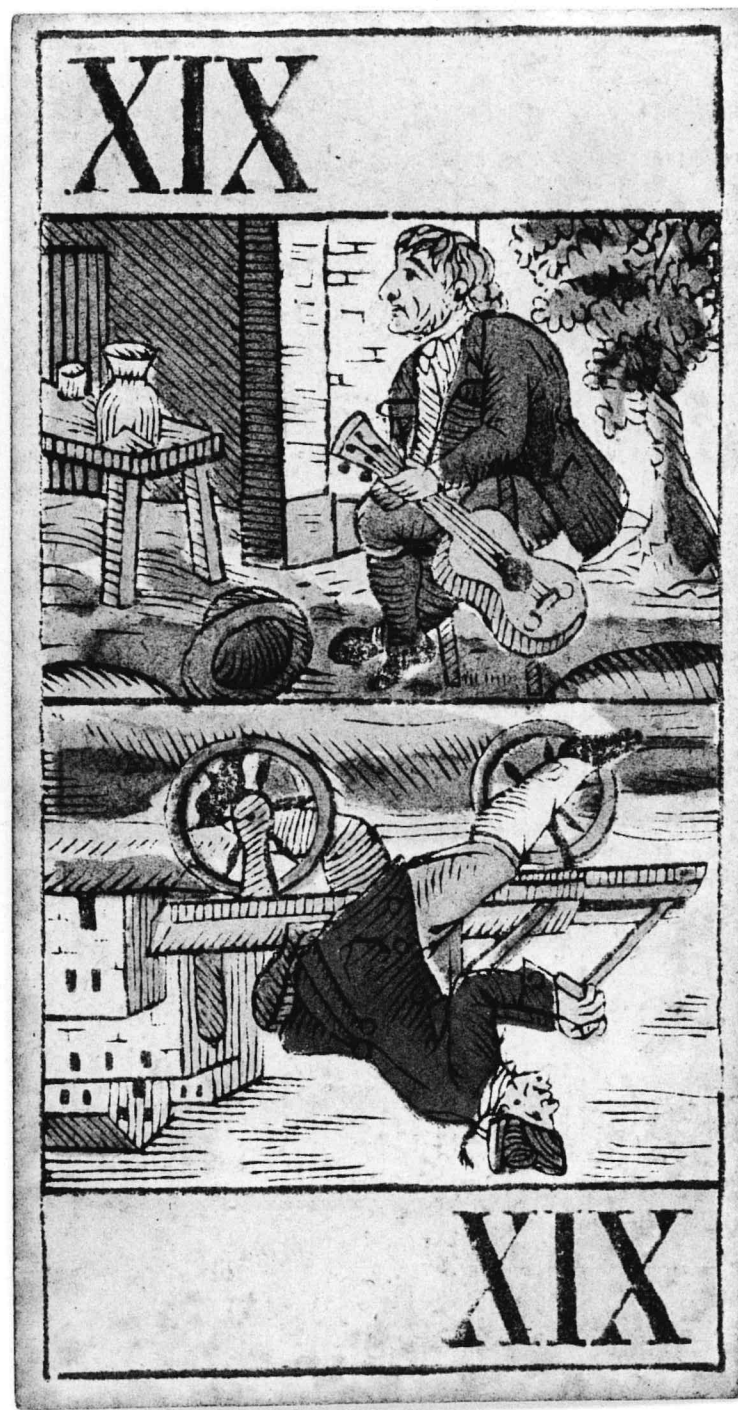


FIG. 15 - *Tarocco XIX*, silografia colorata, Gumppenberg, Milano 1820 circa, coll. privata Milano.

caso dell'immagine di uno dei più famosi personaggi del Porta, il Marchionn di Gamb avert. Già Scotti⁽²⁹⁾ nell'analizzare il quadro di Induno aveva rilevato che il tipo di sciancato suonatore di mandolino derivava certo "... dal portiano Marchionn Gambastorta nella versione pittorica che dopo il prototipo di Migliara ne aveva dato Ignazio Manzoni in un quadro esposto a Brera nel 1835". Risalendo ancora più indietro al 1820, anno probabile della pubblicazione del mazzo di tarocchi di Gumppenberg, abbiamo sulla carta XIX un'altra rappresentazione di sciancato cantastorie (FIG. 15). I particolari sono quelli già visti: l'ometto deforme, il fazzoletto al collo, il cappello in terra, il tavolo, la brocca di una povera cucina, lo strumento musicale che è in questo caso una chitarra. Poichè tutte le immagini presenti sulle carte del tarocco sono sicuramente riprese da altre stampe, e non potrebbe essere altrimenti visto il carattere di rassegna minima, per il formato, e di grande diffusione trattandosi di carte da gioco, dei mestieri e delle vedute di Milano, è da ipotizzare che esista una immagine molto nota negli anni tra il 1815 e il 1819 da cui è stato copiato anche il nano cantastorie che appare sul tarocco. Forse si trattava di un calendario del tipo di quelli del Lamperti o di un foglio volante, certo si arriva ad una data vicinissima al 1816 anno in cui Porta scrisse il suo Marchionn.

La concordanza delle date permette di dare un senso ad una sia pur schematica conclusione. È possibile verificare l'esistenza di complesse relazioni tra la resa in immagine di personaggi realmente vissuti, personaggi creati da pittori o incisori e personaggi letterari. È pensabile, anche se non facilmente dimostrabile, che molti personaggi inventati dagli scrittori, a meno che non sia espressamente dichiarato, siano stati ispirati da stampe o quadri di vario genere; sicuramente molte immagini create da artisti figurativi e ritenute immagini di fantasia sono state ispirate da figure reali. Ma anche la rappresentazione di persone viventi ha subito evidenti influenze dalle immagini create secondo le mode figurative correnti.

Nel caso dell'immagine del nano cantastorie abbiamo a che fare con un personaggio letterario, con una o più persone probabilmente vissute a Milano nella prima metà dell'ottocento e con varie invenzioni figurative eseguite con diverse tecniche e in vario modo collegate tra loro⁽³⁰⁾.

I fogli descritti in questo studio furono schedati nel 1991-1995 dalla Dott.ssa Clelia Alberici e dallo scrivente con la collaborazione di Barbara Cervetto nell'ambito della catalogazione del settore Stampe Popolari Profane della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Alla Dott.ssa Alberici va il mio commosso e riconoscente ricordo per tutto il sincero entusiasmo che mi ha trasmesso per l'oggetto delle nostre ricerche.

- (1) Gerolamo Induno, fratello minore del più noto Domenico (Milano, 1815-1878) ne seguì in parte l'esempio ottenendo un buon successo presso la committenza borghese nella Milano della seconda metà dell'Ottocento con quadri di genere, spesso, ma non solo, di tema risorgimentale. Per una aggiornata bibliografia sugli Induno vedi il recente: *Intorno agli Induno, Pittura e scultura tra genere e storia nel Canton Ticino*, a cura di M. AGLIATI RUGGIA e S. REBORA, Mostra presso la Pinacoteca Cantonale di Rancate, Milano 2002.
- (2) L. CAMEL E C. PIROVANO, Galleria d'Arte Moderna, *Opere dell'ottocento*, Milano 1975, p. 338 n. 1240 tav. 1244.
- (3) G. NICODEMI, *Domenico e Gerolamo Induno*, Milano 1945, tav. 135.
- (4) Riportiamo la parte della recensione del Tenca relativa al quadro di Gerolamo Induno e apparsa sotto il titolo Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera: "... Non pretendiamo già che tutti i quadri di genere debbano rappresentare fatti drammatici e tristi, come le conseguenze del duello o il travolto od il profugo: l'esistenza comune, a cui essa s'ispira ha il suo lato piacevole, come il malinconico; che l'artista si rivolga o all'uno o all'altro, poco importa, purché animi la sua tela di quell'impronta di vita, la quale ci rende accorti esistere qual'altra cosa, oltre i panni e le carni e la materia da lui riprodotta. Che se ci esporrà, come l'Induno Gerolamo, l'interno d'un povero casolare, e ci mostrerà ...".
- (5) Vedi in proposito la esaustiva scheda di L. PINI, in *Intorno agli Induno*, 2002 op.cit. p. 68.
- (6) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra, Stampe Popolari Profane della Civica Raccolta Achille Bertarelli*, Vigevano 1995, n. 994.
- (7) Vedi: A. MILANO, I Tamburini stampatori di "Almanacchi, poesie sacre e profane, libri di devozione ed altri piccioli opuscoli per il popolo" in: "Rassegna di Studi e di Notizie", Milano 1996, p. 257.
- (8) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit. n. 990, il titolo è "Noi imperatore dell'aria, Re delle frasche, Principe de spaventa passerì, Arciduca del sempre falla, Duca del non sapere, Conte di voltafaccia, e Marchese delle falloppe, delle bruciasiepi ec.ec.ec.".
- (9) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit. n. 991, il titolo è "Noi Bagone, Re della granciocchina, Duca di Maiasciutto, Marchese del Tremore, Conte di Ama-osti, Signore di Bevagna e Maresciallo dell'inclito Reggimento Cioccamberg ec.ec.ec.ec.".
- (10) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit. n. 989, foglio edito probabilmente da Carlo Tamburini con il titolo "Noi Don Pietro di Monte Chetz, Principe delle correggie".
- (11) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit. n. 1000 "Noi Mammalucco II".
- (12) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit. n. 993 "Ampia Patenta" sono conservati tre fogli con lo stesso testo ma diverse testatine silografiche.
- (13) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit. n. 995.
- (14) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit.; la segnatura presso la Raccolta Bertarelli è Vol. G.192
- (15) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit. n. 983.
- (16) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit. n. 988.
- (17) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit. n. 985.

- (18) Vedi per una più ampia analisi di questa e delle successive serie: Guenter Bauer, Heinz Verfolden, *Barocke Zwergenkarikaturen von Calot bis Chodowiecki*, Salzburg 1991, e una ristampa della serie in: *Neueingereichtes Zwergenkabinett*, Dortmund, 1981.
- (19) Vedi sulle stampe prodotte in questa occasione: K. FORRER, *De Wereld is Volgekken: de Ontstaansgeschiedenis van Het Groote Tafereel der Dwaasheid*, in: *De Boekenwereld* n. 14, 1997-1998 pp. 106-124.
- (20) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit. n. 825.
- (21) D. ISELLA (a cura di), *Bibliografia delle opere a stampa della letteratura in lingua milanese*, a cura di Dante Isella, Milano 1999, p. 206.
- (22) *Fuoco, Acqua, Cielo, Terra*, cit. n. 823.
- (23) Su Antonio Lamperti vedi: A. MILANO, *Antonio Lamperti "incisore in piombo"*, in: "Rassegna di Studi e di Notizie", Milano 1997 pp. 175-199.
- (24) Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, Sala Fosc.V.173/11.
- (25) I versi originali in dialetto milanese sono: "... no fa bisogn de vos/ l'è assee a moeuv la bocca,/ e a formà coi dit di man / come tanti bicciolan.". Secondo F. CHERUBINI, *Vocabolario Milanese-Italiano*, Milano 1839-1843 il significato di bicciolan è ciambelline.
- (26) Per le notizie sullo stampatore Ferdinando Gumpfenberg e sul mazzo di tarocchi vedi: G. CRIPPA, *Il tarocco vedute e mestieri*, in: *Carte da gioco milanesi dal XV al XX sec.*, a cura di A. MILANO, Milano-Lissone 1980, pp. 30-32.
- (27) Vedi: NICODEMI 1945, cit., tavv. 138, 144, 151, 193 e 296 rispettivamente.
- (28) *Poesie in dialetto milanese di CARLO PORTA*, edizione corretta sul primo testo originale, pubblicata per cura di Francesco Pagnoni, editore, Milano, Tip. Lombardi, 1854.
- (29) A. SCOTTI, *Pittura di genere e pittura di cronaca*, in: *Mostra dei Maestri di Brera*, Milano 1975, p. 271 n. 268.
- (30) Sull'argomento di questa conclusione vedi: A. MILANO, *Giants, dwarves and other living wonders, the impact of a peculiar single leaf print*, in: Atti del Colloquio Internazionale di Ascona "Interkulturelle Kommunikation in der Europäischen Druckgraphik vom 18. Zum 19. Jahrhundert, in corso di stampa.

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003

INTERVENTO DI RECUPERO E VALORIZZAZIONE DELLA MONUMENTALE PIANTA "ICONOGRAFIA DELLA CITTÀ E CASTELLO DI MILANO" DI G.B. RICCARDI

Giovanna Mori

Il 27 novembre del 2002 è stato presentato alla stampa un disegno datato 1734 firmato Giovanni Battista Riccardi milanese, raffigurante al centro la mappa di Milano incorniciata da trentaquattro vedute di luoghi significativi della città stessa. La particolarità più evidente dell'opera è data dalle dimensioni veramente spettacolari: cm 300x278.

Sicuramente inconsueta risulta anche l'impostazione della stessa: una pianta prospettica centrale circondata da vedute a contorno raffiguranti luoghi notevoli della città di Milano. Una simile struttura risulta senza dubbio più usuale in un periodo di turismo più diffuso, come quello del *Grand Tour*⁽¹⁾. Più comunemente le mappe erano accompagnate da una ricca *legenda* indicante gli edifici civili e religiosi di rilevanza della città⁽²⁾.

Dal XVI secolo le piante riprodotte l'iconografia della città rispecchiano in maniera spesso molto precisa l'organizzazione statale, economica e religiosa dei centri stessi. L'individuazione e il rilievo fornito ai luoghi ed alla loro destinazione (chiese, monasteri, luoghi pii, case, palazzi ecc.) permette di leggere con sufficiente chiarezza la struttura politica della città, i centri di potere predominanti rispetto ad altri. Va sottolineato pure il valore documentario della pianta del Riccardi, che consiste nell'essere testimonianza di luoghi non più esistenti o fortemente modificati nel tempo. S. Caterina in Brera e S. Pietro con la rete, ad esempio, raffigurati sulla carta, sembrano essere gli unici documenti grafici o almeno fra i rarissimi, di edifici oggi scomparsi.

La mappa di Milano del Riccardi è dominata in alto dall'ampia veduta del Castello Sforzesco, mentre nella parte inferiore è visibile un panorama a volo d'uccello della città disposto illusionisticamente su di un cartiglio dai bordi arrotondati. Sotto questa immagine è posta una veduta del Duomo ripresa dal lato di Palazzo Reale, affiancata da due elenchi numerati di edifici civili e religiosi di pregio della città visibili nell'immagine superiore⁽³⁾. Sempre ai lati del cartiglio disteso con la veduta di Milano compaiono a sinistra due riquadri con le facciate di due chiese cittadine con pianta prospettica in primo piano: "Le Vergini Spagnole" e "Monastero Maggiore", e a destra ne sono delineati altri tre con facciate di chiese milanesi. La pri-

ma non è del tutto visibile a causa del cartiglio a *trompe l'oeil* che in parte la nasconde: "S. Cattarina in Brera", "S. Maria Pedone" e "Bibliotheca Ambrosiana"⁽⁴⁾. La pianta prospettica centrale può riferirsi nell'impostazione e nell'orientamento al disegno catastale eseguito a Milano da Giovanni Filippini nel 1722⁽⁵⁾. A differenza di quest'ultimo, la cui funzione era naturalmente di mera documentazione, l'opera di Giovanni Battista Riccardi⁽⁶⁾ presenta chiari intenti encomiastici legati all'importante dedica che compare in alto a sinistra del disegno. Entro un cartiglio sormontato dallo stemma di Milano e circondato da quattro figure allegoriche si legge: "AI SIGNORI SESSANTA / DEL CONSIGLIO GENERALE DELLA / ECCELLENTISSIMA / E PER ANTICHITA' NOBILTA', SCIENZA, VALORE / RINOMATISSIMA / CITTA' DI MILANO / ECC.^{mo} Sig.^{ri} March.^e Don Gio: Corrado Olivera Vicario di Provisone l'Anno 1734 / Signori Conte Carlo Borromeo Cavagliere [sic.] del Tosone e del Consiglio Segreto, Grande di Spagna".

I personaggi allegorici si riferiscono, rispettivamente, procedendo dall'alto a sinistra in senso orario: alla Scienza, al Valore armato, all'Antichità ed infine alla Nobiltà, virtù attribuite al nobile consesso del Consiglio Generale della città di Milano. Per "Consiglio Generale" si intende l'assemblea rappresentativa di Milano che subì diverse trasformazioni nella sua composizione prima di giungere alla costituzione dei Sessanta Decurioni⁽⁷⁾, come risulta dalla "Relatione" del Gualdo Priorato: "L'origine di questo Consiglio seguì nel 1518 il dì primo di Luglio per opera di Lautrech Regio Luogotenente del Rè di Francia di qua da Monti: Questo Consiglio dal numero di 900 che prima erano fu ridotto a 300 d'indi a cento, poi a sessanta solamente"⁽⁸⁾. Il Consiglio rappresentava, pur con i limiti imposti dalle diverse dominazioni straniere del periodo, una continuità di autonomia politica; i suoi compiti erano di tipo deliberativo e riguardavano i molteplici aspetti della pubblica amministrazione: politica fiscale, interventi urbanistici ed architettonici, vettovagliamento, funzione di rappresentanza della città in occasione di celebrazioni civili e religiose. Il Consiglio fu poi soppresso nel 1796 per ordine di Giuseppe II⁽⁹⁾. Giovanni Corrado Olivera è indicato come destinatario dell'opera nella sua qualifica di "vicario di provvisione per l'anno 1734"⁽¹⁰⁾. Olivera nel corso dell'anno precedente aveva assunto inoltre il ruolo di Regio Luogotenente cui si aggiunse anche quella di Presidente del Senato nel 1753⁽¹¹⁾. Nota il Visconti: "Il Vicario, come capo del municipio, aveva varie e molteplici attribuzioni e, come presidente del tribunale di provvisione, aveva autorità non solo amministrativa, ma anche giudiziaria in tutte le cause concernenti l'amministrazione municipale"⁽¹²⁾. Il Tribunale di Provisone cercò sempre di mantenere le proprie prerogative, nonostante pressioni più o meno gravi che subì nel tempo. Nel 1603 ad esempio, durante la dominazione spagnola a Milano, il Governatore Conte di Fuentes, ordinò che gli venissero consegnati gli elenchi del perticato in possesso del Tribunale di Provisone per riscuoterne i relativi contributi; poiché i membri del Tribunale si rifiutarono di assolvere alla richiesta, vennero imprigionati presso il Castello⁽¹³⁾. Le prime informazioni riguardanti il grande disegno del Riccardi sono quasi coeve

all'esecuzione dell'opera stessa, o almeno alla data riportata sulla mappa e ci giungono da Serviliano Latuada il quale ci rende noto che l'opera era collocata nella Sala del Consiglio del Broletto Nuovo: "...fu appesa, rappresentata in disegno, una grande tavola Corografica di Milano, con ripartite all'intorno le vedute delle Fabbri-che più insigni, tutte opera del celebre Disegnatore Giovanni Riccardi"⁽¹⁴⁾. Successivamente fra il 1870 e il 1880 l'opera passò all'Archivio Storico Civico che in quel periodo aveva sede nella chiesa di S. Giovanni alle Case Rotte: "Nella Cimelioteca o Sala dei Disegni fermano anzitutto l'occhio del visitatore quattro piante topografiche parietali della città di Milano, [...] la terza grandissima alla scala di 1 a 2000 circa, manoscritta, disegnata con istraordinaria precisione nel 1734 dall'ingegnere civico Giovanni Battista Riccardi, ornata di vedute marginali all'acquarello e di somma utilità per lo studio delle carte d'archivio che abbiano relazione colla topografia urbana"⁽¹⁵⁾.

Nel 1902 la sezione antica dell'Archivio Storico fu spostata al Castello Sforzesco⁽¹⁶⁾, ma presso i fondi archivistici consultati non sono per ora stati reperiti elenchi dei materiali movimentati⁽¹⁷⁾, di conseguenza non sappiamo esattamente quando l'opera fu spostata nella nuova sede, l'appartenenza del disegno all'Archivio Storico Civico è comunque certa e più volte ribadita⁽¹⁸⁾. È noto inoltre che presso le sale del secondo piano della Rocchetta era stata sistemata una sezione cartografica di ambito milanese e lombardo dell'Archivio Storico Civico con una "notevolissima raccolta di antiche piante, mappe e carte geografiche, manoscritte e stampate"⁽¹⁹⁾, è ipotizzabile quindi che un documento così pregevole, quale la mappa del Riccardi, trovasse qui la sua logica collocazione.

E. Verga, allora Direttore dell'Archivio Storico Civico, soprattutto loda la composizione e la precisione con cui il Riccardi ha eseguito il disegno: "...che è forse il più venerando cimelio cartografico di Milano è la colossale "Iconografia della città e Castello di Milano" (m 3x2.78) disegnata all'acquarello dall'ingegnere civico G. Battista Riccardi nel 1734 che adornò per lunghi anni il gabinetto del Vicario di Provisone. Essa è costruita con misurazione perfetta, in scala identica a quella del Filippini. Riporta ai rispettivi luoghi anche le case delle principali famiglie milanesi; è adorna di belle vedute marginali di edifici pubblici e privati e di un interessante panorama della città che ha per centro la piazza del Duomo nell'aspetto caratteristico di quei tempi e il Portico dei Figini, colle volte a sesto acuto, com'era prima dei restauri. Insomma è per tutti i rispetti, la più fedele e interessante rappresentazione di Milano nella prima metà del secolo XVIII"⁽²⁰⁾. Sempre il Verga inserisce la planimetria milanese del Riccardi in una mostra tenutasi presso il Castello Sforzesco nel 1924 ed ancora l'opera risultò appartenere in quella data all'Archivio Storico Civico⁽²¹⁾. Nel 1930 è documentato il passaggio di un importante nucleo di stampe inerente la cartografia ed iconografia lombarda dall'Archivio Storico Civico alla Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", allora noto ancora come Gabinetto delle Stampe: "Considerato che il Gabinetto delle Stampe per la sua natura è l'Istituto più adatto a conservare il suddetto materiale e che inoltre già possiede raccolte del genere che così potranno essere arricchite

te ed integrare in vantaggio degli studi, maggior facilità di consultazione e notevole economia nella compilazione dei cataloghi delibera (delibera podestarile, n.d.a.) che le raccolte di stampe relative alla cartografia ed iconografia cittadina posseduta dall'Archivio Storico abbiano a passare al Gabinetto delle Stampe⁽²²⁾. Gli elenchi acclusi all'atto amministrativo non riportano però la mappa del Riccardi, che infatti non è inserita nemmeno nel catalogo pubblicato nel 1931 da A. Bertarelli e P. Arrigoni dedicato alle Piante e Vedute della Lombardia conservate presso la Raccolta Bertarelli⁽²³⁾.

Nel 1950 infine il disegno del Riccardi compare in una mostra dedicata alla cartografia catastale tenutasi a Milano a Palazzo Reale⁽²⁴⁾. La mappa a questa data non appartiene più all'Archivio Storico Civico, poiché non è inclusa nella lista di opere prestate dall'archivio stesso in occasione della suddetta mostra⁽²⁵⁾. Nel 1970 la mappa del Riccardi è citata da P. Arrigoni come appartenente alla Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", da questa data in avanti la proprietà risulta confermata⁽²⁶⁾. L'opera al momento del recupero, avvenuto nel 2001, era conservata presso un deposito della Raccolta A. Bertarelli al terzo piano della Rocchetta in una sala nota come Sala di Lettura.

La mappa era montata su di un telaio e su una struttura portante in legno chiaro risalente probabilmente agli anni Cinquanta, costruita forse in occasione della sopraccitata coeva mostra a Palazzo Reale sui catasti milanesi.

L'autore della pianta, Giovanni Battista Riccardi⁽²⁷⁾, compare come "inventore" nelle acqueforti di Marc'Antonio Dal Re appartenenti alla prima edizione della serie delle *Ville di delizia* del 1726, mentre nella seconda edizione del 1743 il suo nome risulta abraso⁽²⁸⁾.

La collaborazione con il Dal Re prosegue tuttavia e ci è nota attraverso alcune acqueforti in cui Riccardi interviene in qualità di disegnatore ed inventore⁽²⁹⁾.

È attivo come quadraturista, nel 1733 nella chiesa di San Marco a Milano con interventi inerenti l'altare maggiore e lavori di "incorniciatura"⁽³⁰⁾. Il Latuada cita, presso la chiesa di S. Eufemia, "una tela rappresentante Gesù Crocefisso, Maria Santissima, l'Evangelista San Giovanni, e la Maddalena, dipinta dal Costa, servendo di Ancona un'ornato a fresco di architettura, fatto da Giovanni Riccardi"⁽³¹⁾, e inoltre ricorda che, presso il monastero di Monache Agostiniane, dette al Cappuccio, "Nell'anno 1737 fu terminato con lisci marmi a varie tinte l'Altare, ed ornata tutta la chiesa con pitture a tempera, fatte nell'architettura da Giovanni Riccardi"⁽³²⁾.

Degno di nota è il progetto per l'altare maggiore della chiesa di S. Alessandro: "il disegno di esso fu ritrovato dall'ingegnoso prontissimo Dipintore ed Architetto già più volte nominato Giambattista Riccardi Milanese"⁽³³⁾. Svolge attività anche presso la Fabbrica del Duomo di Milano, fra l'altro con un progetto per la facciata datato 1746⁽³⁴⁾. Il disegno del Riccardi è composto da 15 fogli ciascuno dei quali della misura di cm 61x91 c.

In origine i fogli erano fatti aderire con colla di farina su tela a trama larga tipo iuta. In tempi relativamente recenti il vecchio tessuto era stato rimosso, senza eli-

minare i residui di colla ed i fogli erano stati ritagliati e di seguito foderati con carta moderna non conservativa e collante misto vinilico. L'opera a lungo esposta senza preoccupazioni di ordine conservativo risultava molto deteriorata. In particolare modo la prolungata esposizione a fonti di luce ha fortemente imbrunito la carta e provocato il viraggio di pigmenti e inchiostri: quello di china nero e brillante utilizzato soprattutto per le campiture ad acquerello e quello metallogallico, pure nero in origine poi mutato in marrone scuro, impiegato per le linee di contorno ed i particolari. I pigmenti azzurri e verdi, a base metallica hanno acquisito anch'essi una colorazione bruna, mentre il rosso lacca ha mantenuto la sua brillantezza. Lungo i margini del disegno erano presenti rotture accidentali restaurate localmente con toppe in carta antica e moderna e ridisegnate a imitazione. L'intervento di restauro ha previsto un prelavaggio con soluzione idroalcolica e lavaggio per immersione in acqua tiepida, pulitura localizzata di macchie e montaggio dei singoli fogli su tela a norma di conservazione. Le lacune presenti sono state integrate con acquerelli e pastelli gessosi removibili, allo scopo di rendere leggibile l'opera ed abbassare i contrasti su zone particolarmente sbiadite. La mappa è stata poi montata su un nuovo telaio in legno stagionato e collocata in una teca a microclima stabilizzato, indispensabile per una corretta esposizione⁽³⁵⁾.

Lo stato di conservazione del disegno e la sensibilità alle condizioni termoigrometriche richiedono l'impiego di una serie di misure cautelative quali l'utilizzo di "artsorb" posto all'interno della teca che ne stabilizzi l'umidità relativa. Le radiazioni ai raggi ultravioletti saranno filtrate attraverso uno schermo anti U.V. fissato sulla superficie interna del cristallo. Poiché l'opera è di dimensioni eccezionali, un apposito meccanismo consente il movimento della teca, per rendere possibile anche una visione ravvicinata in orizzontale.

- (1) Il presente studio intende essere propedeutico ad ulteriori approfondimenti soprattutto per quanto concerne l'ambito cartografico. Ai primi dell'Ottocento sono frequenti strutture a pianta prospettica circondate da luoghi notevoli. Possiamo citare a titolo esemplificativo: la "PIANTA DELLA CITTÀ DI MILANO" edita dai F.lli Bettalli nel 1830 c. (Raccolta Bertarelli, PV g. 1-40).
- (2) Citiamo solamente la più nota riproposta in innumerevoli versioni, quella di A. Lafrery del 1573 (Bertarelli PV g. 6-13) negli esemplari di secondo stato corredati da un riquadro in basso al centro con ottantasei rimandi. Ancora la celeberrima pianta prospettica di Milano disegnata nel 1629 da Marco Antonio Barateri, incisa da Giovanni Paolo Bianchi e dedicata al card. Federico Borromeo in cui figurano più di duecentocinquanta rimandi numerati in due colonne a sinistra e due a destra (PV g. 2-10). Infine quella disegnata ed incisa da Marc'Antonio Dal Re del 1734 (Bertarelli PV m. 3-67).
- (3) Nella colonna di sinistra si legge: "DICHIARAZIONE / DELLA / VEDUTA / DELLA CITTÀ DI MILANO / dalla parte di Mezzogiorno / 1. S. Vittore Grande / 2. S. Vincenzo de Pazzi / 3. S. Vinc.^o in Prato / 4. S. Maria delle Grazie / 5. S. Calocero / 6. L. P. della Stella / 7. S. Lucia / 8. S. Girolamo / 9. S. Ambroggio Maggiore / 10. S. Francesco / 11. La Vittoria / 12. Monast.^o Maggiore / 13. M. M. delle Vettere / 14. S. Barnaba al Fonte / 15. S. Eustorgio / 16. S. M. Porta / 17. S. Lorenzo / 18. Torre de Soncini / 19. Castello / 20. S. Giorgio in Palazzo / 21. Ospitale / 22. B.V. di S. Celso / 23. S. Simpliciano / 24. S. Sebastiano / 25. S. Alessandro / 26. S. Paolo / 27. La Maddalena / 28. S. Eufemia / 29. S. Gio.['] in Conca / 30. Piazza Mercanti / 31. S. Marco / Lato destro / 32. S. Apollinare / 33. S. Soffia / 34. S. M. della Scala / 35. Duomo / 36. Torretta di P. Romana / 37. S. Nazaro / 38. La Corte / 39. Antonio / 40. S. M. del Paradiso / 41. S. Cattarina in Brera / 42. S. Bernardo / 43. S. Labaro / 44. Ospitale Maggiore / 45. S. Staffano / 46. B. V. de Servi / 47. S. Barnaba / 48. S. Filippo Neri / 49. S. M. della Pace / 50. S. Pietro in Gessate / 51. Foppone dell'Ospitale / 52. S. M. della Passione / 53. S. Rocco / 54. Porta Romana / 55. Port. Vicentina / 56. Porta Lodovica / 57. Porta Ticinese / Nella presente Iconografia sono delineate con / giusta Misura tutte le Strade, Piazze, Chiese, / Oratorij, Monasterj, e Colleggi, Abbazie, / comende, / Croci, Luoghi Pij con li Giar / dini, e Ort L.c.^a".
- (4) A partire dalla veduta in alto a sinistra in senso antiorario si snodano le seguenti immagini: "Veduta dei Sepolchri dell'Ospedale Maggiore verso Tramontana"; "Veduta del Palazzo di Casa Cusani / con S.^{to} Eusebio"; "Veduta di S.^{ta} Maria Araceli, Ospitale / di S. Giovanni di Dio, e Casa Besozzi"; "Veduta della Basilica di / S. Stefano"; "Veduta Laterale di S.^{ta} Maria delle Grazie / Chiesa de P.P. de Ordine de Predicatori"; "Veduta laterale della Basilica di S. Ambrosio / e S. Sigismondo dalla parte della Canonica"; "Veduta di parte del Corso di Porta Nuova, e / Chiese della S.S. Annunziata e delle Orfane di S. Cattarina"; "Veduta del Palazzo detto Tommaso di Marino, e / S. Fedele Chiesa dei P.P. della Compagnia di Gesù"; "Veduta della Chiesa del Ven.^{do} Luogo Pio di / S. Giuseppe e Casa Fiorenza in Porta Nuova"; "S. Pietro con la Re [...] SS. Gervasio e P. [rotasio] S. Maria Porta / Monaca; Loco di adunanza della Eccell.^{ma} città Collegio de' Sig.^{ri} Conti Palatini Medici, alla Piazza de Mercanti; "Veduta Laterale del Duomo e Piazza avanti"; "Ospitale Maggiore, e Case Vicine"; "S. Angelo Min.^{si} Osse.^{li} S. Carlo Carmelitani Scala. S. M. a presso S. Celso."; "Veduta della Parochiale di S. Eufemia, e S. Paolo / Monache Angeliche"; "Veduta di S.^{to} Aless[andro] Chiesa e Scuole / de PP. Della Congreg.^e di S. Paolo detti Barnabiti"; "Veduta del Collegio di S. Carlo, dell'Elvetico"; Veduta di S. Maria della Passione Chiesa / de Canonici Lateranensi"; "Veduta della Basilica di S. L[orenzo] / [e] moderni ed antichi Edifizi"; "Veduta delle Carceri / Regie"; "Veduta della Chiesa Collegiata di / S. Babila e S. Romano"; "Veduta del Seminario e parte / del Corso di Porta Orientale"; "Veduta de Lazzaretto e S. Gregorio dalla parte di Mezzogiorno". Sugli edifici illustrati da G. BATTISTA RICCARDI, alcuni dei quali oggi scomparsi si veda il CD-Rom, *Iconografia della città e*

Castello di Milano di Giovanni Battista Riccardi, 1734, a cura di G. Mori con la collaborazione di A. Alberti, Milano 2002. Desidero ringraziare Alessia Alberti per la preziosa collaborazione nelle ricerche iconografiche e d'archivio. Il CD-ROM è stato realizzato grazie al contributo di ID Technology e dell'Associazione Amici della Raccolta Bertarelli.

- (5) E. VERGA, *Catalogo ragionato della Raccolta Cartografica e saggio storico sulla cartografia milanese*, Milano 1911, pp. 57 e 120-121; C. ALBERICI, *La pianta di Milano disegnata da Giovanni Filippini nel 1722 per il censimento indetto dall'Imperatore Carlo VI*, in "Rassegna di Studi e Notizie", Milano, 1976, vol. IV, pp. 45-47.
- (6) Nel cartiglio posto in alto a sinistra il Riccardi si firma: "La prente Iconografia e delineaz.^{ne} / de Nobili Edificj consagra, / e dedica / Gio: Batta Ricardi Milse".
- (7) I sessanta Decurioni in carica per l'anno 1734 sono puntualmente elencati nel cartiglio su tre colonne e sono i seguenti: "Marchese Don Gaspar Ant.^o Melzi Quest.^e / Conte Don Francesco Casati / Conte Don Giorgio Rainoldi / Marchese Don Francesco Maniche / Marchese Don Geronimo Ferreri / Marchese Don Giacomo Fagnano / Conte Don Giuseppe Visconti. / Don Giuseppe Stampa March.^e di Sonci^{no} / March.^e Don Gerol.^o Talenti Fiorenza. / March.^e D. Diego Ordogno de Rosales Sen.^{re} / Marchese D. Agostino Orrigone / March.^e D. Carlo Alessandro Buf-fetti / Conte Don Antonio Pietrasanta / Conte Don Uberto Maria dall'Orto / Conte Gaspare Casati / Duca D. Gabrio Sorbellone G.^{de} di Spag.^a / Marchese Scaramuccia Visconti / Conte D. Gio:['] Batta Totti Presidente / Principe D. Ant.^o Tolomeo Trivulzio / Grande di Spagna, e Caval.^e del / Tosone". / Colonna centrale: / "March.^e D. Ales.^{dro} Teodoro Trivulzio / March.^e D. Ermes Redenaschi.^e / Don Carlo Litta. / Conte Antonio Sormani. / Conte Don Carlo Resta / Conte Ansperto Confalonieri Quest.^e / March.^e Don Emilio Visconti / March.^e Don Ant.^o Litta Grande di Sp.^a / Commis.^o Genle dell' Esercito / Conte Ercole Visconti / Conte Don Costanzo d'Ad-da. / March.^e Don Pio Pallavicino / Conte Don Marco Arese / Conte Don Francesco Anguissola / Conte Don Filippo Archinto / Conte D. Carlo Alfonso Corio Visconti / March.^e Ermes Visconti / Conte Carlo Visconti / Conte Don Giuseppe Caimo Ciceri / Conte D. Gius.^e Arconati Visconti / Conte D. Ant.^o Barbiano di Belgioioso" / Colonna a destra: / "Conte Don Cesare Monti / March.^e Don Girolamo Pozzobonelli / March.^e Don Girol.^o Castiglione Dot.^e / Conte D. Christierno Stampa G. di Spag.^a / Marchese Don Lodovico Busca / Conte Don Carlo Bologna Quest.^e / Conte D. Carlo Franc.^{co} Cicogna Mozzone D.^e / March.^e Don Galeazzo Bosso Dot.^e / Conte Don Gerolamo Casati. / Conte Don Cesare Bonesana / Marchese Don Agostino Cubani / Conte Don Gaspare Arrisone / Conte d. Fran.^{co} Saverio Melzi Quest.^e / March.^e D. Giulio Orsini de Roma / Conte Don Barnaba Barbò / Conte Don Luigi Pecchio. / Conte Don Gio: Batta de Capitani / Conte Don Carlo Marliani. / March.^e D. on Giulio Ant.^o [...] Jcini."
- (8) RELATIONE / DELLA CITTÀ E STATO / DI MILANO / Sotto il governo dell'Eccellentissimo Sig. / DON LVIGI GVZMAN / PONZE DI LEONE, [...] DESCRITTA DAL CONTE / GALEAZZO GVALDO PRIORATO / IN MILANO, / Appresso Lodovico Monza. MDCLXVI." p. 20.
- (9) Notizie generali sul Consiglio Generale della Città di Milano possono essere reperite in *Le Istituzioni Storiche del Territorio Lombardo, XIV-XIX secolo*. Milano, la città, Milano giugno 2000 a cura della Regione Lombardia. Direzione Generale Cultura. Servizio biblioteche e sistemi culturali integrati, pp. 19-22.
- (10) Olivera viene citato come Vicario di Provvisione da C. SANTORO, *I Vicari di Provvisione a Milano dal 1385, al 1786*, in "Città di Milano", Milano, dicembre 1926, p. 402.
- (11) F. ARESE, *Elenco dei Magistrati Patrizi di Milano dal 1535 al 1796. Le cariche della città di Milano. I Vicari di Provvisione*, Milano 1966, p. 17, in "Archivio Storico Lombardo", Miscellanea in memoria del Prof. Gian Piero Bagnetti, vol. IV, anni 1964-65.
- (12) A. VISCONTI, *La pubblica amministrazione nello stato milanese durante il predominio straniero (1541-1796)*, Roma, 1913, p. 410. Sul Tribunale di Provvisione si veda oltre al sopracitato testo alle pagg. 409-418, *Le Istituzioni Storiche del Territorio Lombardo*, op. cit. pagg. 153-156.

- (13) L. DEL MAYNO, *Vicende militari del Castello di Milano dal 1706 al 1848 e cenni sulle trasformazioni edilizie del Castello dalla caduta degli Sforza ai nostri giorni* di Luca Beltrami, Milano 1894, pp. 39-42 e A. MONTI - P. ARRIGONI, *La vita nel Castello Sforzesco attraverso i tempi*, Milano 1931, pp. 52-53.
- (14) *Descrizione di Milano*, tomo V, Milano 1738, p. 164.
- (15) S. LABUS - G. PAGANI, *Archivio Storico Civico di Milano*, in "Cenni intorno agli Istituti Scientifici, Letterari ed Artistici di Milano pubblicati in occasione del II Congresso delle Società Storiche Italiane" Milano 1880, p. 47-48.
- (16) G. BOLOGNA, *Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana*, attività dell'Istituto 1975-1980, Milano, 1980, p. 84.
- (17) Desidero ringraziare il sig. Campanale dell'archivio civico comunale di via G. Deledda e la Direzione della Biblioteca Trivulziana - Archivio Storico Civico, in particolare la dott.ssa Camilla Gavazzi e la sig.ra Franca Ferrante per la competente e premurosa assistenza. L'archivio dei Civici Musei Artistico ed Archeologico posto all'interno del Castello Sforzesco, dove più facilmente potrebbero essere reperite informazioni riguardo alla storia del disegno, non è attualmente consultabile a causa dei lavori di ristrutturazione che interessano l'intero complesso.
- (18) E. MOTTA, *Saggio bibliografico di cartografia milanese fino al 1796: Pubblicato dalla Società Storica Lombarda in occasione del Quarto Congresso Geografico Italiano, 10-15 aprile 1901*, Milano 1901, p. 36; E. VERGA, *La Camera dei Mercanti di Milano. Aggiunto un saggio sul Palazzo dei Giureconsulti dell'Ing. Piero Bellini*, Milano 1914, p. 255.
- (19) E. VERGA - U. NEBBIA - E. MARZORATI, *Milano nella storia, nella vita contemporanea e nei monumenti*, Milano 1906, p. 380.
- (20) E. VERGA, *Catalogo ragionato della raccolta cartografica e Saggio Storico sulla cartografia milanese*, Milano 1911, p. 58 e pagg. 122-123, n. 53.
- (21) *Milano Vecchia. Mostra iconografica dell'Archivio Storico Civico nel Castello Sforzesco ordinata e descritta da Ettore Verga*, Milano 1924, p. 11.
- (22) Archivio Civico Comunale di via G. Deledda. Atti del Comune di Milano 12 febbraio 1912 (Castello Sforzesco Prot. Generale n. 31709, fascicolo 327 anno 1933).
- (23) P. ARRIGONI, *ad vocem*, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, vol. XXVIII, Leipzig 1934, p. 242 cita la mappa del Riccardi come ancora appartenente all'Archivio Storico Civico.
- (24) G. MAROCCHI, *La Mostra dei vecchi catasti milanesi e delle utilizzazioni dei catasti moderni*, in "Rivista del Catasto e dei Servizi Tecnici Erariali", n. 2, Roma 1950, p. 6.
- (25) Presso l'Archivio Storico Civico è conservata una lettera su carta intestata dell'Ufficio Tecnico Erariale, datata 8 maggio 1950 prot. n. 30240, in cui si ringrazia la Direzione dell'Archivio Storico Civico per le opere prestate con accluso elenco di 17 carte.
- (26) P. ARRIGONI, *Milano nelle vecchie stampe. Avvenimenti - Costumi - Piante*, Milano 1970, p. XXXI. C. ALBERICI, 1976 op. cit., p. 45; L. GAMBI - M. C. GOZZOLI, *Le città nella storia d'Italia*. Milano, Bari 1982, cat. n. 79; V. VERCELLONI, *La Storia del paesaggio urbano di Milano*, Milano 1988, p. 56.
- (27) P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico - ragionata delle Belle Arti*, Parma 1823, parte I, vol. XVI, p. 95; K.L. NAGLER - G.C. NAGLER, *Neue allgemeines Künstler - Lexikon*, Lipsia 1835-1852, vol. XIV, p. 400; P. ARRIGONI 1934 op. cit, p. 242; P. ARRIGONI 1970 op. cit. p. 159.
- (28) S. DE FRANCESCHI, *Vedute di Milano di Marc'Antonio Dal Re*, Milano 1998, p. 15. Le due edizioni delle *Ville di delizia* sono conservate quasi per intero presso la Raccolta Bertarelli.
- (29) Le stampe sono conservate presso la Raccolta Bertarelli: due esemplari di cui uno rifilato, eseguite in occasione dei festeggiamenti che si tennero in onore di S. Carlo nel 1756: *Disegno della macchina di Fuochi artificiali [...]* / - la festa di S. CARLO BORROMEO (AS g. 21-47; AS g.

- 20-34), sempre realizzata nello stesso anno e per la medesima circostanza è l'acquaforte *Per la festa del nostro protettore San Carlo Borromeo* (AS g. 20-35). Vi sono poi due ritratti: il primo in due esemplari, di Pietro Giuseppe Crotta (RI m. 13-29 e RI m. 45-25) ed il secondo di Gioachino Pontati datato 1762 (RI p. 144-5).
- (30) LATUADA, op. cit. tomo V, 1738, p. 281 e p. 283 e tomo III, 1737, p. 101-102.
- (31) *Ibidem*, tomo III, p. 81.
- (32) *Ibidem*, tomo IV, p. 204.
- (33) *Ibidem*, tomo III, p. 101. Altre informazioni sull'attività del Riccardi possono essere reperite in L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò. Proposta di un lessico bibliografico di architetti in Lombardia*, Milano 1966, pp. 285-287; R. BOSSAGLIA, *L'arte dal Manierismo al primo Novecento*, in *Storia di Monza e della Brianza*, a cura di A. BOSISIO e G. VISMARA, Milano 1971, pp. 147-148; M. COLOMBO-G. MARSILI, *La Chiesa e il Collegio di S. Maria del Carrobiolo a Monza. Prima parte*, in "Studi Monzesi", n. 8, Monza nov. 1992, pp. 13-14; A. SPIRITI, *Il santuario dal Manierismo all'Ecclettismo*, pp. 39, 146, 148, 152, 165 in *Il Santuario di Corbetta*, a cura di M.L. GATTI PERER, (I Monumenti, 8); A. SPIRITI, *Sant'Alessandro in Zebedia a Milano*, Milano 1999, pp. 39, 55-58.
- (34) A questo proposito si veda G. MORI, *Giovanni Battista Riccardi (attivo 1726-1764), Progetto per la facciata del Duomo, 1746*, in ... e il Duomo toccò il cielo: I disegni per il completamento della facciata e l'invenzione della guglia maggiore tra conformità gotica e razionalismo matematico 1733-1815, a cura di E. BRIVIO-F. REPISHTI, Milano 2003, opera in corso di stampa.
- (35) Per le informazioni sugli interventi di restauro desidero ringraziare Elena Allodi che ha eseguito l'intera operazione di recupero dell'elaborato. L'attività di restauro è stata resa possibile grazie al contributo di Italia Nostra, sezione di Milano, Fondo Enzo Monti. La teca espositiva è stata realizzata con l'apporto di COMIECO (Consorzio Nazionale Recupero e Riciclo degli Imballaggi a base Cellulosica).

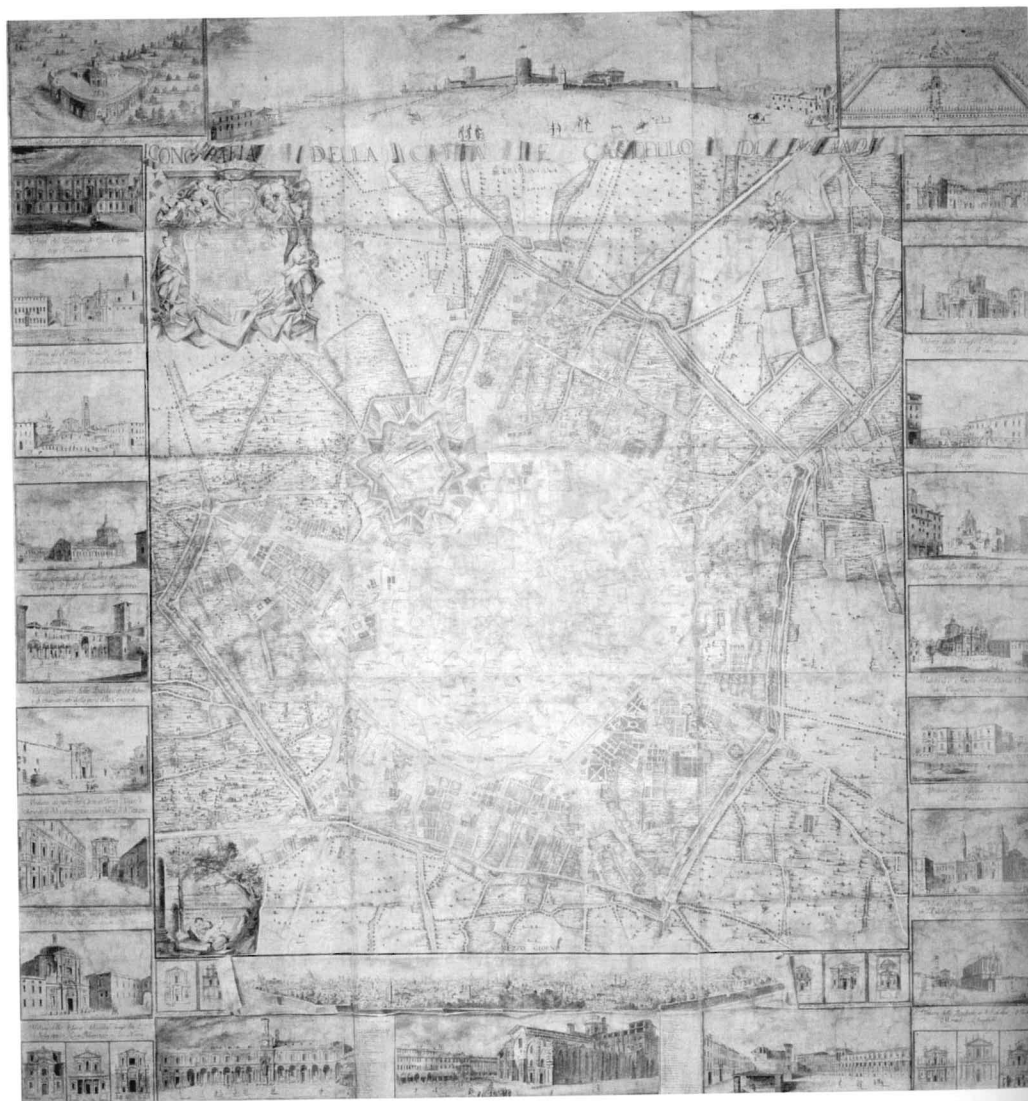


FIG. 1 - G.B. Riccardi, *Iconografia della città e castello di Milano*, 1734, china e acquarello, (Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli").

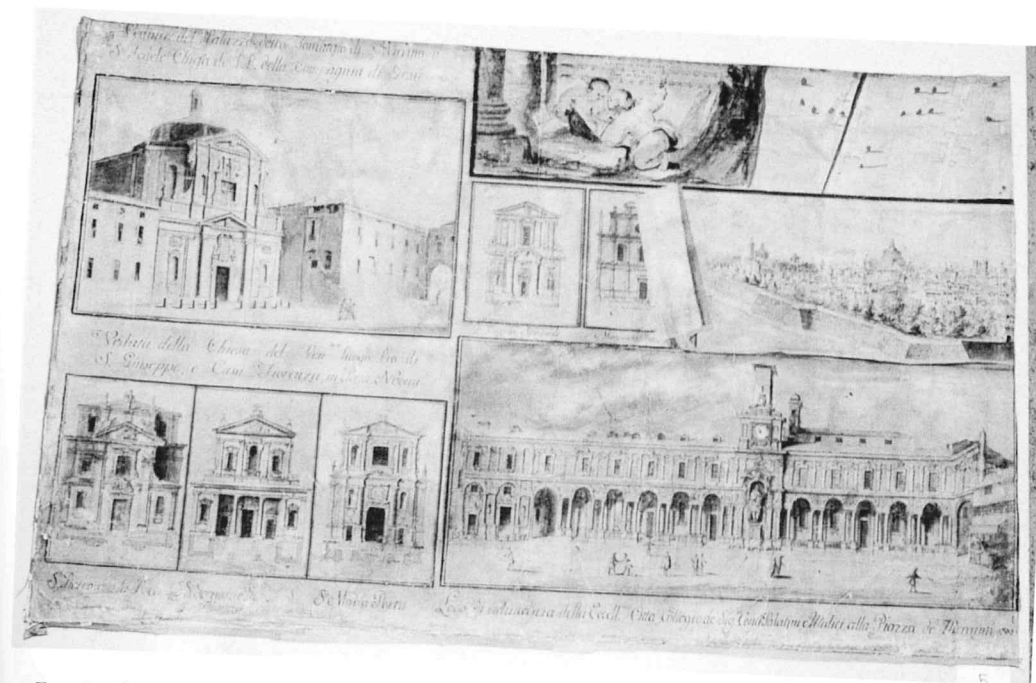


FIG. 2 - G.B. Riccardi, *Iconografia della città e castello di Milano*, 1734, particolare (prima del restauro).



FIG. 3 - G.B. Riccardi, *Iconografia della città e castello di Milano*, 1734, particolare.

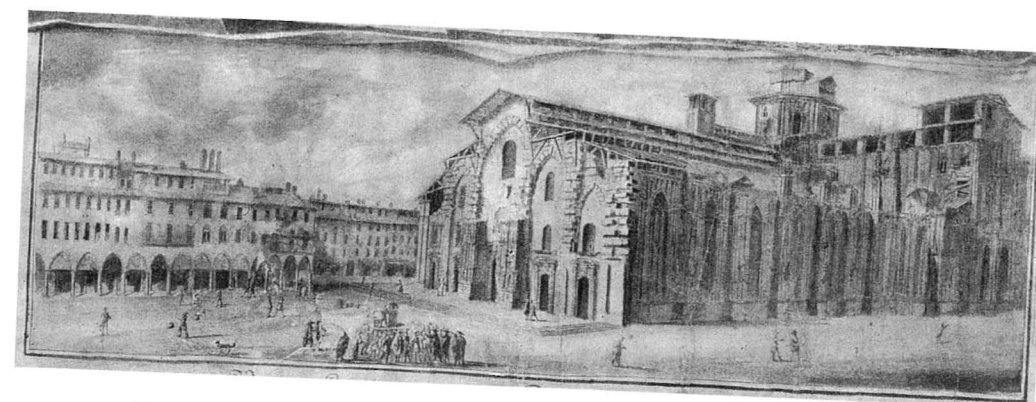


FIG. 4 - G.B. Riccardi, *Iconografia della città e castello di Milano*, 1734, particolare.



FIG. 5 - B. Bossi (attr.), *Ritratto di Giovanni Battista Riccardi*, carboncino e matita, dalla serie *Bonanorum Artium cultores*, 1760 ca.

UN INEDITO DIPINTO SU PIETRA DERIVATO DA UN'INCISIONE DI GIORGIO GHISI E UNA NOTIZIA INVENTARIALE CIRCA DUE DISEGNI A LUI ATTRIBUITI

Claudio Salsi

Recentemente abbiamo compiuto un'interessante scoperta che consente di portare a tre il numero dei dipinti, oggi noti, derivati da stampe di Giorgio Ghisi (Mantova 1520-1582), a testimonianza del durevole apprezzamento riservato nel tempo alla produzione incisoria del maestro mantovano e della curiosità suscitata dai suoi soggetti spesso enigmatici⁽¹⁾.

L'opera qui presentata è un dipinto ad olio su lavagna, di artista anonimo, conservato in collezione privata, desunto nello stesso verso dall'incisione a bulino del Ghisi "Un cacciatore con una ninfa sulle spalle" (Bellini 1998, n. 27), tratta da un soggetto di Luca Penni, probabilmente un disegno attualmente non noto⁽²⁾.

Sperimentata già in epoca romana, come testimoniano i marmi provenienti da Ercolano oggi nel Museo Archeologico di Napoli, la pittura su pietra in età moderna viene praticata a partire dall'inizio del Cinquecento a Roma per iniziativa di Sebastiano del Piombo, a cui se ne deve la riscoperta con l'applicazione su lavagna. Si afferma verosimilmente a Roma negli anni '50 nell'ambito degli Zuccari, e si irradia con successo per un periodo di due secoli in vari centri italiani ed europei, tra cui la corte di Rodolfo II a Praga. Firenze, tra la fine del Cinquecento e i primi due decenni del Seicento, acquista una posizione di particolare rilievo per la diffusione di questo genere artistico che sfrutta per gli sfondi le particolari superfici della pietra paesina, e si avvantaggia del favore della corte, ancora legato alle forme del Manierismo, per le tecniche laboriose ed estremamente raffinate. Anche Verona può vantare, sia pure per un periodo molto circoscritto, dalla fine del XVI secolo al 1630, le caratteristiche di vera e propria scuola per l'uso abbondante della pietra di paragone, resa disponibile dalle vicine cave di Salò.

Gli artisti si dedicano saltuariamente alla pittura su pietra e in modo non esclusivo, tanto che per avere un'idea della entità del fenomeno risulta proficuo l'esame degli inventari delle collezioni d'arte, romane, fiorentine, veronesi, da cui si evince la realtà di una produzione prevalentemente anonima⁽³⁾. La pittura su lavagna si estende successivamente ad altri tipi di pietra la cui superficie si presenta spesso

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003



FIG. 5 - B. Bossi (attr.), *Ritratto di Giovanni Battista Riccardi*, carboncino e matita, dalla serie *Bonanorum Artium cultores*, 1760 ca.

UN INEDITO DIPINTO SU PIETRA DERIVATO DA UN'INCISIONE DI GIORGIO GHISI E UNA NOTIZIA INVENTARIALE CIRCA DUE DISEGNI A LUI ATTRIBUITI

Claudio Salsi

Recentemente abbiamo compiuto un'interessante scoperta che consente di portare a tre il numero dei dipinti, oggi noti, derivati da stampe di Giorgio Ghisi (Mantova 1520-1582), a testimonianza del durevole apprezzamento riservato nel tempo alla produzione incisoria del maestro mantovano e della curiosità suscitata dai suoi soggetti spesso enigmatici⁽¹⁾.

L'opera qui presentata è un dipinto ad olio su lavagna, di artista anonimo, conservato in collezione privata, desunto nello stesso verso dall'incisione a bulino del Ghisi "Un cacciatore con una ninfa sulle spalle" (Bellini 1998, n. 27), tratta da un soggetto di Luca Penni, probabilmente un disegno attualmente non noto⁽²⁾.

Sperimentata già in epoca romana, come testimoniano i marmi provenienti da Ercolano oggi nel Museo Archeologico di Napoli, la pittura su pietra in età moderna viene praticata a partire dall'inizio del Cinquecento a Roma per iniziativa di Sebastiano del Piombo, a cui se ne deve la riscoperta con l'applicazione su lavagna. Si afferma verosimilmente a Roma negli anni '50 nell'ambito degli Zuccari, e si irradia con successo per un periodo di due secoli in vari centri italiani ed europei, tra cui la corte di Rodolfo II a Praga. Firenze, tra la fine del Cinquecento e i primi due decenni del Seicento, acquista una posizione di particolare rilievo per la diffusione di questo genere artistico che sfrutta per gli sfondi le particolari superfici della pietra paesina, e si avvantaggia del favore della corte, ancora legato alle forme del Manierismo, per le tecniche laboriose ed estremamente raffinate. Anche Verona può vantare, sia pure per un periodo molto circoscritto, dalla fine del XVI secolo al 1630, le caratteristiche di vera e propria scuola per l'uso abbondante della pietra di paragone, resa disponibile dalle vicine cave di Salò.

Gli artisti si dedicano saltuariamente alla pittura su pietra e in modo non esclusivo, tanto che per avere un'idea della entità del fenomeno risulta proficuo l'esame degli inventari delle collezioni d'arte, romane, fiorentine, veronesi, da cui si evince la realtà di una produzione prevalentemente anonima⁽³⁾. La pittura su lavagna si estende successivamente ad altri tipi di pietra la cui superficie si presenta spesso

solcata da venature che condizionano lo svolgersi delle composizioni. Ne derivano creazioni di genere singolarmente originali e talvolta dall'aspetto bizzarro, degne di un collezionismo intellettualistico e di un gusto internazionale da Wunderkammer, altamente sofisticato⁽⁴⁾.

Tra i protagonisti di questa disciplina, nel corso del XVI e del XVII secolo, sono ricordati, oltre al già citato Sebastiano del Piombo, i nomi di Marcello Venusti, Jacopo Bassano, Jacopo Palma il Giovane, Felice Brusasorci, Marcantonio Bassetti, Filippo Napoletano, Stefano della Bella, Michelangelo Cerquozzi, Antonio Tempesta, Alessandro Turchi, Pasquale Ottino, Cristofano Allori, Ludovico Cigoli, Jacopo Ligozzi; tra gli stranieri attivi in Italia: Cornelis van Poelenburgh, Leonart Bramer, Paul Brill, Jacques Stella.

Notiamo che nel dipinto in esame (FIG. 1) sono presenti solo pochi elementi della composizione incisa (FIG. 2), come i due personaggi in primo piano ritratti nella medesima posa e due cani da caccia sul lato sinistro. La scena è estremamente semplificata: sono scomparsi sia i cani del lato destro, sia le figure in secondo piano sullo stesso lato e ogni altro dettaglio dello sfondo. Il ricco paesaggio della stampa è ridotto, nel dipinto, ad una semplice macchia di colore frastagliata e molto scura, che allude ad una linea di alberi frondosi all'orizzonte. Degli elementi naturali sopravvive solo il grande albero con grosse ramificazioni, osservabile alle spalle delle figure, di cui sono delineate sommariamente le piccole fronde e i rami sottili che contrastano faticosamente sul tono antracite della pietra. Ogni altro particolare naturalistico è stato eliminato.

Che si tratti di una copia dalla stampa del Ghisi appare comunque palese dal raffronto iconografico, evidenza rafforzata dalla dimensione della lastra di pietra (cm. 35x29) che non differisce molto dalle misure della parte incisa del foglio e dell'impronta del rame⁽⁵⁾.

Le pose delle figure umane, così come i dettagli anatomici, sono replicati con scrupolosa fedeltà, lo stesso dicasi per gli elementi dell'abbigliamento ripresi con molta esattezza. Anche i cani risultano riprodotti con notevole precisione, tuttavia non si vedono le zampe posteriori dell'animale in secondo piano. Alcuni particolari sono stati sapientemente evidenziati con appariscenti pennellate in rosso molto acceso per far risaltare il gruppo nel suo insieme sulla pietra scurissima: il mantello svolazzante della figura femminile, il nastro tra i suoi capelli e i calzari, l'elsa della spada del soggetto maschile, il collare dei cani e infine il lungo guinzaglio annodato al polso del cacciatore. Al di là di piccole cadute di colore, localizzate, il dipinto si presenta integro e molto ben leggibile (solo il ginocchio destro del cacciatore sembra ridipinto).

Segnaliamo a questo proposito che la pittura su lavagna non ha bisogno di preparazione, pertanto il colore, una volta steso, non si trasforma teoricamente mai,

mentre il dipinto su tela ha bisogno di una preparazione la quale col tempo si altera, modificando i colori e l'accordo cromatico originale.

Si riconoscono tre tipologie di composizioni dipinte su pietra: le più frequenti sono quelle ricavate con o senza varianti da un'incisione, altre più raramente derivano da un dipinto di grandi dimensioni e infine non mancano i soggetti creati autonomamente dall'artista⁽⁶⁾. Quando le stampe costituiscono il modello diretto delle composizioni, evidentemente, sarà estremamente difficile identificarne l'autore. È esattamente il caso che ci troviamo di fronte.

In mancanza di qualsiasi riscontro documentale, e non avendo finora trovato traccia di un simile soggetto tra vari inventari di collezioni che potrebbero aver posseduto dipinti su pietra⁽⁷⁾, abbiamo cercato di attribuire l'opera esclusivamente su base stilistica.

La ricerca di confronti si è ben presto concentrata sulla produzione del pittore francese Jacques Stella (Lione 1596-Parigi 1657)⁽⁸⁾.

Poiché in questo dipinto non si riscontrano elementi d'invenzione rispetto alla stampa abbiamo cercato di estrapolare dall'opera alcuni dati stilistici e tecnici peculiari, che consistono in una forte impronta classica delle proporzioni anatomiche, in una sottolineatura espressiva più intensa rispetto al modello, tendente ad una accentuazione malinconica dei volti, in una caratterizzazione delle fisionomie disegnate con ovali molto regolari ed infine in una stesura pittorica che ricorre a soluzioni di vivace cromatismo con l'adozione di rossi squillanti per accrescere il contrasto delle figure sul fondo nero. Questi caratteri ci paiono coerenti con l'arte di J. Stella che fece della pittura su pietra una ricercata specializzazione, ricordata anche dal contemporaneo A. Félibien: "*Il fit plusieurs tableaux sur de la pierre de paragon, & y peignoit des rideaux d'or par un secret qu'il avoit inventé*"⁽⁹⁾. Proprio nell'ambito delle composizioni realizzate con questa tecnica proponiamo, in particolare, il confronto con due dipinti su pietra recentemente attribuiti al maestro: un "Ratto di Proserpina" (Firenze, Galleria Palatina)⁽¹⁰⁾ (FIG. 3) e un "Giudizio di Paride" (collezione privata)⁽¹¹⁾ (FIGG. 4-4a).

In entrambi gli elaborati notiamo, tra i punti di contatto con l'anonimo dipinto in esame, innanzitutto la somiglianza dei volti femminili: profilo ovale, naso sottile e poco pronunciato, labbra piccole e poco carnose⁽¹²⁾. Ugualmente ricorrono, sia nei soggetti femminili, sia in quelli maschili, similitudini nel disegno degli occhi e dei sopraccigli, così come nella foggia delle acconciature. Ma soprattutto colpisce, nelle figure, l'analogia del modellato e, in generale, l'uso di soluzioni coloristiche che si affidano a pennellate vivacissime, combinate a studiati effetti luministici esaltati dal nero profondo dei supporti.

Per il riscontro dei tipi fisici e per i particolari dell'abbigliamento femminile suggeriamo il paragone con un'altra opera dello Stella, "Clelia attraversa il Tevere con le sue compagne" (Castello di Fontainebleau).

Secondo Félibien il lionese Stella, pittore, disegnatore e incisore⁽¹³⁾, giunge in Italia sui vent'anni e si stabilisce dal 1618, circa, al 1622 alla corte medicea, ospite del granduca Cosimo II. A quanto afferma ancora il Félibien "*On a vû de lui, dans un grandeur d'une pierre de bague, un Jugement de Paris de cinq figures, d'une beauté surprenante pour la délicatesse du pinceau*"; la testimonianza riveste notevole rilievo in quanto il maestro francese è l'unico ad essere ricordato, tra i pittori della corte, per aver eseguito dipinti su pietra⁽¹⁴⁾. Successivamente, alla morte del Granduca, si trasferisce a Roma dove resterà dal 1623 al 1634 intensificando i rapporti professionali e di amicizia con Poussin. Anche durante il soggiorno romano Stella realizza, soprattutto per i Barberini suoi protettori, molti dipinti su pietra, talvolta puntualmente citati negli inventari della famiglia e utilizzati per donativi⁽¹⁵⁾. L'opera in esame risale probabilmente al periodo romano in quanto l'incisione da cui è tratta risulta essere stata diffusa, negli esemplari dal III al V stato da stampatori romani quali, nell'ordine, Claude Duchet, Giovanni Orlandi, con la data 1602, e, tardivamente verso la metà del XVII secolo, Gian Giacomo De Rossi "alla Pace"⁽¹⁶⁾. Stella aveva molta familiarità con le stampe, avendo lui stesso praticato l'incisione d'invenzione e avendo prodotto molti disegni destinati alla traduzione in rame da parte di altri incisori, precisamente identificati da Pierre Jean Mariette⁽¹⁷⁾.

Influenzato dai Carracci e dal Domenichino, lo Stella è considerato un protagonista dello stile classicista a Roma a fianco del Poussin e di Andrea Sacchi. Purtroppo, oltre alle opere "*en petit*" come le pitture su pietra di cui rimangono diversi esemplari eseguiti "*pour satisfaire quelques personnes curieuses*", non sono altrettanto documentate dalle fonti le "*grands ouvrages*", a cui accenna Félibien, e pertanto il suo periodo italiano resta ancora poco conosciuto⁽¹⁸⁾.

Nel 1634 Stella riparte per la Francia toccando Venezia e le principali città del nord Italia, sosta a Lione nel '35 e infine si stabilisce a Parigi dove concluderà la sua fortunata carriera come "*peintre ordinaire du roy de France*", lavorando per chiese e ordini religiosi. I suoi quadri da cavalletto sono comunque ritenuti superiori alle grandi composizioni.

Dal matrimonio di una sorella di Jacques Stella, Madeleine, con l'orafo lionese Étienne Bouzonnet nascono cinque figli, quattro dei quali educati come pittori e incisori sotto la guida dello zio; alla sua morte ne diffonderanno l'esempio artistico attraverso la creazione di un atelier familiare, specializzato anche nella produzione di stampe derivate da soggetti dello stesso Stella. Si tratta di Claudine Bouzonnet Stella (Lione 1636-Parigi 1697), Antoine (Lione 1637-Parigi 1682), Françoise (Lione 1638-Parigi 1682) e Antoinette (Lione 1641-Parigi 1676)⁽¹⁹⁾. Claudine Bouzonnet, la maggiore dei nipoti, sembra aver concentrato nelle sue mani l'eredità dello zio e dei suoi parenti, come risulta dal testamento che ci ha lasciato. La notizia in questa sede ha il solo scopo di segnalare la presenza di due

disegni attribuiti a Giorgio Ghisi che abbiamo rintracciato nell'inventario dei beni descritti dalla Bouzonnet. Nel documento si legge: "*Au 16^e feuillet est deux desseins, l'un de Meser Nicols (Nicolò dell'Abate?): des femmes nuë (...). Au dos duquel feuillet est un dessein de Georges Mantouant (Giorgio Ghisi): une Venus et Vulcant.*"⁽²⁰⁾; e inoltre: "*Au 18^e feuillet sont deux desseins, l'un de George Mantouan, Venus et Mars dans les fillets: L'autre: Junon et Eole. Il y a écrit: Quod Ego (sic)*"⁽²¹⁾. La notizia riveste indubbio interesse in quanto non sono molti i disegni ascritti alla mano dell'incisore mantovano; gli unici certi si trovano inseriti in un inventario di gioielli appartenuti al duca Guglielmo Gonzaga⁽²²⁾. Ammettendo la correttezza dell'attribuzione, su questi elaborati non si può dire nulla riguardo alla tecnica, alla destinazione, all'originalità d'invenzione; l'unica osservazione proponibile è la seguente. Il primo disegno, "Venere e Vulcano", potrebbe, forse, ricollegarsi a due stampe dell'incisore mantovano, note come "Venere nella fucina di Vulcano" e "Venere e Vulcano sul letto" (Bellini 1998, nn. 12 e 13), entrambe derivate da modelli grafici di Perin del Vaga: un disegno apparentemente perduto e un altro conservato a Oxford (Christ Church, inv. 1214). Il secondo disegno dell'inventario, "Venere e Marte *dans les fillets*", non sembra invece ricollegarsi ad alcuna incisione nota e autografa di Ghisi. Incidentalmente rileviamo che Bellini cita due stampe di falsa attribuzione aventi a soggetto "Marte e Venere" (Bellini 1998, F 26, F 27), derivate da invenzioni di Raffaellino da Reggio e di Giulio Romano. Il dato, tuttavia, non appare significativo per rintracciare ulteriori informazioni sui citati disegni in quanto le due incisioni, secondo Bellini, dovrebbero spettare a M. Greuter⁽²³⁾ e a G.B. Scultori⁽²⁴⁾.

I disegni raccolti da Claudine Bouzonnet sarebbero poi confluiti nella collezione di Pierre Crozat (1665-1740)⁽²⁵⁾ il quale li avrebbe acquistati o attraverso un intermediario nel 1697, alla morte della Bouzonnet, oppure per il tramite di P.J. Mariette (1694-1774) quando questo celebre conoscitore ebbe a passare per Lione nel 1719⁽²⁶⁾. Purtroppo nel catalogo della vendita Crozat (1741)⁽²⁷⁾ non si fa alcuna menzione di tali disegni e, pertanto, dal momento della redazione del citato testamento se ne perdono le tracce. Non è da escludere l'eventualità che i fogli menzionati, una volta confluiti in altra collezione, abbiano ricevuto una differente attribuzione⁽²⁸⁾, nel qual caso la ricerca diventerebbe estremamente complessa esulando dai confini che abbiamo assegnato a questo contributo. Non sappiamo da quali componenti della grande famiglia di J. Stella i disegni siano stati raccolti, tuttavia rappresentano una curiosa testimonianza, insieme ad altri elementi documentali più oltre considerati, dell'interesse di questi maestri lionesi verso le forme d'arte fiorite nella città di Mantova. Infatti un altro nipote di Jacques, il già ricordato pittore e incisore Antoine Bouzonnet, al suo ritorno in patria dopo un periodo di apprendistato a Roma (1658-1663), fa tappa a Mantova dove conosce le imprese di Giulio Romano ed esegue disegni tratti dalle sue

opere⁽²⁹⁾. Inoltre osserviamo che sempre nell'inventario di Claudine sono elencati sia un "grand portefeuille" contenente 106 stampe d'après Giulio Romano incise da maestri diversi, sia un "livre" con figure di Michelangelo incise dalla "Mantovana" (Diana Scultori)⁽³⁰⁾. Su quest'ultima attribuzione avanziamo molte perplessità in quanto Diana avrebbe inciso solo due tavole da soggetti michelangioleschi⁽³¹⁾; più facilmente si tratterebbe di opere assegnabili al fratello Adamo il quale ha inciso numerosi fogli d'après Michelangelo⁽³²⁾. Infine nel suddetto testamento figurano anche stampe di Antoinette Bouzonnet desunte da soggetti del Pippi⁽³³⁾.

NOTE

- ⁽¹⁾ Oltre al presente elaborato pittorico si conoscono, infatti, altri due dipinti desunti da sue stampe: una tempera di anonimo, in collezione privata, derivata dal foglio *Venere punta da una spina* (cfr. P. BELLINI, *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, Bassano del Grappa 1998, n. 28, pp. 134-135) e un olio su rame, opera di Jan Bruegel il Vecchio, desunto dall'*Allegoria della vita umana* (BELLINI 1998, n. 41) (cfr. C. SALSI, *Nuove scoperte per l'Allegoria della vita umana di Giorgio Ghisi*, in "Grafica d'arte", n. 51, 2002, pp. 10-13).
- ⁽²⁾ Per notizie su questa stampa rimandiamo a Bellini 1998, n. 27, pp. 123-128 e alla recente scheda di G. GALLINA, *Giorgio Ghisi; Allegoria della caccia*, in G. GALLINA, *Stampe Antiche dalle collezioni del Museo Civico di Cremona*, Cremona 2002, pp. 74-77, n. 37.
- ⁽³⁾ Cfr. M. BONA CASTELLOTTI, *Introduzione*, in *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, a cura di M. BONA CASTELLOTTI, Milano 2000, p. 20; M. CHIARINI, *Pittura su pietra*, in *Pietre colorate. Capricci del XVII secolo dalle collezioni Medicee*, a cura di M. CHIARINI, C. ACIDINI LUCHINAT, Cinisello Balsamo (Mi) 2000, pp. 13-18.
- ⁽⁴⁾ Cfr. F. ZERI, *Dipinti su pietra in una singolare collezione privata*, in *Pietra dipinta ... cit.*, pp. 232-233.
- ⁽⁵⁾ Rispettivamente mm. 342x253 e mm. 367x257 (Cfr. BELLINI, 1988, n. 27).
- ⁽⁶⁾ Cfr. L. LAUREATI, *Le pietre dipinte: oggetti o quadri? Alcuni esempi di collezionismo romano*, in *Pietra dipinta ... cit.*, p. 213.
- ⁽⁷⁾ Si vedano gli inventari di collezioni italiane pubblicati in *Pietra dipinta ... cit.*
- ⁽⁸⁾ Per un repertorio di dipinti di J. Stella si veda CH. WRIGHT, *The French Painters of the Seventeenth Century*, London 1985, p. 260.
- ⁽⁹⁾ Cit. in J. THUILLIER, *Poussin et ses premiers compagnons français a Rome*, in *Colloque Nicolas Poussin*, Paris 1958, vol. I, p. 101.
- ⁽¹⁰⁾ Olio su marmo nero del Belgio, cm. 52x69, inv. Oggetti d'Arte 1911, n. 564 (cfr. M. CHIARINI, *Un Ratto di Proserpina in cerca d'autore*, in *Festschrift Konrad Oberhuber*, Milano 2000, pp. 311-313; S. CASCIU, *Ratto di Proserpina* - scheda n. 23, in *Pietre colorate... cit.*, pp. 90-91).
- ⁽¹¹⁾ Olio su lavagna, cm. 55x62 (cfr. L. LAUREATI, *Giudizio di Paride* - scheda 47, in *Pietra dipinta ... cit.*, p. 90).
- ⁽¹²⁾ Questi caratteri si riscontrano talora anche nella produzione della nipote e allieva Claudine Bouzonnet Stella pittrice e inciditrice: pensiamo in particolare ai volti angelici che fanno corona alla culla della Vergine infante nel quadro "La natività della Vergine" (Fogg Art Museum, Cambridge University, U.S.A.) (Cfr. M.S. KERSPERN, *Mariette et les Bouzonnet Stella. Notes sur un atelier et sur un peintre - graveur, Claudine Bouzonnet Stella*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1993, pp. 36-37 e fig. 8). Tuttavia lo stile di Claudine si distigue da quello dello zio per una maggiore rigidità dei profili dei volti e per una minor morbidezza del modellato.
- ⁽¹³⁾ Per un'analisi generale dell'opera dello Stella si rimanda a J. THUILLIER 1958, pp. 96-116 e figg. 65-84.
- ⁽¹⁴⁾ Cfr. A.M. MAETZKE, *Jacques Stella (?)*, *Il Diluvio Universale*, in M. CHIARINI, A. MARTELLI PAMPALONI, A.M. MAETZKE, *Pittura su pietra*, Firenze 1970, n. 17.
- ⁽¹⁵⁾ Cfr. S. CASCIU, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, scheda n. 22, in *Pietre colorate ... cit.*, p. 88.
- ⁽¹⁶⁾ BELLINI 1998, n. 27, pp. 123-125 e pp. 318-319.

- ⁽¹⁷⁾ Cfr. KERSPERN 1993, p. 31.
- ⁽¹⁸⁾ Cfr. L. BARROERO, *Una traccia per gli anni romani di Jacques Stella*, in "Paragone", A.XXX, n. 347, gennaio 1979, pp. 3-24; G. CHOMER, *Jacques Stella "pictor Lugdunensis"*, in "Revue de l'Art", 1980, n. 47, pp. 85-89 e nota 2.
- ⁽¹⁹⁾ Cfr. M.S. KERSPERN, *Antoine Bouzonnet Stella, peintre (1637-1682)*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1988, pp. 33-34 e KERSPERN 1993, pp. 31-32.
- ⁽²⁰⁾ J.J. GUIFFREY, *Testament et Inventaire des Biens, tableaux, dessins, planches de cuivre, bijoux etc. de Claudine Bouzonnet Stella, rédigés et écrits par elle même 1693-1697*, in "Nouvelles Archives de l'Art Français", Paris 1877, p. 44.
- ⁽²¹⁾ Ibidem, p. 48. Il disegno, non attribuito, con "Giunone ed Eolo" e la scritta "Quod Ego" è da mettere evidentemente in relazione con la celebre tavola di M. Raimondi nota, più correttamente, come "Quos Ego" relativa al verso 135 del I Libro dell'Eneide.
- ⁽²²⁾ BELLINI 1998, p. 19, nota 28.
- ⁽²³⁾ Per l'incisione di M. Greuter avente a soggetto "Marte e Venere", cfr. Hollstein's, *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Amsterdam, 1983, p. 159, n. 214.
- ⁽²⁴⁾ Per l'incisione di G.B. Scultori di analogo soggetto, cfr. G. ALBRICCI, *Le incisioni di Giovanni Battista Scultori*, in "Print Collector - Il conoscitore di stampe", 1976, nn. 33-34, p. 36, n. 13.
- ⁽²⁵⁾ La notizia è riportata da Guiffrey, il quale, a sua volta, la riprende da P.J. Mariette: "On lit dans la Description Sommaire des dessins du Cabinet de feu M. Crozat, par Mariette, 1741 (p. VI de l'Avis préliminaire): "Bientôt il (Crozat) réunit à son cabinet les Dessins que l'illustre Mademoiselle Stella avoit trouvés dans la succession de M. Stella, son oncle, et qu'elle avoit conservés précieusement tout sa vie..." (GUIFFREY 1877, p. 48). Anche il Lugt ricorda la presenza dei disegni raccolti dalla Bouzonnet nella collezione Crozat: "Il eut aussi (...) les belles feuilles des plus grands maîtres des trois écoles recueillies par Claudine Bouzonnet Stella (+ 1697) dans l'héritage de son oncle le graveur Jacques Stella (...)" (F. Lugt, *Les marques des collections des dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921, p. 545).
- ⁽²⁶⁾ Cfr. C. HATTORI, *À la recherche des dessins de Pierre Crozat*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1997, p. 181.
- ⁽²⁷⁾ *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la maniere de dessiner des principaux Peintres. Par P.J. Mariette, Paris 1741.*
- ⁽²⁸⁾ Nella collezione Crozat si ritrovano invece disegni di Poussin, Parmigianino, Tiziano, Giulio Romano e Raffaello provenienti da J. Stella e C. Bouzonnet Stella (cfr. HATTORI 1997, p. 202).
- ⁽²⁹⁾ Disegni di Antoine Bouzonnet da Giulio Romano sono citati nel testamento della sorella Claudine (GUIFFREY 1877, pp. 53, 56).
Per notizie circa i disegni di questo artista desunti da Giulio Romano e le stampe di riproduzione che ne sono state tratte a cura della sorella Antoinette cfr. M.S. KERSPERN, *Antoine Bouzonnet Stella, peintre (1637-1682). Essai de catalogue*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1988, pp. 34-36, 51-52.
- ⁽³⁰⁾ Cfr. GUIFFREY 1877, pp. 58, 65.
- ⁽³¹⁾ P. BELLINI, *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, Vicenza 1991, pp. 162-265.
- ⁽³²⁾ Ibidem, pp. 40-136.
- ⁽³³⁾ Cfr. GUIFFREY 1877, pp. 79-80. Nell'inventario di C. Bouzonnet sono nominate anche numerose opere su supporto lapideo eseguite dallo zio, J. Stella e da lei stessa (Ibidem, pp. 28-29, 31-32, 34).



FIG. 1 - Jacques Stella (attr.), *Un cacciatore con una ninfa sulle spalle*, olio su lavagna. Collezione Giulini, Milano.



LVCA
FENNIS
R.
INVEN.
GEORGIVS
GHISI MNT.R

IN SYLVIS HABITANS AB AMORIS CARCERE LIBER
CREDIDERAM DEMENS VIVERE POSSE DIV.
SED DEVS ILLE POTENS HOMINVM CONFVDERE MENTEM
HANC VT AMEM NOLENS. VVLT HVMERISQ. FERA

FIG. 2 - Giorgio Ghisi, *Un cacciatore con una ninfa sulle spalle*, bulino.
Milano, Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".



FIG. 3 - Jacques Stella (attr.), *Ratto di Proserpina*, olio su marmo nero del Belgio.
Firenze, Galleria Palatina.

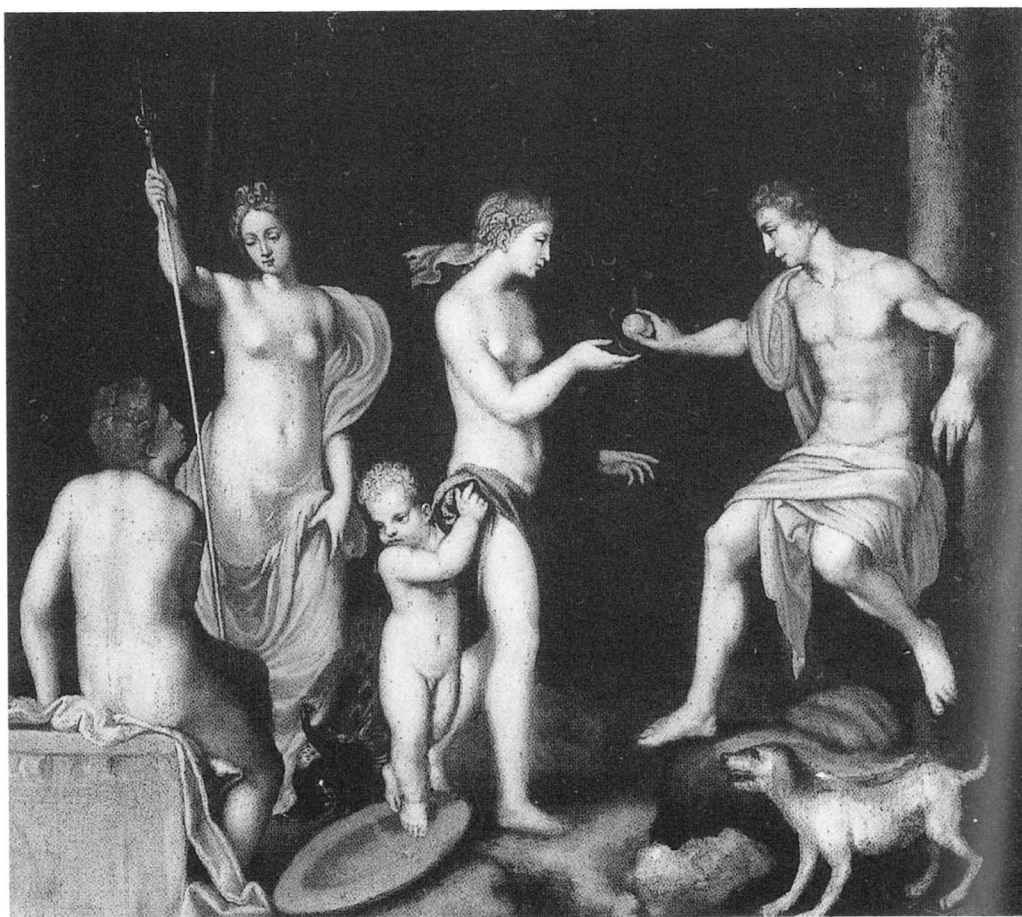


FIG. 4 - Jacques Stella (attr.), *Giudizio di Paride*, olio su lavagna.
Collezione Giulini, Milano.

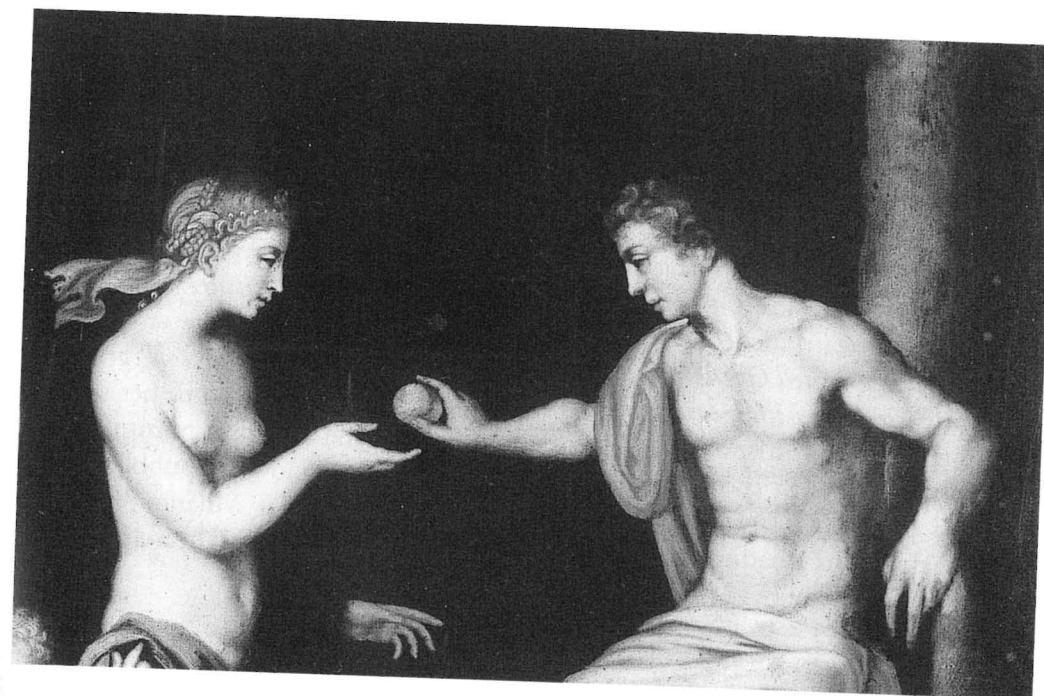


FIG. 4a - *Giudizio di Paride* (part.).

Nota documentaria per due dipinti su pietra di Francesco Bassano

Tra gli inventari di collezioni antiche dove erano conservati anche dipinti su pietra, segnaliamo quello relativo alla collezione di Amedeo Dal Pozzo, Marchese di Voghera che possedeva 15 quadri eseguiti con tale tecnica. In questa circostanza desideriamo comunicare la seguente notizia^(*). Sotto la voce "Pitture sopra la Pietra" sono rubricati anche "Doi quadretti sopra la Pietra di paragone di Francesco Bassano, cioè uno dell'Oratione nel orto, altro la Coronatione di spine con cornise di ebano alti circa tre palmi, larghi doi per ciascuno"⁽¹⁾. I dipinti qui citati, per soggetto e dimensione, corrispondono a due composizioni che abbiamo potuto esaminare in una raccolta privata milanese. Le opere in esame sono state pubblicate nel catalogo di una mostra temporanea tenutasi recentemente a Milano – Palazzo Reale⁽²⁾, che ne ha ribadito l'originaria attribuzione secentesca a Francesco Bassano il giovane (Bassano 1549 - Venezia 1592) (FIGG. 5-6).

(*) Ringrazio Vittorio Giulini per la cortese informazione.

- ⁽¹⁾ Cfr. L' "Inventario de' Quadri" di Amedeo Dal Pozzo (20 luglio 1634). Archivio di Stato di Biella, Archivio Dal Pozzo Della Cisterna, Serie II, Mazzo 16. 2. Inventari di Casa Dal Pozzo Della Cisterna, Inventario numero 1, 20 luglio 1634, f. 78 r, nn. 502-503, in *I segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, a cura di F. SOLINAS, Biella 2002, p. 50.
- ⁽²⁾ Cfr. G. FOSSALUZZA, *Francesco Bassano. Cristo nell'orto e Cristo deriso*, schede nn. 2-3, in *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, a cura di M. BONA CASTELLOTTI, Milano 2000, pp. 35-36.



FIG. 5 - Francesco Bassano, *Cristo nell'orto*, olio su lavagna, cm. 43,5x28 (centinato).
Collezione Giuliani, Milano.



FIG. 6 - Francesco Bassano, *Cristo deriso*, olio su lavagna, cm. 43x28 (centinato).
Collezione Giuliani, Milano.

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003

ALLE ORIGINI DELLE RACCOLTE ARTISTICHE DEL CASTELLO SFORZESCO. LA COLLEZIONE DEL CONTE GIAN GIACOMO ATTENDOLO BOLOGNINI

Alessia Schiavi

Il Legato Attendolo Bolognini costituisce uno dei nuclei fondanti delle Raccolte d'Arte e d'Arte Applicata del Comune di Milano. Alla morte del Conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini, nel 1865, la sua ricca collezione veniva infatti ereditata dalla città nella quale egli aveva vissuto e coltivato la passione per l'arte. Una passione che era stata nutrita dalla frequentazione dei musei e delle principali istituzioni culturali dei Paesi visitati nel corso dei suoi lunghi viaggi, veri e propri soggiorni di studio e di ricerca per l'incremento delle sue conoscenze e della sua raccolta. Ordinata nelle quattordici stanze della casa di via Molino delle Armi, la raccolta, definita dallo stesso Gian Giacomo "pinacoteca", comprendeva in realtà, oltre a 200 quadri antichi e 40 moderni, anche un numero considerevole di disegni, sculture, pezzi archeologici e una gran varietà di oggetti d'arte decorativa. Distribuiti oggi tra le sale del Castello Sforzesco di Milano insieme a opere pervenute da altri Legati, gli oggetti che un tempo appartenevano a Gian Giacomo non sono più in grado di parlarci di questo collezionista, dei suoi gusti, delle sue scelte, della sua storia. Alla luce delle ricerche condotte la raccolta Attendolo Bolognini assume però un significato che impone di andare oltre la valutazione dei singoli pezzi, le cui attribuzioni, nel caso dei dipinti soprattutto, sono state in molta parte riviste dalla critica posteriore. I documenti indagati permettono infatti di riconoscere a Gian Giacomo un'attenzione precoce, nel panorama collezionistico italiano, alle arti decorative e industriali; un approccio all'oggetto artistico diretto, fatto di ricerche, studi e valutazioni sullo stato di conservazione; un sostanziale disinteresse per il confronto e lo scambio con il ceto aristocratico a lui contemporaneo ed il gusto per l'acquisizione di opere d'arte nel corso di soggiorni in Paesi stranieri. Capostipite della famiglia Attendolo Bolognini fu il condottiero Gian Matteo Maregatis, originario della città di Bologna e per questo detto il Bolognino. Postosi fin dai primi anni del XV secolo al servizio dei Visconti, nel 1447, alla scomparsa del duca Filippo Maria, ebbe in consegna il Castello di Pavia. Nel 1452, passato al seguito degli Sforza, il Bolognino cedette a Francesco I il maniero pavese, ottenendo in cambio il feudo di Sant'Angelo Lodigiano e il diritto di aggiungere al proprio cognome quello della famiglia ducale, Attendolo. Il titolo comitale e la contea di

Sant'Angelo passarono da allora in linea maschile ai discendenti di Gian Matteo che, come sottolineano i repertori araldici, *"si mostrarono tetragoni alle rovine cagionate dal tempo e dalle umane vicende a tante altre casate"*⁽¹⁾. Dal condottiero bolognese si dipartirono tre linee maschili, due delle quali estinte. La linea superstite si divise a sua volta in tre rami, dei quali uno solo tramandò sino al XX secolo il nome degli Attendolo Bolognini. A quest'ultimo appartenne Gian Giacomo che, ancora nel 1816, chiese e ottenne, insieme ad altri componenti della sua famiglia, la *"conferma dell'antica nobiltà della sua famiglia e del titolo di conte"*⁽²⁾. Sarà però poi proprio con Gian Giacomo che il ramo primigenio di questa antica e nobile famiglia si estinguerà: sopravvissuto ai suoi cinque fratelli, egli genererà infatti solo due figlie femmine, delle quali la prima, Clotilde, sposerà il conte Alessandro Morando, la seconda, Eugenia, andrà in sposa al duca Giulio Litta Visconti Arese.

Gian Giacomo Attendolo Bolognini nacque a Milano il 15 maggio 1794. Suo padre, Giovanni Giacomo, aveva rivestito ruoli politicamente importanti prima nel governo austriaco poi in quello napoleonico ricevendo, dallo stesso Napoleone I, la nomina a Barone del Regno d'Italia nel 1812. Nel 1780 Giovanni Giacomo aveva sposato la marchesa Margherita Pallavicini e da lei aveva avuto otto figli, sei maschi (Vittorio, n. 1790; Giovanni Giacomo, 1794-1865; Carlo Teodoro, 1795-1813; Pio Innocenzo, 1797-1853; Alberico, 1798-1839; Massimiliano, m. 1818) e due femmine (Anna, n. 1782; Teresa Maria, 1788-1793), dei quali alcuni morti prematuramente senza lasciare eredi. Quando, dopo aver a lungo viaggiato, il padre di Gian Giacomo decise di stabilirsi a Milano, acquistò una casa posta lungo il Naviglio, *"tra il ponte delle Pioppette e quello di san Lorenzo"*⁽³⁾ – l'attuale via Molino delle Armi – dove Gian Giacomo crescerà insieme ai suoi fratelli. Ed è ancora in questa casa che Gian Giacomo continuerà a vivere con la sua famiglia d'origine anche quando, nel 1830, sposerà Eugenia Vimercati, nobildonna di origini cremonesi.

Un anno dopo il matrimonio Eugenia Vimercati partorirà Clotilde, e nel 1837 nascerà Eugenia. A questa data, però, la relazione affettiva di Gian Giacomo con la moglie poteva già dirsi conclusa: un decreto del Tribunale Civile di Prima Istanza di Milano del 7 ottobre 1836 aveva infatti sancito la separazione legale dei coniugi⁽⁴⁾. Motivo principale della separazione era stata la scoperta di Gian Giacomo, nel 1835, di una "tresca" tra la moglie e il facoltoso Principe Alfonso Porcia, che la Vimercati sposerà poco dopo la morte di Gian Giacomo e che lo stesso Gian Giacomo indicherà come padre naturale di Eugenia. L'impossibilità di dimostrare in maniera inconfutabile la nascita illegittima o motivi di opportunità sociale spinsero Gian Giacomo a non disconoscere la piccola Eugenia con la quale tuttavia non risulta poi avere alcun rapporto e alla quale, nel testamento, riserverà soltanto la legittima, nominando invece Clotilde erede universale. L'unica parte delle sostanze paterne non ereditate da Clotilde fu la raccolta d'arte conservata nella casa di Via Molino delle Armi, che infatti Gian Giacomo aveva destinato al Comune di Milano fin dal 1863⁽⁵⁾.

Dopo la separazione Eugenia Vimercati e la secondogenita si trasferiranno in una casa in Vicolo dei Cappuccini. Qui la Vimercati condurrà una vita sociale intensa, circondata da personaggi ben in vista nei salotti dell'epoca, tra i quali anche importanti letterati. Honoré de Balzac sarà tra questi: il romanzo *Un fille d'Eve*, pubblicato a Parigi nel 1839, reca infatti una dedica *"A madame la comtesse Bolognini, née Vimercati"* nella quale lo scrittore francese si dichiara riconoscente per le belle serate passate nel suo salotto insieme alla piccola Eugenia⁽⁶⁾. Cresciuta in un ambiente così ricco e stimolante, Eugenia Attendolo Bolognini sarà a sua volta un personaggio di spicco nell'ambiente aristocratico e alto borghese della Milano del secondo Ottocento⁽⁷⁾. Nel 1855 si era unita in matrimonio con il conte Giulio Litta Visconti Arese e da questi aveva avuto due figli, Alfonso e Pompeo. L'avventurosa vita della contessa, segnata da grandi avvenimenti e importanti riconoscimenti sarà funestata anche da un grave lutto: la perdita del figlio prediletto Alfonso, morto nel 1891 per una grave forma di infezione polmonare. A quest'ultimo Eugenia vorrà dedicare un padiglione all'interno dell'Ospedale Maggiore di Milano che, inaugurato nel 1895, ancora oggi porta il nome di Alfonso Litta. I rapporti di Eugenia con l'altro figlio, Pompeo, saranno invece sempre turbolenti e si concluderanno, alla morte della contessa, nel 1914, con una sostanziale estromissione di Pompeo dal testamento: Eugenia nominerà infatti erede universale il nipote Gian Giacomo Morando, figlio della sorella Clotilde, mentre a Pompeo verrà riconosciuta la sola legittima⁽⁸⁾.

Il figlio di Clotilde si rivelerà un personaggio di grande importanza per il destino della casata e dei beni degli Attendolo Bolognini. Forse già informato di essere l'erede prescelto e consapevole del fatto che il ramo primigenio degli Attendolo Bolognini si era estinto con la morte di Gian Giacomo, il figlio di Clotilde farà richiesta e otterrà di poter aggiungere al suo cognome quello dei Bolognini⁽⁹⁾. Come ulteriore segno di attaccamento alle tradizioni della famiglia materna, Gian Giacomo Morando Bolognini, divenuto proprietario anche del vetusto maniero di Sant'Angelo Lodigiano, agli inizi del Novecento intraprenderà una campagna di restauri nel tentativo di riportarlo all'antico splendore. I lavori si protrarranno a lungo nel tempo, anche a causa di un gravissimo incendio che divampò nel castello nel luglio del 1911. In quell'occasione molta parte degli arredi, delle opere d'arte, della biblioteca e dell'archivio lì conservati – compreso l'importantissimo diario dei viaggi compiuti da Gian Giacomo – andarono distrutti, ma il Morando Bolognini portò a termine la sua impresa e al castello furono finalmente ridonate le sue antiche fogge, risalenti alla fine del XIV secolo⁽¹⁰⁾.

Trovarono così nuova sistemazione nelle oltre sessanta stanze del maniero quanto restava delle antiche collezioni Attendolo Bolognini e le più recenti acquisizioni di Gian Giacomo Morando Bolognini e di sua moglie, la nobildonna Lydia Caprara di Montalto. Quest'ultima, morta vedova e senza figli nel 1945 decise, sull'esempio del nonno di suo marito, di legare una porzione dei suoi beni – costituiti in parte dall'ingente eredità degli Attendolo Bolognini – alla città di Milano. Al

Comune di questa città la Caprara lasciò infatti il palazzo che lei e il marito avevano abitato in via Sant'Andrea, insieme agli arredi e agli oggetti in esso contenuti, che nell'insieme raggiungevano ben 1036 pezzi⁽¹¹⁾. Il castello lodigiano conserva invece ancora oggi nelle sue ampie sale molti arredi storici, quadri, oggetti d'arte decorativa, cimeli e una importante collezione d'armi antiche. Lì si trovano inoltre la quadreria di famiglia, comprendente molti ritratti dei componenti dell'antica casata Attendolo Bolognini e un archivio, per buona parte ancora inedito. Un passaporto rilasciato dal Regno Lombardo Veneto nel 1832, descrive Gian Giacomo trentottenne come un uomo di statura media, capelli neri, fronte regolare, sopracciglia nere, occhi castani, naso regolare, bocca media, barba nera, mento oblungo, colorito vivace⁽¹²⁾. Sono queste le fattezze con le quali l'Attendolo Bolognini appare in un piccolo dipinto conservato nel Museo di Milano datato 1840 e attribuito ad un anonimo pittore lombardo del XIX secolo (FIG. 1). Nello stesso passaporto del 1832 alla voce "Professione" Gian Giacomo risulta "Possidente". Perfettamente in linea con il costume aristocratico dell'epoca egli non svolgerà infatti nella sua vita alcuna attività lavorativa, delegando per lo più la gestione dei suoi affari ad un'interessante figura di amico-procuratore, che fin dal 1825 risulta abitare nella casa milanese di Via Molino delle Armi. Si tratta di Antonio Carnevali, personaggio dalla complessa fisionomia che dal 1827 è nominato ufficialmente procuratore di Gian Giacomo⁽¹³⁾. Tale nomina si colloca in anni cruciali per la formazione di Gian Giacomo uomo e collezionista. A partire dagli anni venti dell'Ottocento il Bolognini intraprende infatti una serie di lunghi viaggi in diverse città d'Europa quali Londra, Parigi, Vienna, ma anche in luoghi più esotici e lontani come Cipro, Costantinopoli, Alessandria d'Egitto, Gerusalemme, Mosca. Non si rimpiangerà mai abbastanza la perdita del diario di viaggio minuziosamente compilato da Gian Giacomo nel corso dei suoi viaggi, ma fortunatamente di molte tappe rimangono preziose testimonianze nel carteggio tra Gian Giacomo e i suoi fratelli, ai quali comunica con regolarità i suoi spostamenti, informandoli delle sue visite a musei, gallerie, esposizioni. Nel corso dei suoi viaggi frequenta infatti i più importanti luoghi d'arte, diffondendosi poi spesso, nelle sue missive, sulle cose viste. Nel 1821, ad esempio, si trova a Parigi dove, racconta ad Alberico, si reca tutti i lunedì alla *Bibliothèque dell'Ecole de Médecine*, il martedì al *Cabinet d'Histoire Naturelle*, il mercoledì alla *Bibliothèque Mazarine*, il giovedì al *Conservatoires des Arts et Metiers*, il venerdì alla *Bibliothèque du Roi*, il sabato alle *Manufactures des Tapisserie de Gobelins* e tutte le domeniche al *Musée Royal*. Sappiamo poi che nel marzo del 1822 è ancora a Parigi dove, scrive a Pio, è trattenuto dalla forte volontà di vedere "la grande esposizione triennale di tutte le scoperte invenzioni e miliorie di ogni genere di arti e scienze che avrà luogo il 15 del mese venturo nel Museo del Louvre"⁽¹⁴⁾. Lo stesso anno si trova poi a Londra, dove partecipa ad un'asta nella quale, riferisce, sono stati venduti un dente di narvalo, il bastone di Voltaire, la veste da camera di Rousseau⁽¹⁵⁾. Nel 1823 Gian Giacomo si dice soddisfatto delle "curiosità di antiquaria" che sta visitando in Francia, men-



FIG. 1 - Pittore lombardo del XIX secolo, *Ritratto di Gian Giacomo Attendolo Bolognini*, 1841, olio su tela, 42,5 x 35,5 cm. Proprietà delle Civiche Raccolte d'Arte (Legato Morando, inv. 0391) in deposito presso il Museo di Milano.

tre nel 1827 racconta di aver visitato a Dresda *"la Reale e male organizzata Pinacoteca"*⁽¹⁶⁾. Veri e propri tour de force sembrano occupare le giornate del collezionista che, come vedremo, a queste date e nei luoghi sopra descritti effettuerà alcuni dei suoi acquisti più significativi.

Nonostante non si conoscano gli studi compiuti da Gian Giacomo, risulta evidente una sua attenta formazione storico-artistica e scientifica. La visita regolare alla *Bibliothèque dell'Ecole de Médecine* e al *Cabinet d'Histoire Naturelle* indica chiaramente un interesse per le scienze naturali, di cui si troverà poi traccia nella sua collezione in una *"antica vetrina contenente vari oggetti di storia naturale pietrificata"* posta nella Camera della Libreria⁽¹⁷⁾. Tale curiosità, lungi dall'essere incongrua in un raffinato collezionista d'arte quale si rivelerà l'Attendolo Bolognini, era invece parte integrante del gusto di molti collezionisti ottocenteschi, che riservavano spesso nella loro raccolta un luogo esclusivamente dedicato a pezzi naturalistici della più diversa natura e origine.

Un altro interesse che pare emergere dalle sue visite nelle città europee è quello per le arti decorative e industriali. Ne sono un chiaro indizio non solo la regolare frequentazione, a Parigi, del *Conservatoires des Arts et Metiers* e delle manifatture di *Gobelins*, ma la determinazione a vedere l'Esposizione triennale *"di tutte le scoperte invenzioni e miliorie di ogni genere di arti e scienze"*. Anche questo interesse troverà un seguito nei grandi collezionisti milanesi, soprattutto del secondo Ottocento. In questa epoca, infatti, le arti decorative e industriali avevano trovato campi di applicazione davvero considerevoli, ed era ormai acquisita nelle menti più illuminate la consapevolezza del loro ruolo fondamentale nella vita sociale ed economica contemporanea. A Milano, particolarmente, l'esigenza di promuoverne lo sviluppo attraverso la fondazione di istituti e scuole e la creazione di musei esclusivamente dedicati ad esse sarà fortemente sentita, ben oltre il XIX secolo⁽¹⁸⁾. Fin dal 1839 del resto, l'imprenditore milanese Enrico Mylius aveva dato vita alla Società d'Incoraggiamento d'Arti e Mestieri (Siam) con l'obiettivo di socializzare le conoscenze più avanzate in campo tecnico-industriale favorendo lo sviluppo dell'imprenditorialità lombarda⁽¹⁹⁾. E non è certo un caso che, sia lo stesso Mylius che molti altri membri direttivi del Siam saranno i protagonisti della felice stagione del collezionismo milanese di metà Ottocento⁽²⁰⁾.

Il lavoro e il dibattito intorno al tema delle moderne arti applicate saranno centrali nella fondazione dei musei civici milanesi, nati proprio dall'esigenza di ospitare le numerose ed eterogenee raccolte che erano state legate al Comune di Milano fin dalla metà dell'Ottocento. Tra queste, la collezione donata da Gian Giacomo nel 1865 era certamente una delle più cospicue, ma di grande significato appare anche la volontà testamentaria, espressa nello stesso 1865, di destinare una rendita annua di mille lire agli artigiani poveri della Scuola di Figura dell'Accademia di Belle Arti di Brera, *"onde istruirsi nelle arti industriali e decorative"* e per fornire alla scuola modelli per i *"poveri artigianelli"*⁽²¹⁾.

L'Attendolo Bolognini si colloca dunque in una posizione di avanguardia rispetto

ad altri importanti collezionisti lombardi, molti dei quali figureranno tra i partecipanti alla prima Esposizione Storica d'Arte Industriale, tenutasi a Milano nel 1874⁽²²⁾. Ma la convinzione che l'emancipazione delle classi disagiate dovesse passare innanzitutto attraverso un'istruzione superiore e che proprio l'acculturazione delle masse fosse alla base di ogni possibile progresso civile era opinione già ampiamente elaborata ed espressa da uno dei più significativi protagonisti del Risorgimento italiano: Carlo Cattaneo. In questi anni cruciali Cattaneo lavora infatti alla riforma dell'ordinamento della scuola propugnando l'estensione della frequenza scolastica a tutti i ceti sociali e insistendo particolarmente sull'istruzione professionale delle classi popolari. Di grande significato appare anche il lavoro da lui svolto tra il 1846 e il 1847 per la Società d'Incoraggiamento d'Arti e Mestieri, fondata, come si è detto, da Enrico Mylius nel 1839⁽²³⁾. A partire dal 1843, la Siam aveva infatti aperto scuole tecniche per la formazione di artigiani, ufficializzando di fatto la distinzione tra il percorso scolastico di questi ultimi e quella degli artisti, che continuava ad avvenire nelle accademie⁽²⁴⁾. Come l'istituzione della rendita per gli artigiani della Scuola di Brera, anche la scelta di destinare alla cittadinanza milanese la sua raccolta d'arte aveva certo per l'Attendolo Bolognini un'importante giustificazione sociale, premessa indispensabile per l'inaugurazione di quel tipo di "collezionismo patriottico" che avrebbe avuto tanta fortuna negli anni a venire⁽²⁵⁾. È su queste premesse umane che avverrà la formazione storico-artistica di Gian Giacomo, le cui continue e approfondite visite a musei, gallerie e luoghi d'arte saranno per lui più che una scuola. Nella lettera inviata al fratello Pio nel marzo del 1827 da Berlino, egli ricorda la visita alla Pinacoteca di Dresda, dove più di ogni altro dipinto lo colpì la *Madonna Sistina* di Raffaello. La descrizione di quest'opera assume, a tratti, toni poetici – *"La gloria degli Angeli per l'effetto dell'aurea luce si perde quasi mirabilmente con l'infinito: i due bambini poi nella parte più bassa del quadro sono vera natura viva e in continuo mirabile moto"* – a tratti invece rivela in Gian Giacomo l'occhio di un conoscitore attento: *"Anche tutte le estremità e parti nude sono coperte di velature grande e forte, per cui viste da vicino si scorge che tutto il tutto dipinse francamente e con prestezza come se facesse un fresco e non col modo di miniare"*. Nel carteggio tra Gian Giacomo e Pio compaiono poi spesso riferimenti allo stato di conservazione delle opere, fatto questo di grande significato per la delineazione della sua figura di collezionista. Gian Giacomo dunque, fin dagli anni Venti dell'Ottocento, aveva associato alla sua passione per i viaggi, che spesso duravano interi mesi, quella per le opere d'arte. Dopo il suo matrimonio con Eugenia Vimercati, nel 1830, l'Attendolo Bolognini non intraprese per alcuni anni viaggi lunghi, stando almeno a quanto risulta dai documenti conservati che, nel decennio 1830-1840, non registrano alcuno spostamento del collezionista fuori d'Italia. Qualche anno dopo la separazione dalla moglie (1836), invece, è proprio in mete "esotiche" che Gian Giacomo sem-

bra trovare consolazione: datano infatti agli anni quaranta i suoi soggiorni a Costantinopoli (1840), Gerusalemme (1841) e in Egitto (1845). I resoconti di questi anni si riferiscono per lo più agli accadimenti nei luoghi visitati, senza alcun riferimento a opere d'arte.

In quello stesso periodo, intanto, si stava diffondendo a Milano il fermento risorgimentale che, di lì a poco, avrebbe portato i cittadini più sensibili a prendere parte alle Cinque Giornate del 1848. Com'è noto, personaggi della società aristocratica e altoborghese rivestiranno ruoli di primo piano, contribuendo in vario modo al successo dell'insurrezione. La partecipazione di Gian Giacomo a quegli avvenimenti in qualità di Capitano della Guardia Civica di Sant'Eustorgio, il quartiere nel quale sorgeva la casa della famiglia Attendolo Bolognini, è testimoniata da più fonti seppure in modo frammentario. Ma il contributo di Gian Giacomo risulta essere ben più significativo nel corso della presa della Caserma di Sant'Eustorgio da parte degli insorti. La Caserma era una delle più presidiate dagli austriaci, che vi avevano infatti appostato un battaglione di 190 uomini. Una testimonianza coeva racconta: *"L'approssimarsi (alla Caserma di S. Eustorgio) fu assai malagevole: i dintorni erano troppo scoperti. La casa Bolognini allora ne aprì il varco; due muratori, perforando le pareti, procuravano l'accesso di casa in casa, finché si giunse ad appostarsi di contro al formidabile baluardo"*; *"(...) Durò lunga pezza la scarica dei fucili per parte dei nostri, unica salvezza dei vicini; giacché i barbari, impadronitisi del campanile, li minacciavano continuamente. Il promotore di questo colpo fu il conte Bolognini; incoraggiava e somministrava munizioni"*. Il nome dell'Attendolo Bolognini non compare spesso nei testi sulle Cinque Giornate e neppure nella documentazione d'archivio sul Risorgimento, compresi i carteggi delle figure principali⁽²⁶⁾. Egli non figura nemmeno nell'elenco di quei cittadini milanesi che, nel novembre del 1848, furono multati dal generale Radetzky con l'accusa di aver favorito in vario modo l'insurrezione delle Cinque Giornate, elenco nel quale si trovano invece il giovane Gian Giacomo Poldi Pezzoli e molti altri personaggi della Milano aristocratica e altoborghese. Di grande importanza ci sembra invece la disponibilità dell'Attendolo Bolognini di mettere a disposizione degli insorti la propria casa, già custode di molta parte delle sue ricchezze artistiche.

Era stato il padre di Gian Giacomo, Giovanni Giacomo, a fissare la residenza della sua famiglia in via Molino delle Armi. La casa al numero 3737 era stata comprata, insieme ad altre due attigue 3736 e 3738, da Giovanni Giacomo nel 1774. Il nostro collezionista abiterà dunque in questa casa fin dall'infanzia. La casa milanese doveva essere situata sul lato di via Molino delle Armi confinante con il complesso basilicale di S. Eustorgio. Pare infatti proprio il tiburio della Cappella Portinari quello che si vede alle spalle del Bolognini nel ritratto di anonimo lombardo del XIX secolo che lo ritrae in un interno: la casa di via Molino delle Armi appunto (FIG. 2). La collocazione della casa di Gian Giacomo sul lato di questa via confinante con il complesso basilicale di Sant'Eustorgio non pare dunque esse-

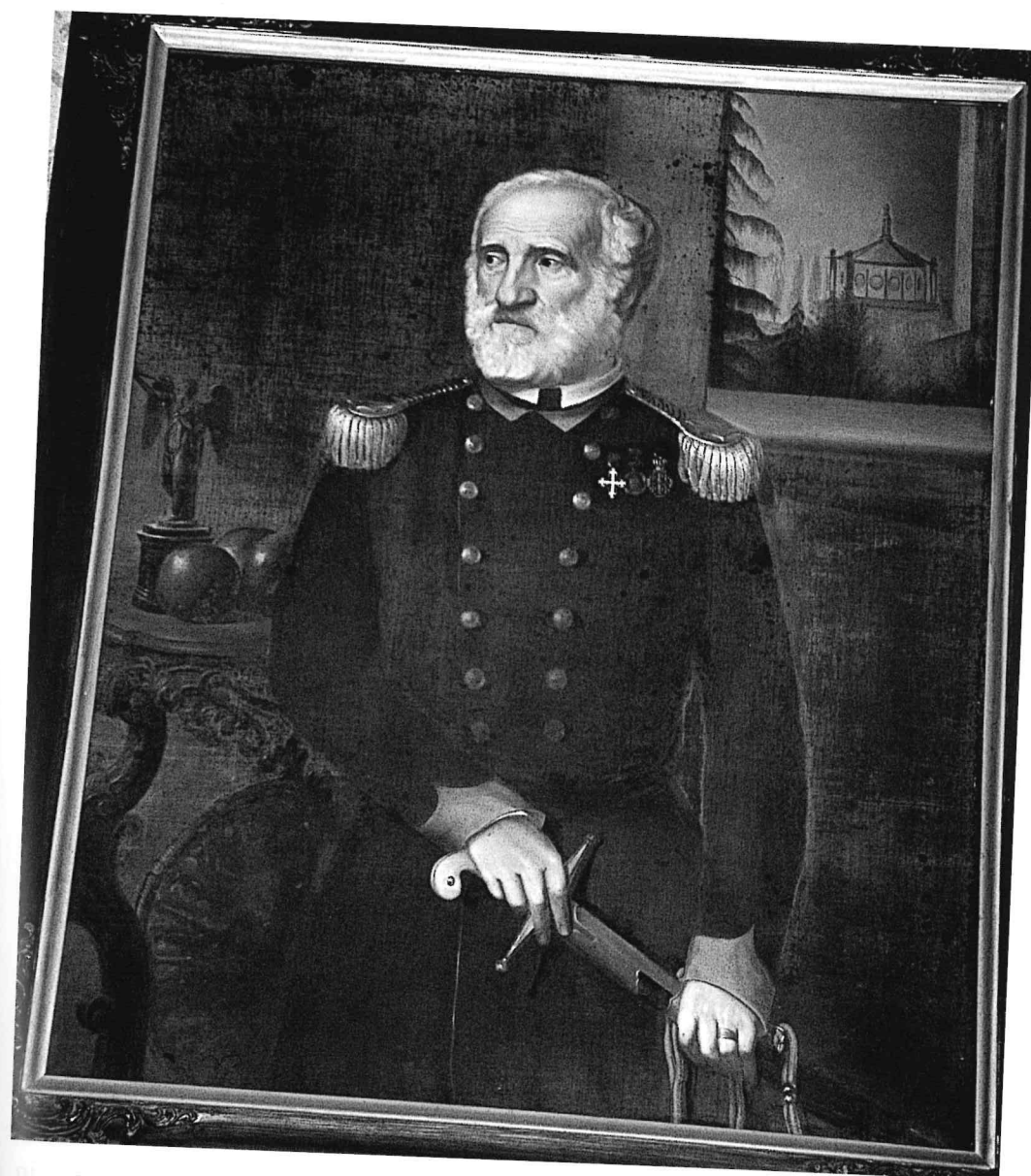


FIG. 2 - Pittore lombardo del XIX secolo, *Ritratto del conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini*, olio su tela, 150 x 122 cm. Sant'Angelo Lodigiano, Castello Morando Bolognini (inv. 4894).

re in dubbio, anche se le devastazioni subite nel corso della seconda guerra mondiale e la distruzione della casa degli Attendolo Bolognini, avvenuta verosimilmente nella stessa circostanza, non consentono certezze assolute. Inoltre, i numeri civici dell'abitazione nell'arco di un decennio, tra il 1855 ed il 1865, cambiarono per ben tre volte⁽²⁷⁾. La via Molino delle Armi prende il nome da un antico mulino originariamente destinato all'arrotatura delle armi, in seguito utilizzato per la macinatura del grano e dei semi di lino. La "mastodontica ruota" era applicata alla facciata di una casa posta lungo il Naviglio che scorreva lungo quella via e che si trovava subito dopo il Ponte delle Pioppette. Nella corrispondenza inviata a Gian Giacomo il Ponte delle Pioppette è spesso indicato come luogo della sua abitazione, quasi fosse sinonimo della via Molino delle Armi. Un disegno datato 1828, non firmato, ma verosimilmente attribuito a Giovanni Migliara (FIG. 3), raffigura proprio questa parte della via Molino delle Armi, permettendoci di visualizzare, se non proprio la casa di Gian Giacomo, almeno il contesto entro il quale doveva sorgere⁽²⁸⁾. Nel corso delle ricerche effettuate non sono state trovate planimetrie o disegni della casa di Gian Giacomo negli anni in cui ne era proprietario ma nel 1877, a dodici anni dalla sua morte, l'abitazione posta in via Molino delle Armi ai numeri 33-35-37 subisce delle modifiche, ragione per la quale viene realizzato un rilievo della facciata (FIG. 4)⁽²⁹⁾. Possiamo così verificare che la casa degli Attendolo Bolognini era distribuita su due piani. L'esterno si presentava con il corpo centrale rialzato rispetto ai due laterali. La facciata era di una semplicità neoclassica, con un grande arco di accesso al palazzo, sopra il quale vi era un piccolo balcone a colonnette. Una numerosa serie di finestre si apriva su entrambi i piani, scandendo la facciata con ritmo regolare.

Stando a quanto indicato dallo stesso Gian Giacomo nel testamento con il quale dona la sua raccolta al Comune di Milano, la collezione d'arte si trovava al primo piano dell'edificio. Nelle disposizioni testamentarie di Gian Giacomo si legge infatti che gli oggetti facenti parte della donazione si trovavano distribuiti in "14 locali al primo piano verso cortili e giardini tutti in contatto e di seguito tra loro compresi l'anticamera e lo scalone". Non è dunque difficile immaginare, al di là del portone d'accesso alla casa, un lussureggiante giardino e, una volta entrati nell'abitazione, un importante scalone che portava al piano superiore e si concludeva in un'ampia anticamera. Lungi dall'essere elementi di servizio, lo scalone e l'anticamera costituivano, nelle dimore nobiliari, una sorta di "biglietto da visita" del padrone di casa: chiunque fosse ammesso ad entrare nella casa doveva vederli, percorrerli, ammirarli. Per questo motivo i due locali esibivano spesso pezzi importanti della collezione, oggetti insigniti di un ruolo di rappresentanza. Nello *Scalone* di casa Attendolo Bolognini si trovavano così tre quadri: un *Dio che dà le leggi a Mosè* attribuito a Mattia Preti e due dipinti di Angelo Crivelli raffiguranti la caccia di un daino e quella di un cervo; un busto romano "sopra mensola", una testa

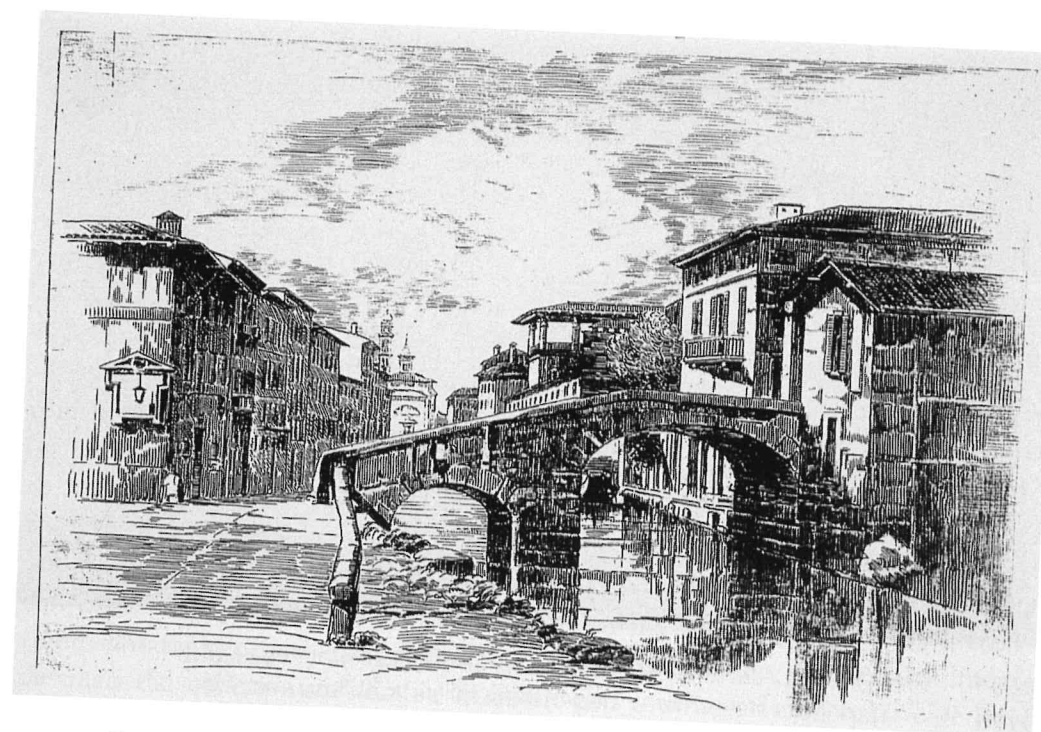


FIG. 3 - G. Migliara (?), *Ponte delle Pioppette colla strada del Mulino delle Armi e la chiesa di S.M. della Vittoria*, 1928. Incisione all'aquaforte di E. Festucci.

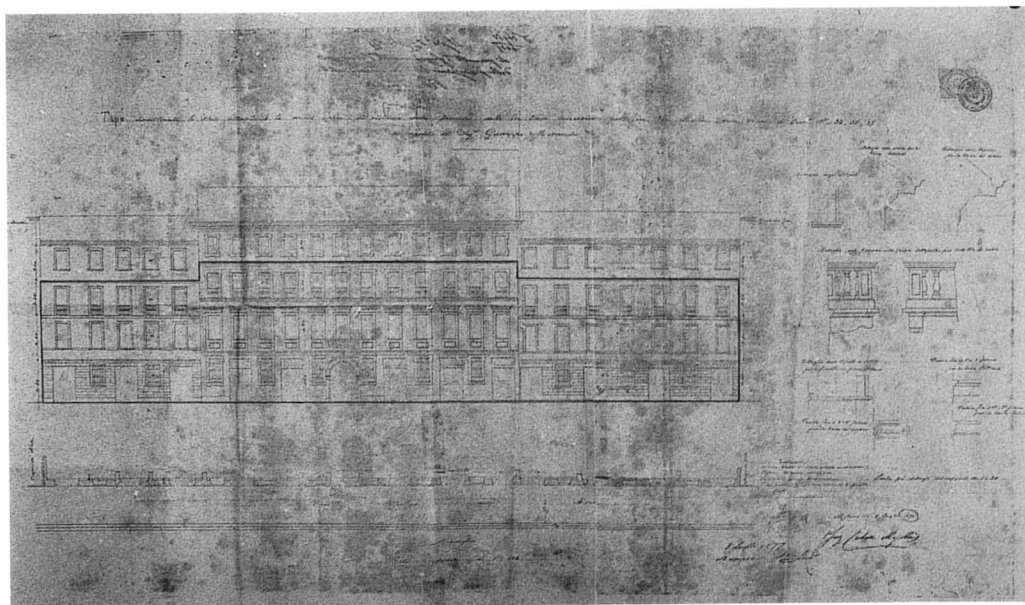


FIG. 4 - La casa di via Molino delle Armi nn. 33-35-37, 1877, Planimetria.
Archivio Storico Civico, Fondo Ornato Fabbriche, II Serie, Cart. 145.

colossale di Giove "sopra tronco di colonna in granito", un "busto in marmo bianco abbozzato sulla porta in faccia allo scalone" e, finalmente, "Frammenti 8 del monumento sepolcrale di Gastone Foix di Agostino Busti detto il Bambaia". Queste informazioni sono tratte da un inventario topografico, fortunatamente a noi pervenuto, che elenca in successione le dodici stanze (più l'Anticamera e lo Scalone) nelle quali le opere d'arte erano distribuite⁽³⁰⁾. Da questo documento si può verificare che in ognuna di queste stanze si trovavano una grande quantità di quadri – dai 9 dell'Anticamera agli 83 della Camera X – mentre nelle sole Camere VII e VIII, rispettivamente il Gabinetto e la Libreria, erano conservati anche oggetti diversi: due vetrine contenenti le "riminiscenze" – ovvero i souvenirs – di alcuni viaggi compiuti da Gian Giacomo nei Paesi extraeuropei nel Gabinetto e una vetrina con oggetti di storia naturale pietrificati, litografie e altorilievi nella Libreria. Le camere della casa di via Molino delle Armi erano dunque allestite come una quadreria, aperta, come vedremo, a coloro che desideravano ammirarla, ma vi era l'eccezione dei due ambienti appena descritti, contigui, e di un Salottino etrusco confinante con la camera da letto di Gian Giacomo. Oltre alla Libreria, luogo della meditazione solitaria per eccellenza, anche gli altri due locali erano stati verosimilmente destinati dal collezionista ad una fruizione più intima, privata; spazi cioè dove Gian Giacomo poteva ritirarsi a rievocare i Paesi visitati e a contemplare i "diversi variati oggetti isolati" da lui raccolti ed investiti di un'affettività particolare. Non è infatti un caso che Gian Giacomo abbia sentito l'esigenza di esprimere, nella donazione alla municipalità milanese, il desiderio di escludere gli oggetti contenuti "nella mia camera da letto, nell'attiguo salottino etrusco e gabinetto". Luoghi dunque deputati alla custodia di ciò che Pomian ha definito "semiofori", ovvero "oggetti che non hanno utilità (...) ma che rappresentano l'invisibile [il ricordo, il desiderio, la proiezione], sono cioè dotati di un significato"⁽³¹⁾. Ma la casa di via Molino delle Armi non fu, come abbiamo visto, l'abitazione del solo Gian Giacomo. Egli la condivise infatti per molti anni con i fratelli Alberico e Pio Innocenzo, e solo alla morte di questi Gian Giacomo ne divenne l'unico occupante, acquisendo la parte di casa prima abitata dai fratelli e le raccolte d'arte da essi collezionate. Finché i tre Attendolo Bolognini abitavano insieme, invece, essi avevano a disposizione delle "stanze particolari" all'interno dei "quarti" di loro spettanza⁽³²⁾. La morte di Alberico, nel 1839, e l'acquisizione delle sue proprietà da parte di Gian Giacomo e Pio impose le prime modifiche alla distribuzione degli ambienti. Una Memoria degli oggetti mobili suppellettili lasciati da Alberico ai fratelli quantifica e descrive tutto ciò che l'eredità comprendeva, specificando il valore degli oggetti e imponendo al fratello che li aveva acquisiti di corrispondere all'altro la metà del valore in denaro. Inoltre, alla fine della Memoria si legge: "Avvertenza. Tutti gli altri oggetti di mobiglia suppellettili e quadri esistenti nelle camere di abitazione del fu conte Alberico Bolognini (...) che non sono compresi nella

presente memoria furono amichevolmente divisi in natura tra li conti Gio. Giacomo e Pio facendo diversi lotti ciascuno avendo ritirato il proprio e deposto nelle rispettive stanze particolari⁽³³⁾. Da questi elenchi emerge in maniera evidente che Gian Giacomo acquisì la maggior parte dei quadri appartenuti ad Alberico, mentre Pio entrò in possesso soprattutto di mobili e oggetti d'uso domestico. La figura di Gian Giacomo collezionista si profila dunque anche in questa occasione, nella quale i fratelli paiono accordarsi senza controversie sulla spartizione dell'eredità. La concordia tra i fratelli Attendolo Bolognini emerge in più parti della documentazione d'archivio conservata. Nel 1841, ad esempio, a due anni dalla morte di Alberico, una lettera di Antonio Carnevali a Pio ci informa della proposta fatta da Pio a Gian Giacomo – tramite il Carnevali – di aumentarsi l'affitto per i locali che egli occupa in più nella casa di Milano. A questa proposta Gian Giacomo risponde che non intende aumentare l'affitto a Pio, invitandolo anzi a scegliere altri locali per sé e proponendogli di lasciare i rimanenti *“a disposizione comune”*⁽³⁴⁾. Gian Giacomo prosegue poi dicendosi disponibile a *“mutar, a spese mie, la faccia al quarto del povero fratello Alberico, decorandolo poscia Pio cò suoi quadri ed oggetti d'arte, ed io cò miei”*. Gian Giacomo conclude la lettera dicendosi certo che Pio gradirà questa proposta, che unisce allo scopo *“di meglio conservarli”* quello di *“goderne il merito”*.

Questa lettera è per noi significativa per più motivi. Oltre a testimoniare ancora una volta la benevolenza reciproca dei fratelli, essa consente di individuare in Gian Giacomo il solo proprietario della casa di via Molino delle Armi al quale Pio, evidentemente, corrispondeva un affitto proporzionato ai locali occupati. La morte di Alberico e la liberazione del suo “quarto” poneva la necessità di rivedere la distribuzione dei locali, e di grande significato ci sembra la proposta di Gian Giacomo di mettere in comune alcuni locali “decorandoli” con i loro quadri e oggetti d'arte. In questa proposta possiamo infatti cogliere la volontà di godere col fratello delle opere da entrambi collezionate. Sembra dunque ora evidente che la raccolta legata nel 1865 alla città di Milano era costituita in buona parte anche dalle opere collezionate da Alberico e Pio acquisite da Gian Giacomo attraverso i lasciti testamentari dei suoi fratelli. La distribuzione di queste opere in 14 locali, con la quale la collezione pervenne al Comune, sarebbe pertanto frutto di un'unificazione delle raccolte voluta dall'ultimo fratello rimasto in vita ed effettuata dopo l'acquisizione di tutti i “quarti” della casa.

La collezione donata alla cittadinanza milanese constava, secondo quanto indicato dallo stesso Gian Giacomo nel testamento, di *“circa 200 quadri antichi, 40 moderni e una quarantina di disegni parimenti moderni con diversi oggetti di scultura e antichità. Fra le opere più rimarchevoli di essa oltre le opere di Guercino da Cento, di Guido Reni, del Volterra, del Salaino, di Cesare da Sesto, del Correggio, di Paolo veronese, del Figino, di Claudio Lorenese, di Vandyck, Rembrandt, Gherardo Douve, e di*

altri, si distinguono li tre ritratti di Leonardo da Vinci rappresentanti Ludovico il Moro, Beatrice d'Este e Cico Simonetta, e la Deposizione di Cristo basso rilievo in marmo fatto per la marchesa di Pescara da Michelangelo Buonarroti.”⁽³⁵⁾. Una raccolta composita, dunque, frutto di passioni differenti – per la pittura, la scultura, l'antichità ma anche per la numismatica, la ceramica, l'ebanisteria, gli “oggetti di curiosità” – nella quale però l'interesse per la pittura sembra prevalere. Duecento quadri sono infatti un numero considerevole per una collezione privata, e molti di essi sono stati confermati dalla critica posteriore come opere di alta qualità. Più difficile risulta invece la valutazione degli altri oggetti: una volta entrate a far parte delle raccolte civiche, tutte le opere non pittoriche sono state, secondo i contemporanei criteri museologici, suddivise per tipologia e conservate (o esposte) insieme ad altre della stessa natura ma di diversa provenienza. Inoltre, di alcune di queste opere, anche importanti, menzionate nei documenti si è persa ogni traccia, con grave danno per la municipalità milanese erede della raccolta. Che ne è stato, ad esempio degli otto frammenti del Monumento sepolcrale di Gaston de Foix elencati tra gli oggetti di Archeologia che si trovavano sullo scalone della casa di via Molino delle Armi? In questo caso si rende però necessaria una grande cautela poichè, come è noto, il Monumento del de Foix suscitò tra gli storici dell'arte e i collezionisti del XIX secolo un profondo interesse, a causa del quale il numero dei pezzi attribuiti al sepolcro crebbe a dismisura: negli anni settanta dell'Ottocento le sculture che si credeva facessero parte del Monumento erano ben 69⁽³⁶⁾. Si potrebbe dunque ipotizzare che anche Gian Giacomo sia stato inizialmente vittima di quell'entusiasmo attribuzionistico ma che poi, nel tempo intercorso tra la stesura del manoscritto topografico e quella del testamento, egli abbia avuto modo di ricredersi circa l'autenticità delle opere, decidendo di disfarsi dei frammenti. Ma non si può neppure escludere che, ancora convinto di trovarsi di fronte a sculture del Bambaia, Gian Giacomo abbia preferito beneficiarne la figlia Clotilde, altra unica erede delle sostanze paterne insieme al Comune di Milano: in questo caso non sarebbe improbabile che esse si trovino ancora in qualche collezione privata. Riteniamo invece alquanto improbabile che il Bolognini abbia deciso di disfarsi dei frammenti sebbene ritenuti autentici: egli aveva infatti una forte inclinazione per la scultura “d'autore”. Le uniche sculture che, da quanto è possibile dedurre dai documenti superstiti, furono acquistate da Gian Giacomo⁽³⁷⁾ sono gli otto frammenti del Monumento a Gaston de Foix e il bassorilievo in marmo raffigurante la *Pietà* allora attribuito a Michelangelo. Quest'ultima opera, oggi attribuita a Guglielmo Della Porta, aveva per Gian Giacomo un'importanza particolare. Gli era stata infatti offerta da un abitante di Crespino a fronte dell'impegno, da parte del Bolognini, di ristrutturare a sue spese il teatro di quel paese che si trovava sul terreno di sua proprietà. Accettato lo scambio il Bolognini aveva così fatto entrare nella sua raccolta il bassorilievo, rispetto al quale l'entusiasmo era tale da ispi-

rargli, nel maggio del 1838, uno scritto poi pubblicato in un piccolo volume⁽³⁸⁾. In queste pagine Gian Giacomo, oltre a dimostrare un apprezzamento profondo e meditato sulla *Deposizione* acquisita, rivela una sicura conoscenza non solo di Michelangelo e della sua produzione, ma anche della letteratura che sull'autore era stata prodotta, da Vasari a Condivi, da Milizia al Varchi, ad altri ancora. Lo studio delle fonti scritte, insieme all'attenzione che, come abbiamo visto, Gian Giacomo poneva allo stato di conservazione delle opere, denotano una considerazione dell'oggetto artistico globale, una valutazione della realtà storica e materiale dell'opera d'arte, che da pezzo d'arredo o astratta rappresentazione dell'immateriale diviene materia plasmata dall'uomo e dall'uomo stesso poi interpretata e storicizzata. Un approccio all'arte partecipe e appassionato, dunque, e una predilezione, seppure crediamo non totalizzante, per la produzione scultorea rinascimentale: predilezione che sarà possibile riscontrare anche nelle scelte pittoriche di Gian Giacomo. Per quanto riguarda ancora le sculture, molte di quelle definite "antiche" negli inventari furono acquistate da Pio presso antiquari o commercianti d'arte milanesi in un brevissimo arco di tempo, tra il 1846 e il 1850. Una passione tardiva sembrerebbe quella di Pio, con ogni probabilità condizionata dal gusto raffinato del fratello in materia. Certo è che nella casa di via Molino delle Armi almeno alcuni degli oggetti di "archeologia", con i quali crediamo di poter identificare proprio le sculture acquistate da Pio – busti di imperatori romani e di papi, teste colossali di personaggi della mitologia, capitelli, colonnette bizantine – si trovavano sullo Scalone insieme agli otto frammenti del Monumento a Gaston de Foix. L'antichità, dunque, come biglietto da visita da esibire ai frequentatori di casa Bolognini, una sorta di introduzione ad una raccolta composita nella quale la presenza di opere d'arte antiche sarebbe stata garanzia di un collezionismo colto, di classe, aperto al nuovo ma consapevole del valore del passato.

Nonostante dunque la collezione di via Molino delle Armi fosse composta in modo prevalente di dipinti, le sculture, gli oggetti d'arte decorativa e i ricordi di viaggio contribuivano in maniera sostanziale alla definizione della sua identità. La raccolta, del resto, per il fatto stesso di essere nobile e ottocentesca, possedeva caratteri di varietà pressoché ineludibili. L'antica famiglia Attendolo Bolognini aveva certamente tramandato di generazione in generazione un patrimonio artistico fatto di opere d'arte, mobili e oggetti d'arredo già di per sé variegato, al quale, nella prima metà dell'Ottocento, si erano aggiunte le opere antiche e contemporanee collezionate da Gian Giacomo e dai suoi fratelli. E tuttavia, rispetto alle più tradizionali collezioni nobiliari, quella dei Bolognini presenta dei tratti fortemente innovativi, degli aspetti, potremmo dire, di eclettismo *ante litteram*. Inteso come disposizione verso una differenziazione tipologica, materica e di valore economico degli oggetti collezionati e come gusto per accostamenti inconsueti tra oggetti incongrui, questo termine viene comunemente usato per definire le rac-

colte tardo ottocentesche. In esse spesso stridente doveva apparire l'esposizione simultanea di opere d'arte antiche e preziose con oggetti di recente fabbricazione – frutto del fascino esercitato dalle moderne arti industriali su molti collezionisti dell'epoca – e con pezzi della più differente natura acquisiti spesso attraverso viaggi in Paesi lontani. Nelle stanze appositamente riservate a questo tipo di esposizione si venivano così a creare allestimenti analoghi a quelli delle più antiche *Wunderkammern*. I *naturalia*, gli *artificialia* e i *mirabilia* si trovavano cioè assemblati con il gusto della sorpresa e dell'effetto di stupefazione che precede la disposizione sistematica delle raccolte sei-settecentesche. Come abbiamo già avuto modo di vedere, accanto alla camera da letto di Gian Giacomo si trovava un *Salottino etrusco* mentre nelle camere denominate *Gabinetto* e *Libreria* vi erano, oltre ad un numero piuttosto consistente di quadri – 12 nel *Gabinetto* e 9 nella *Libreria* – vetrine contenenti souvenirs dei viaggi esotici compiuti da Gian Giacomo e pezzi naturalistici pietrificati. Le *"Reminiscenze della Laponia della Palestina e dell'Egitto"* nel *Gabinetto*, insieme agli oggetti che dovevano essere allestiti nel *Salottino etrusco*, rivelano una forte presenza, nella casa di via Molino delle Armi, di elementi tratti da culture "altre", accostandosi ai quali diveniva possibile per Gian Giacomo spaziare oltre i confini della propria realtà esistenziale, continuare a viaggiare oltre il viaggio, attraverso il ricordo e la ricostruzione di parti di mondo nel proprio microcosmo. Di più, quello che il collezionista vuole riprodurre nelle sue stanze è *"l'intero mondo ritagliato fuori da quel piccolo miracoloso ambiente che vuole esserne lo specchio"*⁽³⁹⁾.

A differenza della raccolta di dipinti per la quale, come vedremo, il contributo degli acquisti di Alberico e Pio fu determinante, crediamo di poter attribuire al solo Gian Giacomo la creazione dei tre ambienti sopra accennati. Fu infatti Gian Giacomo ad intraprendere viaggi in Paesi esotici, dai quali recò le "reminiscenze" conservate nelle vetrine, ed è alle lettere inviate ai fratelli che dobbiamo la descrizione delle case, dei bazar, dei mercati, degli usi e delle abitudini di vita delle popolazioni incontrate. Ed è ancora Gian Giacomo che, viaggiando, visita le manifatture, i gabinetti di storia naturale e le esposizioni triennali *"di tutte le scoperte invenzioni e miliorie di ogni genere di arti e scienze"*. A Gian Giacomo, dunque, si debbono con ogni probabilità gli *"idoletti etruschi"*, il *"frutto cock con due cannuccie"* e i *"pezzi di mineralogia"* descritti tra *"gli oggetti di curiosità"* ereditati dal Comune di Milano e confluiti, senza più l'ordine e il senso che gli erano stati attribuiti dal collezionista, nelle raccolte comunali.

Nonostante la varietà della raccolta Bolognini e l'importanza attribuita da Gian Giacomo alle arti decorative, resta comunque attraverso i dipinti che quest'ultimo ha inteso consegnare alla città la sua immagine di collezionista: *"Lascio alla città di Milano la mia pinacoteca"*, scrive nel testamento, e passa poi a elencare le eccellenze pittoriche che, a suo avviso, la componevano. Ed è proprio attraverso i

dipinti che si rende oggi possibile la ricostruzione di alcuni passaggi fondamentali nella formazione della raccolta. I dati disponibili consentono infatti in molti casi di individuare la provenienza dei quadri, indicandoci anche la loro originaria collocazione nella casa di via Molino delle Armi. Si delineano in questo modo, sebbene forse ancora parzialmente, i gusti e le competenze artistiche di Alberico, Pio e Gian Giacomo, al quale possiamo ormai attribuire la maggiore responsabilità nella configurazione della raccolta legata al Comune di Milano nel 1865.

La figura di Alberico (1798-1839), più giovane di Pio e Gian Giacomo ma deceduto per primo, è quella più difficilmente ricostruibile dai documenti d'archivio. Egli non è infatti il corrispondente privilegiato di Gian Giacomo durante i suoi viaggi, nè pare aver avuto con quest'ultimo un rapporto di scambio affettivo e culturale intenso come quello invece stabilito tra Gian Giacomo e Pio. Eppure anche Alberico contribuì alla formazione della raccolta d'arte con l'acquisto di alcune opere di notevole significato. Nel maggio 1827, ad esempio, il procuratore di famiglia Antonio Carnevali fece pervenire ad Alberico la ricevuta di un pagamento da lui effettuato al "cassiere dell'Ill.ma casa del fu duca Pompeo Litta per l'acquisto di due quadri del Tempesta (...). I detti quadri (...) rappresentano il primo una marina burrascosa, l'altro un paesaggio, e tutti e due sono della stessa dimensione (...) ed in buono stato"⁽⁴⁰⁾. Entrambe queste opere confluirono nella raccolta di Gian Giacomo e attraverso di lui pervennero al Comune di Milano. Esse però non entrarono nelle Civiche Raccolte d'Arte con l'attribuzione al Tempesta, ma recando indicazioni molto generiche – "Paesaggio. Dipinto a olio su tela" – e solo la recente catalogazione scientifica ha permesso di ricondurre i dipinti al pittore olandese⁽⁴¹⁾. Nell'elenco degli oggetti ritirati da Pio alla morte di Alberico figura poi "un quadro di pastori e gregge dipinto dal Londonio (...) già della Galleria Calderara"⁽⁴²⁾. Si tratta di una delle undici tele di Francesco Londonio confluite nelle Civiche Raccolte d'Arte milanesi: anche questo dipinto, infatti, verrà infine ereditato da Gian Giacomo e dunque legato al Comune di Milano nel 1865. Dai documenti indagati parrebbe evidenziarsi una predilezione di Alberico per i dipinti a soggetto pastorale e paesaggistico, perfettamente adeguati alla funzione decorativa e d'arredo che spesso veniva richiesta alle opere d'arte nell'Ottocento. Nonostante egli abbia contribuito con alcuni pezzi notevoli alla costituzione della pinacoteca Attendolo Bolognini, non crediamo comunque di poter identificare in Alberico un collezionista appassionato.

Al contrario, nella figura di Pio Innocenzo è possibile ravvisare un amatore d'arte attento e raffinato che si trova quasi ad assumere, nella costituzione della raccolta Attendolo Bolognini, il ruolo di comprimario rispetto a Gian Giacomo. La collezione donata da quest'ultimo è composta infatti in larga misura da opere passate a lui per legato testamentario del fratello, morto nel 1853. Dopo l'eredità di Alberico (1839) Gian Giacomo acquisì infatti anche quella di Pio che fin dal 1828

aveva nominato suoi eredi universali i fratelli Gian Giacomo ed Alberico. Fu certamente il precario stato di salute ad indurre il trentunenne Pio a stendere un testamento: dal 1826 egli era infatti affetto da "nevrosi cerebro-spinale", una malattia che si manifestava con episodi epilettici e difficoltà motorie. Tuttavia, nel 1828, Pio Innocenzo intraprese al fianco di Gian Giacomo un lungo itinerario europeo che comprendeva la Germania, il Belgio, l'Olanda, l'Inghilterra, la Francia e la Svizzera. Dai documenti conservati questo risulta essere stato l'ultimo grande viaggio effettuato da Pio. Negli anni successivi il suo ruolo sembra piuttosto divenire quello del corrispondente privilegiato di Gian Giacomo, che invece continua a visitare Paesi nuovi, informando il fratello di ogni suo spostamento e, fortunatamente per noi, dei suoi acquisti di opere d'arte. Probabilmente a causa della sedentarietà cui è costretto dalla sua malattia il fratello di Gian Giacomo gestisce l'incremento della sua raccolta dalla casa milanese di via Molino delle Armi. Un quaderno manoscritto, *Oggetti di Belle Arti acquistati dal conte Pio Innocenzo Attendolo Bolognini, Milano*, datato 1856, registra le opere d'arte di sua proprietà acquistate tra il 1827 e il 1850, specificando la provenienza degli oggetti e il costo di ognuno di essi⁽⁴³⁾. È assai verosimile che, come è stato già sostenuto⁽⁴⁴⁾, il quaderno sia stato compilato da Gian Giacomo, probabilmente assemblando dati scrupolosamente conservati e annotati da Pio nel corso di quei venticinque anni. La possibilità che il quaderno sia stato compilato dallo stesso Pio è a nostro avviso da escludere per la datazione post mortem – Pio muore infatti nel 1853 – e per la sorprendente somiglianza della calligrafia del quaderno con quella di altri documenti compilati da Gian Giacomo. Inoltre, in alcune parti del quaderno si registrano incongruenze e descrizioni in terza persona – "pagato dal C. Pio L.M. 900" – che avallerebbero l'ipotesi della compilazione del quaderno da parte di una persona diversa da Pio. Vi è poi l'*Elenco degli oggetti rimarchevoli di Belle Arti dal S.N.N. che si trovano nella di lui casa in Milano* scritto, sembrerebbe, dalla stessa mano, che registra la disposizione delle opere d'arte nella casa di via Molino delle Armi. L'elenco lascerebbe pensare ad una sorta di inventario topografico stilato da Gian Giacomo dopo l'acquisizione della ricca collezione del fratello, che aveva evidentemente imposto il riallestimento delle stanze della casa. Alla luce di questo secondo quaderno il primo potrebbe dunque essere interpretato come il frutto della volontà di Gian Giacomo di registrare le opere di proprietà di Pio prima di far confluire queste ultime nella sua raccolta.

Da quanto riportato nel primo manoscritto risulta possibile ricostruire la fitta trama di rapporti che Pio aveva tessuto con commercianti d'arte, antiquari, pittori ed anche restauratori di chiara fama nella Milano di metà Ottocento. È questo il caso di Alessandro Brison, uno dei più quotati restauratori dell'epoca con il quale la famiglia Bolognini sembra avere rapporti continuativi ed al quale, nel 1846, commissiona la copia di un importante dipinto di famiglia raffigurante

Matteo Bolognini presentato alla Madonna col Bambino dai santi Giovanni evangelista e Antonio abate⁽⁴⁵⁾. Il rapporto di Pio con Brison fu di grande fiducia: a lui infatti l'Attendolo Bolognini si rivolse per interventi di restauro su altre significative opere della sua raccolta, ma il suo nome non compare con così tanta frequenza nel quaderno degli oggetti d'arte acquistati da Pio da far pensare ad un ruolo rilevante nella formazione della raccolta. Al contrario, vi troviamo spesso quello dell'antiquario Giacomo Cassani, presso il quale Pio effettuò acquisti anche di notevole entità economica. Presso di lui Pio comprò nel 1832, per ben 1605 Lire Milanesi, il dipinto *Due suini in una stalla* realizzato dall'olandese Paulus Potter⁽⁴⁶⁾. Specialista del genere, Potter era evidentemente molto amato da Pio che infatti volle per la sua collezione altre due opere oggi considerate copie del pittore: *Mandria di Bovini* e *Due mucche*⁽⁴⁷⁾. Queste ultime non furono acquistate da Giacomo Cassani, che infatti non sembra in grado di soddisfare la richiesta di dipinti di scuole straniere, dalla fiamminga alla francese, per le quali Pio pare avere una certa predilezione. Stando all'elenco manoscritto sopra citato Pio risulta infatti acquirente, tra le altre, di opere allora attribuite a Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Lorraine, Rigaud. Nella scelta di tali autori il fratello di Gian Giacomo non sembra avere avuto un interlocutore privilegiato: ritorna così il nome di Cassani per l'acquisto di un *Giudizio Universale* di Rubens, per il *Ritratto della Regina d'Inghilterra* di Van Dyck e per un *Autoritratto* di Rembrandt, mentre dal "negoziante Bedotti" proviene il quadro a olio su tela raffigurante un piccolo mulino di Claude Lorrain, dal pittore Gaetano Borgo-Carati il bozzetto di Rubens per la *Strage degli Innocenti* e da un non meglio identificato Enrico Rossi un *Ritratto di Giovane in armatura* di Hyacinthe Rigaud.

Rintracciare le opere acquistate da Pio nelle Civiche Raccolte d'Arte milanesi non è sempre facile: le attribuzioni con le quali i suoi dipinti entrarono nelle collezioni cittadine risultano infatti spesso smentite dai più recenti studi scientifici. E tuttavia, il *Ritratto della Regina d'Inghilterra* è riconducibile ancora oggi, con il titolo *Ritratto della regina Enrichetta Maria*, alla "cerchia di" Anthony Van Dyck; il ritratto di Rigaud risulta riferibile ad un "seguace" dello stesso pittore, mentre nel *Paesaggio con mulino e pastori* è stato riconosciuta una "derivazione da" Claude Lorrain. L'ambito artistico resta dunque, per la maggior parte delle opere di scuola europea, quello già indicato al momento dell'acquisto, e non può certo stupire, nel contesto collezionistico privato ottocentesco, l'assegnazione di un dipinto al caposcuola di un genere figurativo anziché alla sua cerchia o alla sua scuola. Come rileverà acutamente Giuseppe Mongeri nel 1865, il "battesimo" di certe opere veniva largamente influenzato dall' "interesse, l'amor proprio, la cecità dei possessori" privati, che traevano benefici diretti – di tipo economico o in termini di prestigio – dall'altisonanza dei nomi presenti nelle loro gallerie⁽⁴⁸⁾. E tuttavia crediamo riduttiva la responsabilità delle più pesanti "sviste" attributive ai soli collezionisti

privati, ovvero a quel "pandemonio d'allucinatori e d'allucinati" del quale Mongeri riteneva i Bolognini figure emblematiche. Crediamo piuttosto che molti collezionisti di metà Ottocento (certo non tutti) siano stati a loro volta protagonisti inconsapevoli di quel mercato dell'arte che, complici gli storici dell'arte, basava spesso le proprie offerte su di un'inadeguata o insufficiente indagine scientifica. E del resto lo stesso Mongeri, nell'indicare le opere a suo avviso più significative della raccolta Bolognini, aveva citato il grande ritratto di Van Dyck, opera che, come abbiamo visto, appare oggi di alta qualità ma riferibile alla cerchia dell'artista. Questo dipinto era già stato riconosciuto quale opera di alto livello pittorico da un altro importante conoscitore d'arte che nel 1856 aveva visitato la raccolta Attendolo Bolognini: Otto Mündler. Nel dicembre di quell'anno – lo stesso, si noti, in cui viene stilato l'elenco delle opere d'arte acquistate da Pio – Gian Giacomo riceve infatti la prima visita del *travelling agent* della National Gallery di Londra, incaricato di "mappare" la realtà collezionistica italiana e di acquisire, ove possibile, le opere più significative per il museo inglese. La presenza di questo personaggio nella casa di via Molino delle Armi è di grande importanza per più motivi, sui quali torneremo più avanti. Qui basti rilevare i suoi commenti alle opere acquistate da Pio, tra le quali il Van Dyck, segnalato tra "the most important pictures" della raccolta Bolognini: "Genuine and very beautiful, seen at a distance. But cruelly rubbed and full of thick black cracks"⁽⁴⁹⁾.

Nel 1844 Pio Innocenzo effettuò un altro importante acquisto. Si tratta di una tavola, allora attribuita a Cesare da Sesto, raffigurante la *Madonna con Bambino e San Giovannino*, oggi conosciuta come *Madonna Bolognini* e assegnata al Correggio (FIG. 5). Pio comprò il piccolo "quadretto a olio su tavola" da Giacomo Cassani, e lo pagò una cifra notevole se si considera che diede al Cassani 1107 Lire Milanesi e in più un dipinto del pittore di paesaggi Giuseppe Canella, "Il lido di Venezia", acquistato presso il pittore stesso quattro anni prima per 797 Lire Milanesi. Il valore complessivo del dipinto del Correggio fu dunque di 1904 Lire Milanesi, una delle cifre più ingenti sborsate da Pio per l'acquisizione di un quadro. La *Madonna Bolognini* è stata confermata dalla critica pittura di alto livello qualitativo, riferibile all'attività giovanile del Correggio⁽⁵⁰⁾. L'attribuzione a Cesare da Sesto, che oggi potrebbe apparire inspiegabile tanto è evidente il segno correggesco, fu invece condivisa anche dai più attenti conoscitori d'arte di metà Ottocento, tra i quali lo stesso Otto Mündler. Ma all'occhio esperto del *travelling agent* non poteva sfuggire la somiglianza con le opere del pittore emiliano, ed infatti, pur segnalandola come opera di Cesare da Sesto egli precisa che essa appare "almost copy from Correggio"⁽⁵¹⁾. L'alto valore economico della tavola correggesca si spiega con il successo che, ancora nel XIX secolo, il pittore riscuoteva in area lombarda. Gloria dell'arte padana di vasariana memoria ("Et egli fu il primo, che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna")⁽⁵²⁾, il Correggio è stato riconosciuto anche



FIG. 5 - Antonio Allegri il Correggio, *Madonna col Bambino e San Giovannino (Madonna Bolognini)*, olio su tavola trasportato su tela, 60 x 51 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte (inv. 253).

dalla critica contemporanea come il più profondo tra gli innovatori della pittura settentrionale post-classica. Apprezzato per la felice sintesi che seppe operare tra classicismo raffaellesco, inflessioni venete e suggestioni emotive di stampo leonardiano, Correggio era un pittore molto ambito dai collezionisti ottocenteschi che, come Pio Innocenzo, erano disposti a pagare cifre considerevoli per avere nella propria raccolta una sua opera.

Tra i dipinti elencati da Mündler come i più interessanti della collezione Bolognini ve ne è uno, e uno solo, segnalato come "A chef-d'œuvre": si tratta del *Ritratto del Doge Agostino Barbarigo* di Tiziano (FIG. 6). Con questo stesso titolo e attribuzione l'opera venne acquistata da Pio nel 1846 presso Pietro Balbi, figlio di Bartolomeo, noto collezionista e commerciante di quadri veronese. Il ritratto si trovava nella raccolta Balbi insieme ad altre due tele di grandi dimensioni, suoi pendant, raffiguranti i componenti della famiglia Barbarigo, anch'esse acquistate da Pio che specifica come le tre tele formassero un tempo un unico dipinto "rappresentante il Doge Barbarigo in mezzo alla numerosa sua famiglia". L'identificazione con il Doge Barbarigo durò fino al 1901 quando, per affinità con un altro dipinto, lo Jacobsen riconobbe nel personaggio rappresentato il procuratore veneto Jacopo Soranzo e attribuì la paternità dell'opera al Tintoretto⁽⁵³⁾. L'apprezzamento di Mündler si basava sull' "intelligenza" di un disegno sicuro ed eccellente, e su un colore dalla brillantezza e trasparenza stupefacente. Forse la volontà di valorizzare ulteriormente l'opera e i suoi pendant spinse il Bolognini ad affidare a Gerolamo De Bonis, nello stesso 1846, un non meglio precisato "restauro" dei dipinti⁽⁵⁴⁾. Gli interventi effettuati in questa occasione saranno duramente attaccati da Carlo Vicenzi - Ispettore e poi Direttore delle raccolte artistiche del Castello Sforzesco - che si augurava nuovi restauri "risanatori" per poter far luce anche sull'autografia dei pendant. Gli auspicati interventi furono realizzati: i *Ritratti della famiglia di Jacopo Soranzo* sono stati assegnati alla bottega del Tintoretto mentre il *Ritratto del procuratore Jacopo Soranzo* è ancora oggi considerata un'opera di qualità eccellente, certamente attribuibile al maestro veneto.

Molti altri ancora furono i dipinti degni di nota acquistati da Pio Innocenzo. Essi spaziavano dalla pittura europea cinque-seicentesca alle scuole regionali italiane - con particolare riferimento a quella veneta e lombarda - di tutte le epoche, compresa quella contemporanea. Nelle sue acquisizioni Pio differenzia molto temi e ambiti: dai soggetti religiosi a quelli mitologici, dai ritratti ufficiali alle scene pastorali. Queste ultime, in generale, e più in particolare le opere di Francesco Londonio, sembrano aver incontrato il gusto del fratello di Gian Giacomo. Del pittore milanese Pio ereditò infatti un dipinto di Alberico e successivamente acquistò altre tre opere, due tele a olio e un acquarello⁽⁵⁵⁾. Questa passione per l'autore fu evidentemente condivisa da tutti e tre i fratelli Attendolo Bolognini, poichè infatti nel 1865 il Legato constava di ben undici dipinti di Londonio, dei



FIG. 6 - Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Ritratto del procuratore Jacopo Soranzo*, olio su tela, 75 x 60 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte (inv. 64).

quali sette verosimilmente, acquistati da Gian Giacomo in anni più tardi. Dagli acquisti effettuati da Pio emerge ancora una predilezione per i soggetti mitologici e per quelli storici. La sua preferenza andava, in questo caso, ai ritratti colossali: la testa scultorea di Giove *"grande tre volte l'umana"*, il busto di Papa Benedetto XIV *"grandezza maggiore del naturale"*, e i ritratti della Famiglia Barbarigo e della Regina d'Inghilterra di cui si è detto. Diversamente da quanto avveniva per molti collezionisti ottocenteschi dietro ai quali è stata spesso riconosciuta la figura-guida di un esperto d'arte, Pio Innocenzo sembra operare in maniera autonoma le sue pur differenziate scelte, confrontandosi semmai, con il fratello Gian Giacomo. Sebbene fosse maggiore di lui solo di pochi anni, quest'ultimo aveva del resto già dato prova, fin dagli anni venti dell'Ottocento, di un gusto sicuro e di una disciplina formativa tenace. L'avvallo di Gian Giacomo nelle sue scelte, dunque, e un rapporto diretto, costante, con il mondo della produzione e del commercio d'arte milanese: gli antiquari, certo, ma anche i pittori contemporanei come Giuseppe Canella, che sebbene mai entrati nel pantheon degli artisti più geniali, hanno tuttavia tessuto la trama dell'arte lombarda di metà Ottocento a stretto contatto con le personalità più interessanti⁽⁵⁶⁾. Significativo appare inoltre il rapporto stabilito da Pio con il pittore e scenografo Alessandro Sanquirico e con la vedova di Andrea Appiani, Giuseppina. Presso quest'ultima acquistò, nel 1843, nove disegni di Andrea Appiani, mentre dal Sanquirico comprò un'acquaforte dello stesso autore, due disegni di Giuseppe Bossi, opere su carta e sculture di soggetto mitologico. Soprattutto a Pio Innocenzo crediamo dunque di poter attribuire la responsabilità della numerosa presenza di opere contemporanee nella raccolta donata al Comune di Milano nel 1865. Nella sola *Camera IV*, si trovavano infatti ben 44 quadri di autori "moderni", e tra questi molti – Luigi Riccardi, Giuseppe Canella, Giovanni Corvini, Gaetano Borgo Caratti – erano stati acquistati da Pio tra il 1827 ed il 1850 presso i pittori stessi. A differenza di altri collezionisti milanesi contemporanei che acquistavano i loro dipinti alle Esposizioni di Brera e, frequentemente, erano committenti delle opere esposte – da Enrico Mylius ad Ambrogio Uboldo – Pio Innocenzo non risulta far parte del circuito braidense, preferendo probabilmente un rapporto diretto, più personale e non mediato con il pittore prescelto.

Se è vero che alla fine del XVIII secolo, ma in realtà ancora ben oltre l'inizio del secolo successivo, *"A Milano il collezionismo è appannaggio di una classe di ecclesiastici di stirpe aristocratica e di una classe di aristocratici che per ragioni di casta, di risparmio, di alterigia e di sospetto, comunicano di preferenza con i propri simili"*⁽⁵⁷⁾, possiamo ben comprendere l'importanza delle scelte effettuate da Pio e poi da Gian Giacomo per i quali non risultano contatti "con i propri simili" in qualche modo influenti nella formazione della loro raccolta. E, più ancora, nell'atto di donare alla cittadinanza la propria collezione è possibile vedere un gesto di rottu-

ra con la più comune tradizione aristocratica di passare di padre in figlio il patrimonio artistico familiare. In ambito milanese l'usanza di destinare alla città la propria collezione d'arte, intesa non come sostanza economica ma come insieme di valori morali e spirituali, e dunque dotata di un alto potenziale educativo, era tradizionale appannaggio di quella "classe di ecclesiastici di stirpe aristocratica" di cui Federico Borromeo rappresentava senza dubbio uno dei più precoci e gloriosi esempi. La concordia tra i fratelli Bolognini, più volte evidenziatasi nelle pagine dei documenti superstiti, porterebbe a ipotizzare che Pio avrebbe condiviso la scelta di Gian Giacomo di legare la raccolta alla città di Milano, e non possiamo escludere che questa decisione sia stata presa insieme, prima della morte di Pio. Crediamo inoltre assai verosimile che anche quest'ultimo avrebbe aperto con diffidenza le porte della casa di Via Molino delle Armi ad un personaggio come Otto Mündler il quale, il 18 dicembre 1856, annota nel suo diario di essere stato "finalmente" ammesso a visitare la collezione Bolognini, e subito precisa: "a collection not for sale"⁽⁵⁸⁾.

Già prima che la collezione Bolognini venisse donata, la casa di via Molino delle Armi era aperta agli amici e ai curiosi che desideravano visitare la galleria dei dipinti. Una guida di Milano del 1827 già segnala che al n. 3737 del Ponte delle Pioppette, "nella casa Bolognini, è una collezione di pitture di varie scuole che il conte primogenito va aumentando: i Milanesi vi possono riscontrare cosa era il Montorfano in un suo ritratto di Cicco Simonetta."⁽⁵⁹⁾ Questa descrizione ci sembra interessante per più motivi. Innanzitutto, unica opera citata e dunque ritenuta il capolavoro della collezione, è un dipinto che anche per Gian Giacomo aveva un valore particolare. Egli la nomina infatti nel suo testamento, insieme ai ritratti di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, come opera che si distingue tra le "più rimarchevoli" poichè ritenuta, insieme alle altre due, di Leonardo da Vinci. La presenza di questo autore nella propria raccolta era considerata, ancora nel XIX secolo, garanzia di un collezionismo di altissima qualità. L'ininterrotta fortuna critica del maestro vinciano e l'esigua quantità di sue opere conservate in ambito lombardo, rendevano infatti queste ultime particolarmente ambite e preziose. Il desiderio di molti collezionisti ottocenteschi di possedere un dipinto di Leonardo, a Milano favorito anche dagli indirizzi dell'Accademia di Brera⁽⁶⁰⁾, ebbe però come diretta conseguenza la dilatazione esponenziale del campo degli autografi, che arrivavano spesso a comprendere le innumerevoli repliche realizzate nell'arco di più secoli e i dipinti degli allievi della fiorente scuola leonardesca lombarda. L'attribuzione al Montorfano fatta dalla guida nel 1827 declassa dunque il dipinto della collezione Bolognini, ma non porta in realtà ad alcun progresso alla sua storia attributiva, data l'attuale collocazione – seppure ancora dubitativa – in ambito fiammingo⁽⁶¹⁾. La citazione della guida risulta poi interessante per altri due motivi: perchè indica Gian Giacomo come il continuatore della raccolta⁽⁶²⁾ e perchè quanto scritto lasce-

rebbe pensare che la collezione fosse, se non proprio aperta al pubblico, neppure propriamente privata ("i Milanesi vi possono vedere..."). Che alcuni visitatori fossero ammessi ad ammirare la galleria di dipinti – prassi per altro comune alle principali collezioni d'arte cittadine di questo secolo – sembra comunque cosa certa, stando anche ad alcune testimonianze documentarie più tarde. Una lettera conservata nell'archivio di Sant'Angelo Lodigiano, datata 1858, riporta infatti i ringraziamenti di un certo Carlo Costa a Gian Giacomo per averlo ammesso a "osservare la distintissima raccolta di dipinti" e chiede di potervi tornare recando con sé il figlio del conte Passalacqua⁽⁶³⁾. Il tono formale della missiva non lascia dubbi circa i rapporti non confidenziali con Gian Giacomo, e dunque testimonia di una sua disponibilità a lasciar fruire persone quasi estranee della sua collezione.

Al contrario, la frase annotata nel 1856 da Otto Mündler prima della descrizione delle opere di casa Bolognini, "Succeeded finally in getting admitted to view the collection of Conte Bolognini (Ponte delle Pioppette 3737) a collection not for sale", rivela, come già detto, una certa diffidenza nei confronti del travelling agent. E tuttavia, Mündler verrà nuovamente ammesso a visitare la galleria dei dipinti nel marzo del 1858. In questa occasione scriverà sul suo diario "I have little to add or to correct. A few of the pictures have been rendered more accessible"⁽⁶⁴⁾. Le opere descritte qui per la prima volta sono tre. Una di queste è il *Ritratto di Cicco Simonetta* di cui si è detto sopra e che, con un'intuizione degna della sua fama, egli colloca in ambito fiammingo, definendolo "an excellent little specimen of the van Eyck school". L'altro dipinto citato è un *Ritratto di gentiluomo con cagnolino*, acquistato da Pio nel 1845 come opera del Pordenone e oggi dato al meno noto pittore friulano Antonio Sacchiense⁽⁶⁵⁾. La terza opera vista da Mündler nel 1858 è un' *Adorazione dei pastori*, oggi data alla bottega di Paolo Veronese ma giudicata da Mündler "an undoubtedly genuine work of this master". Il dipinto era tenuto in grande considerazione anche da Gian Giacomo che nel manoscritto in cui elenca tutte le opere della sua casa (*Elenco degli oggetti rimarchevoli...*) l'assegna al Caliarì descrivendola come opera realizzata "nel genere della prima maniera di Tiziano"⁽⁶⁶⁾.

L'attenzione che Gian Giacomo pone nella scelta dei dipinti destinati alla sua raccolta, l'entusiasmo che accompagna la sensazione di aver acquisito dei buoni pezzi, e il controllo che cerca di esercitare su questo entusiasmo, consapevole dei pericoli che la passione collezionistica riserva agli uomini che vi si abbandonano – già ben stigmatizzati nella letteratura contemporanea – risultano particolarmente evidenti in una lettera scritta da Gian Giacomo a Pio il 29 dicembre 1823 da Parigi: "L'occasione tanto agisce sopra l'uomo che da probo lo fa divenire avido. L'occasione giusta (?) non mi fece ladro, ma contro il mio pensiero per la prima volta mi fece speculatore. In poche parole ho comprato per mille e cinquecento franchi un magnifico Guido Reni della grandezza di un dipresso del mio Paolo Veronese di una bellezza veramente straordinaria / la qui annessa in istampa è la sua descrizione / Un Ribera

della più forte sua maniera, una *S.ta Familia* del Pousin, una graziosissima e naturalissima *S. Maddalena* del Caracci Annibale, un ritratto di Pietro Perugino dipinto da lui stesso, un imponente *Urania* del Domenichino dipinta nel genere delle sue sibille, un *St. Pietro e St. Paolo* del Mantegna, due caldissimi paesi del (...) Orizzonte quasi tutti di estremo valore per l'autenticità della (...) originalità e per la loro conservazione. Tutti questi già enunciati quadri fra pochi mesi te li spedirò a Milano, cioè all'epoca della mia partenza da qui. Gli altri che qui appresso vengo a descrivere, cioè un ritratto di Leonardo da Vinci un altro di (...) di Perugino, un cristo all'orto del Guercino, un gran *St. Francesco* di Andrea Del Sarto, un *Giorgione* ed un magnifico altro gran quadro di storia sacra della Scuola Veneziana inferiori agli altri per motivi di restaurazione li tornerò a rivendere da qui a qualche tempo ad una pubblica asta dalla quale operazione senza essere niente esagerato spero che ricaverò la metà della somma che di tutti ho sborsato. Ho (...) esaminato, e tutto il mondo è d'accordo con me, su questo proposito, che per i superficiali Parigini non vi vogliono che quadri moderni o copie di quadri vecchi riverniciati. (...) Due pittori questa mattina furono d'accordo nel dirmi che se a 6 mille franchi vendessi il mio Guido, lo darei ancora per niente: in verità non è niente esagerato il modo con cui finisce (?) la spiegazione di questo quadro che ti mando. Questo sarà sempre il più bel quadro della mia piccola raccolta, la quale ti accerto sulla mia parola d'onore che mai più aumenterò durante tutto il tempo che continuerò a star lontano dal mio Paese. (...)"

Il tono della lettera e le parole usate fanno luce su alcuni aspetti della personalità di Gian Giacomo, sul suo modo di acquisire le opere per la sua raccolta e sul differente ruolo svolto da lui e da Pio nella costituzione della stessa. Il fatto che, già nel 1823, Gian Giacomo si sentisse in dovere di assicurare il fratello che non acquisterà altre opere nel corso del suo viaggio, indica chiaramente in lui il più convinto sostenitore della necessità di formare una collezione carpando al volo le occasioni più ghiotte. Ma una collezione, una "piccola raccolta", a quella data esisteva già, e Gian Giacomo la definisce sua. E tuttavia, nel riferirsi a Pio, egli sembra dialogare con un conoscitore esperto, al quale anzi invia una stampa dell'opera che ritiene debba diventare il capolavoro della raccolta, quasi a chiedere conferma dell'affare appena concluso. I dipinti che avevano suscitato l'entusiasmo dell'Attendolo Bolognini erano, secondo le attribuzioni a lui contemporanee, opere di Guido Reni, Jusepe de Ribera, Nicolas Poussin, Annibale Carracci, Perugino, Domenichino, Andrea Mantegna e Jan Frans Van Bloemen, detto l'Orizzonte. Come è facile immaginare la critica successiva ha smentito le attribuzioni di queste opere, pur lasciando la maggior parte di esse nell'ambito degli autori ai quali Gian Giacomo aveva creduto che spettassero⁽⁶⁷⁾. La mancanza di conferma dell'autografia di tutte le opere comprate a Parigi, sembrerebbe rivelare in Gian Giacomo un collezionista poco esperto. Vale invece la pena di notare che alcuni di questi dipinti, dopo aver vagato nel mare magnum delle attribuzioni otto e

novacentesche, sono infine tornate quanto meno all'ambito loro assegnato dal Bolognini. Il *San Pietro in meditazione*, oggi assegnato alla cerchia del Ribera, ad esempio, era entrato nelle collezioni milanesi con l'attribuzione al pittore spagnolo e solo nel primo inventario della Pinacoteca figurerà come dipinto bolognese del XVII. Lo stesso vale per la *Maddalena*: assegnata ad Annibale Carracci all'epoca dell'acquisto del Bolognini ed entrata nelle Civiche Raccolte d'Arte con questa attribuzione, sarà poi data a Giulio Cesare Procaccini e a Orazio de Ferrari, per essere infine ricondotta, nel solco della tradizione carraccesca, ad un seguace di Guido Reni. Anche se queste ultime considerazioni non sembrano prive di significato, crediamo tuttavia che ciò su cui vale più la pena di focalizzare l'attenzione sia il gusto che l'Attendolo Bolognini rivela nella scelta di queste opere. Egli si dimostra infatti entusiasta di aver guadagnato alla sua raccolta, in una sola volta, un quadro di Annibale Carracci, un Domenichino, un Guido Reni e un Poussin: il classicismo naturalistico emiliano di inizio Seicento, dunque. Ma la preferenza per questa pittura non impedirà a Gian Giacomo di apprezzare ugualmente un pittore come lo Spagnoletto, la cui opera si pone in esatta antitesi al classicismo carraccesco inserendosi piuttosto nel solco della corrente crudamente realistica inaugurata da Caravaggio. L'apprezzamento di questo tipo di pittura non deve essere sottovalutato in un'epoca e in un'area in cui il classicismo rinascimentale di matrice centroitaliana e lombarda deteneva ancora il primato nella maggior parte delle collezioni. Dalla lettera sopra riportata emergono poi altri due indirizzi di gusto, quello per i pittori preraffaelleschi – Andrea Mantegna e Pietro Perugino – e quello per la pittura fiamminga e olandese del tardo XVII secolo, mentre tutt'altro che apprezzata sembrerebbe la pittura contemporanea (*per i superficiali Parigini non vi vogliono che quadri moderni*). Con la sola eccezione della pittura quattrocentesca, ognuno dei filoni sopra citati – il classicismo carraccesco, il naturalismo caravaggesco, il paesaggismo fiammingo e olandese – ma anche la pittura veneta del Cinquecento di cui sappiamo, grazie alla lettera sopra citata, che Gian Giacomo possedeva già prima del 1823 un'opera di buona qualità e dalle misure importanti come l'*Adorazione dei pastori* della bottega di Veronese, troveranno conferma in molte altre opere presenti nella raccolta giunta nelle Civiche Raccolte d'Arte nel 1865. Grazie anche alle acquisizioni di Pio Innocenzo, che aveva orientato le sue scelte soprattutto verso la scuola lombarda e veneta del Rinascimento e verso i pittori contemporanei, il Legato Attendolo Bolognini si troverà infine ad essere fortemente caratterizzato, come si è detto, da una notevole varietà di autori e scuole. Ed è proprio nello sguardo ampio che gli Attendolo Bolognini avevano gettato sul mondo dell'arte, nella loro modalità di ricerca e acquisizione che non rispettava le più consolidate tradizioni collezionistiche ma inaugurava la *nouvelle vague* dei viaggi esotici, dei confronti e degli scambi e, soprattutto nella destinazione finale di questa raccolta, non monumento al buon

nome della famiglia ma progetto di emancipazione sociale che risiede, crediamo, il valore reale di questo importante dono.

Alla morte di Gian Giacomo, nel gennaio del 1865, il Comune di Milano eredita dunque le opere d'arte raccolte nella sua abitazione ma non la casa di via Molino delle Armi nella quale, sappiamo, gli oggetti si trovavano disposti in quattordici sale. Il fatto che Gian Giacomo non avesse vincolato la raccolta all'edificio nella quale era cresciuta crediamo possa essere letto come la volontà di non sottrarre a Clotilde, la figlia nominata erede universale, anche la casa di famiglia. Ma la delega totale di cui Gian Giacomo investe l'amministrazione comunale per quanto riguarda la sistemazione delle opere è a nostro avviso anche indice della mancanza di un suo chiaro progetto museografico. A differenza di alcuni collezionisti presocchè contemporanei – si pensi al solo Luigi Malaspina che fonda, ancora in vita, uno Stabilimento di Belle Arti per alloggiarvi i dipinti scrupolosamente ordinati da lui stesso⁽⁶⁸⁾ – Gian Giacomo delegherà al Comune di Milano l'onere e l'onore di trovare la migliore collocazione per le sue opere d'arte. Consapevole tuttavia dell'impegno economico che tale sistemazione avrebbe comportato, egli dispone che la rendita di 1000 lire destinata agli artigiani poveri della Scuola di Figura dell'Accademia di Brera venga inizialmente destinata alle spese di sistemazione della raccolta nel luogo che il Municipio *"avrà trovato conveniente"*. In realtà, trovare un luogo consono all'esposizione delle sue raccolte d'arte non risulterà cosa facile. Il Comune non aveva infatti a disposizione un edificio adeguato ad ospitare una collezione così ricca e ben assortita ma, soprattutto, l'impegno chiesto dall'Attendolo Bolognini obbligava la municipalità ad occuparsi anche delle opere provenienti dalle raccolte di Luigi Castiglioni, Pompeo Marchesi e Antonio Guasconi, che negli anni precedenti erano state destinate alla stessa città di Milano⁽⁶⁹⁾.

Il primo atto del Comune nei confronti della raccolta Bolognini fu l'istituzione di una commissione che effettuasse un'expertise sulle opere, al fine di decidere l'accettazione di questo impegnativo legato. Il compito fu svolto da due consiglieri comunali i cui nomi potrebbero gettare una luce nuova sulla fiducia che Gian Giacomo aveva dimostrato nei confronti del Comune di Milano. I due consiglieri comunali erano infatti Antonio Caimi, Segretario dell'Accademia di Brera, e Domenico Induno, pittore di chiara fama di cui era nota l'adesione agli ideali risorgimentali. Nonostante il loro giudizio su bronzi, faenze, pezzi archeologici, medaglie, monete e sulla collezione di pittori contemporanei fosse sostanzialmente negativo, nella Seduta del Consiglio Comunale del 29 aprile 1865, a più di tre mesi di distanza dalla morte di Gian Giacomo, la Giunta municipale approva *"ad unanimità"* l'accettazione del Legato⁽⁷⁰⁾. Nel corso della stessa Seduta viene inoltre formulata la prima proposta sulla sistemazione delle opere: si parla di una *"collocazione in via di deposito degli oggetti di questa provenienza e di quelli delle provenienze Fogliani e Guasconi presso la Biblioteca Ambrosiana"*. L'idea sembra essere

accettata, ma vengono sollevati dubbi circa la richiesta dei Conservatori della stessa Biblioteca di rendere il deposito perpetuo. Alcuni consiglieri giudicano questa richiesta contraria alla volontà del testatore di creare una raccolta *"municipale"*, ma al termine della Seduta il Consiglio Comunale decide comunque di depositare perpetuamente le opere d'arte dei donatori Marchesi, Guasconi e Bolognini presso la Biblioteca Ambrosiana *"a condizione che le sale portino i nomi dei donatori e la indicazione della proprietà municipale"*. I lavori di adeguamento degli spazi cominciarono subito e proseguirono alacremente. I locali dell'Ambrosiana si rivelarono però ben presto insufficienti a contenere tutte le opere ereditate dal Comune sicchè, nel giro di pochi anni, i diversi pezzi si trovarono ad essere distribuiti, oltre che nella stessa Biblioteca Ambrosiana, tra i vari uffici municipali, i magazzini comunali di Palazzo Marino e il Museo Patrio Archeologico⁽⁷¹⁾. Finalmente, nel giugno del 1878, l'apertura del Museo Artistico Municipale nel Salone dei Giardini Pubblici al quale, significativamente, nel 1880 verrà affiancata la Scuola d'Arte Applicata all'Industria, dava finalmente soluzione al problema della adeguata collocazione, in un'unica sede, di tutte le collezioni donate fino ad allora al Comune di Milano. All'apertura del Museo Artistico Municipale le opere esposte si trovavano ordinate in sette sale secondo criteri tipologici, indipendentemente dalle raccolte di provenienza. Le stanze ospitavano dunque i dipinti, i disegni, i bronzi, i gessi e le medaglie. Nel nuovo museo vi era poi la sala *"delle industrie e delle curiosità d'arte"*, a conferma della volontà di dare spazio a tutte le espressioni artistiche, nel senso più ampio del termine. Ad un anno dall'apertura della nuova sede museale, inoltre, un Catalogo delle opere esposte, che già ridimensionava le attribuzioni di molti dipinti della collezione Bolognini, veniva fornito ai visitatori⁽⁷²⁾.

Le vicende della raccolta Bolognini proseguirono, come è noto, con il trasferimento delle opere nel Castello Sforzesco a partire dall'anno 1900. I pezzi ritenuti di maggior pregio vennero da allora esposti nelle ampie sale dell'antico edificio, mentre i depositi e gli uffici comunali si trovarono ad ospitare il gran numero di oggetti non selezionati per l'allestimento. La distribuzione delle opere nel Castello Sforzesco mantenne la divisione per tipologia e materiali. Naturale sviluppo di un museo così organizzato era lo studio scientifico di tutte le sue opere e la pubblicazione di cataloghi che valorizzassero i singoli pezzi, a discapito di quel valore d'insieme che le raccolte conservate in maniera compatta detengono. Allo stato attuale degli studi la situazione si presenta molto diversa a seconda della tipologia degli oggetti. Tutti i dipinti antichi, ad esempio, ove non dispersi per vicende belliche⁽⁷³⁾, sono stati identificati e catalogati scientificamente. Una schedatura completa, sebbene meno approfondita, è stata fatta anche per i dipinti ottocenteschi, pervenuti nelle Civiche Raccolte d'Arte in numero certamente inferiore rispetto a quello risultante dagli inventari topografici⁽⁷⁴⁾ e conservati nella Villa Reale di

Milano da quando, nel 1920, il Soprintendente alle Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, Guido Marangoni, l'aveva destinata a sede della Civica Galleria d'Arte Moderna⁽⁷⁵⁾. Per quanto riguarda le sculture, la catalogazione scientifica in corso potrà far luce sulla qualità di queste opere e dunque sulle preferenze degli Attendolo Bolognini anche in questo campo. I disegni, indicati da Gian Giacomo nel Legato come moderni e nel numero di "una quarantina", attendono a loro volta di essere identificati all'interno del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco. I mobili⁽⁷⁶⁾ e alcune categorie di oggetti di arte decorativa quali avori⁽⁷⁷⁾, oreficerie⁽⁷⁸⁾, porcellane⁽⁷⁹⁾ e ceramiche⁽⁸⁰⁾ sono invece stati a loro volta oggetto di studio, e nei cataloghi già pubblicati è possibile trovare traccia delle opere del Legato Bolognini. Nell'insieme le opere d'arte decorativa catalogate non sono molte, ma tra queste si annoverano pezzi di altissima qualità come il *Calice di Stefano Porro* (Fig. 7), prodotto in ambito milanese e datato 1369, ancora oggi il più antico e uno tra gli oggetti più preziosi conservati tra le oreficerie del Castello Sforzesco⁽⁸¹⁾. Anche per la raccolta di monete e medaglie, che fu donata al Comune di Milano in due casse e che si conserva attualmente presso il Medagliere del Comune di Milano, la catalogazione scientifica porterebbe certamente a nuove valutazioni. Una ricerca sistematica nel percorso espositivo e nei depositi del Castello delle opere provenienti dal Legato Bolognini e un raffronto con gli inventari di ingresso delle opere stesse in museo, permetterebbero dunque oggi di valutare la consistenza della raccolta e il suo stato di conservazione a più di un secolo di distanza dalla donazione. Il presente lavoro non ha potuto essere esaustivo in tal senso, ma il suo scopo era piuttosto quello di porsi come necessaria premessa a qualunque indagine futura sulla raccolta donata alla città di Milano nel 1865 e, più ancora, su quel "*dilettante appassionato e tutt'altro che platonico*" che fu il collezionista d'arte Gian Giacomo Attendolo Bolognini⁽⁸²⁾.

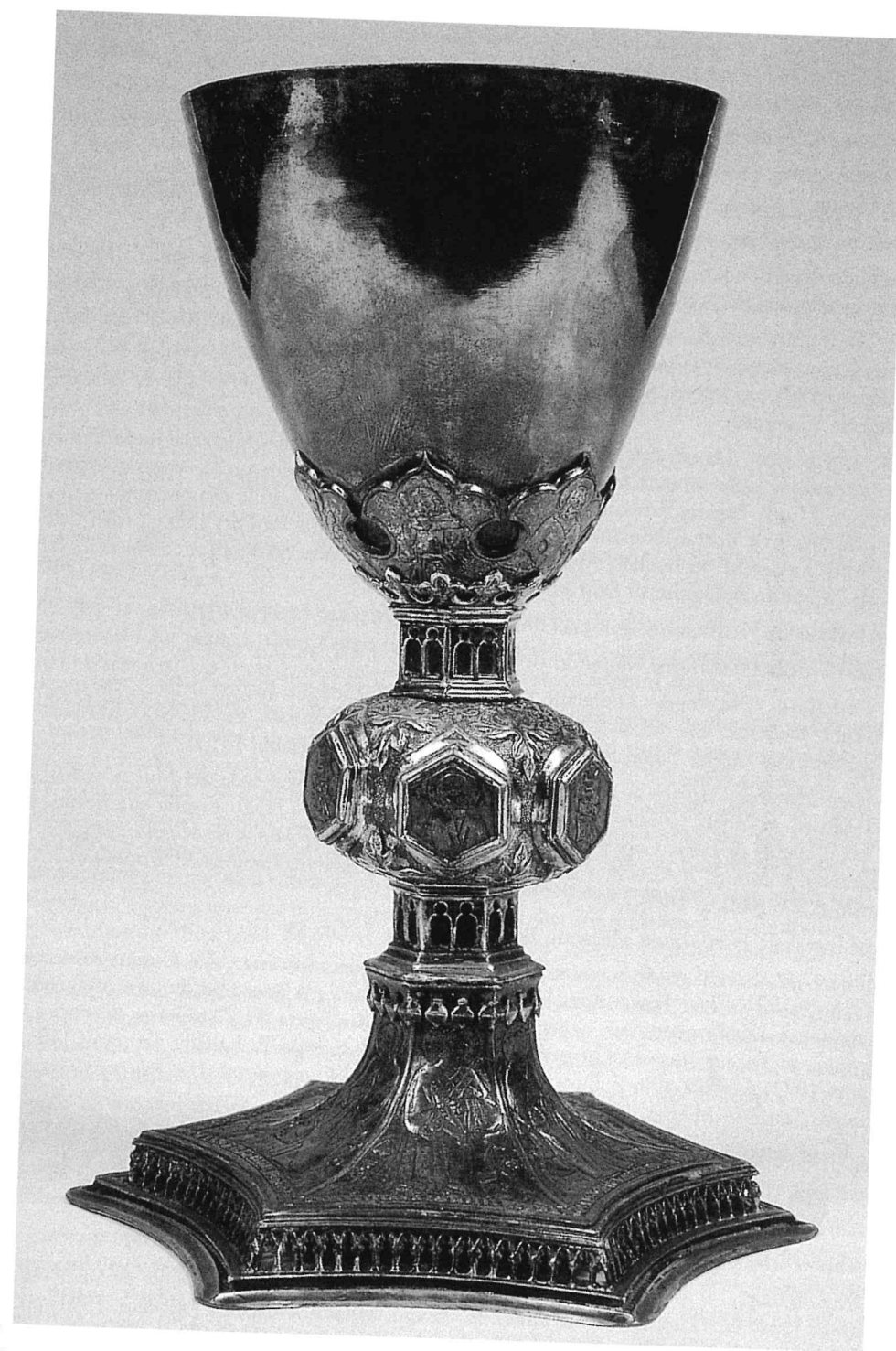


FIG. 7 - *Calice Porro*, argento cesellato e dorato, altezza 19 cm., larghezza massima piede 13 cm., 1369. Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata (inv. 82).

- (1) F. CALVI, *Famiglie nobili milanesi*, Vol. III, Milano, 1885.
- (2) Archivio di Stato di Milano, Araldica, P.M., n. 88, 1816.
- (3) F. CALVI, 1885, tav. VIII, linea C.
- (4) Cfr. A. MASCHERONI, *I Bolognini e le disavventure matrimoniali del Conte Gian Giacomo*, in *La bella Bolognina. Amante di Umberto I*, Milano, 2000, p. 27.
- (5) Archivio della Fondazione Morando Bolognini, Cart. 54, Tit. VIII, Gr. 50, Fasc.1. Il testamento originale si trova nell'archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, Legato Bolognini I.2.3.1.
- (6) H. DE BALZAC, *Un fille d'Eve*, Parigi, 1980. Balzac giunse a Milano nel 1837 e, con la raccomandazione di Sarah Giudoboni-Visconti, entrò in contatto con la contessa Clara Maffei. La frequentazione del salotto milanese di quest'ultima fu certamente il tramite per la conoscenza di Eugenia Vimercati.
- (7) Cfr. L. CIVININI, *Un ritratto: Eugenia Attendolo Bolognini Litta*, in *Milano 1848-1898. Ascesa e trasformazione della capitale morale*, a cura di R. Pavoni e C. Mozzarelli, Venezia, Marsilio - Milano, Museo Bagatti Valsecchi, 2000, pp. 59-73. Il libro di Achille Mascheroni sopra citato riporta una serie di testimonianze sulla vita della contessa tratte da libri e da giornali dell'epoca. Altri documenti su Eugenia Attendolo Bolognini sono conservati nell'Archivio della Fondazione Morando Bolognini di Sant'Angelo Lodigiano.
- (8) Archivio della Fondazione Morando Bolognini, Cart. 54, Gr. 50, Tit. VIII, Fasc. 1.
- (9) Archivio della Fondazione Morando Bolognini, Cart. 9, Gr. 38, Tit. II, Fasc. 9.
- (10) Il Castello di Sant'Angelo Lodigiano venne eretto nel 1381 da Regina della Scala, moglie di Barnabò Visconti. Cfr. M.A. ZILLOCCI, S. BISTOLETTI BANDERA, G. FRANCO REPELLINI, *Il Castello di Sant'Angelo Lodigiano e i suoi musei*, S. Angelo Lodigiano, 1993.
- (11) Palazzo Morando, situato al numero 6 di via Sant'Andrea, è oggi sede del Museo di Milano e del Museo di Storia Contemporanea. Sulla storia di questo edificio e sulla sua destinazione dopo il lascito di Lydia Caprara al Comune di Milano cfr. *Il Museo di Milano. La storia - Le collezioni*, a cura di A. RANZI e M. VALDATA, in "Associazione Interessi Metropolitani", Quaderno n. 31, Milano 1996.
- (12) Archivio della Fondazione Morando Bolognini, Cart. 7, Gr. 33, Tit. II, Fasc. 5.
- (13) Militare già sotto il regno napoleonico, fu poi attivo protagonista delle Cinque Giornate di Milano (a lui si deve l'invenzione delle barricate mobili) ma anche studioso e insegnante di matematica e fisica presso vari collegi lombardi. Sulla sua figura cfr. *Dizionario Biografico degli italiani*, ad vocem *Antonio Carnevali*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Vol. XX, Roma 1977, pp. 479-480; F. DELLA PERUTA, *Milano nel Risorgimento. Dall'età napoleonica alle Cinque Giornate*, Milano, 1992, p. 189.
- (14) Archivio della Fondazione Morando Bolognini, Cart. 8, Gr. 34, Tit. II, Fasc. I.
- (15) Archivio della Fondazione Morando Bolognini, Cart. 7, Gr. 33, Tit. II, Fasc. 4.
- (16) Archivio della Fondazione Morando Bolognini, Cart. 8, Gr. 34, Tit. II, Fasc. I.
- (17) Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, I.3.11-1.
- (18) Cfr. E. BAIRATI, *Il Museo d'arte industriale: il museo della città*, in *Milano fin de Siècle e il caso Bagatti Valsecchi*, a cura di C. Mozzarelli, R. Pavoni, Milano, Guerini e Associati, 1991, pp. 47-58; S. VECCHIO LUCCHINI, *Il "progetto" culturale della giunta milanese negli ultimi decenni dell'Ottocento e la nascita del Museo Artistico Municipale*, in "Rassegna di studi e notizie del Castello Sforzesco", vol. XXIII, anno XXVI, 1999, pp. 11-33.

- (19) C. MARTIGNONE, *Le famiglie imprenditoriali lombarde nell'Ottocento*, in *Imprenditori e cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, a cura di G. Ginex, S. Rebora, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 30-31; sulla figura di Enrico Mylius si veda *Rispettabilissimo Goethe... Caro Hayez... Adorato Thorvaldsen. Gusto e cultura europei nelle raccolte di Enrico Mylius*, a cura di R. Pavoni, Milano, Bagatti Valsecchi - Venezia, Marsilio, 1999.
- (20) Sull'argomento cfr. S. Rebora, *La formazione del collezionismo imprenditoriale in Lombardia (1829-1881)*, in *Imprenditori e cultura*, cit., pp. 33-105.
- (21) Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, I.2.2.1.
- (22) Cfr. *Il collezionismo lombardo*, in *Il collezionismo privato in Italia*, Atti del convegno a cura dell'Associazione Amici del Museo Poldi Pezzoli, 2 maggio 1979, dattiloscritto, pp. 65-88.
- (23) Cfr. *Tutte le opere di Carlo Cattaneo*, a cura di L. Ambrosoli, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1967, Vol. IV, *Introduzione*, pp. XXII-XXIII; *Sull'ulteriore sviluppo del pubblico insegnamento in Lombardia*, pp. 3-65.
- (24) Cfr. E. COLLE, *I disegni di ornato*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti, M. Ceriana, "Quaderni di Brera", n. 8, Firenze, p. 67.
- (25) F. CAVALIERI, *Alessandro Brison fra restauro e commercio di quadri*, in *Milano pareva deserta... 1848-1859. L'invenzione della patria*, a cura di R. Cassanelli, S. Rebora, F. Valli, Milano 1999, pp. 327-342.
- (26) Mi riferisco all'Archivio del Museo del Risorgimento presso il quale non è conservato alcun documento che parli di Gian Giacomo. Il suo nome non compare neppure nel carteggio di Carlo Cattaneo, con il quale non pare dunque avere avuto contatti diretti.
- (27) Fino al 1857 i numeri civici di via Molino delle Armi erano infatti molto alti, e distribuiti in ordine progressivo, senza divisione tra numeri dispari e numeri pari. Le tre case di Gian Giacomo occupavano così i numeri 3736, 3737, 3738. Nel 1857 vi fu un cambiamento di numerazione provvisorio, ed il numero 3737, che corrispondeva all'ingresso della casa, divenne il numero 17 rosso. È infatti con il numero 17 che Gian Giacomo indica nel testamento, stilato nel 1863, la sua casa di via Molino delle Armi. Ma già nel 1865 la numerazione della strada cambia nuovamente, ed il civico 17 diviene, definitivamente, il numero 35. A questa data risale anche la distribuzione dei numeri pari e dispari sui due lati della strada. Le bombe del 1943 che devastarono tutta la via Molino delle Armi colpirono in modo particolare i numeri dispari, sicché attualmente al posto dei civici 33-35-37 sorge il Parco delle Basiliche, che circonda di verde le absidi delle chiese di S. Eustorgio e, dall'altro lato della strada, di S. Lorenzo. Le ricerche sui numeri di via Molino delle Armi corrispondenti alla casa di Gian Giacomo sono state condotte sui documenti e i repertori disponibili presso l'Archivio Storico e quello Corrente del Comune di Milano (Fondo Ornato Fabbriche, Deliberazioni dell'Ufficio Tecnico Municipale, Guide Savallo con indicazione dei nomi delle vie e dei proprietari delle case, etc.).
- (28) *La vecchia Milano. Album di 24 vedute tratte da quadri e disegni inediti di diversi autori e di differenti epoche accuratamente riprodotti e incisi all'acquaforte da Ernesto Festuccci*, Antiquariato Walter Toscanini & C., Milano 1930, n. 15.
- (29) Il nuovo proprietario, Giuseppe Morandi, fa rialzare di un piano le tre case contigue. Il disegno permette di distinguere le parti nuove da quelle precedenti abitate dagli Attendolo Bolognini. Cfr. presso l'Archivio Storico del Comune di Milano il Fondo Ornato Fabbriche, II serie, Cartella 145, anno 1878.
- (30) *Elenco degli oggetti rimarchevoli di Belle Arti dal S.N.N. che si trovano nella di lui casa in Milano*, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, I.3.12.1.

- ⁽³¹⁾ K. POMIAN, *Collezionisti, amatori, curiosi. Parigi – Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, 1989, p. 41.
- ⁽³²⁾ AFMB, Fascicolo “Anno 1840”; Cart. 8, Gr. 34, Tit. II, Fasc. 1. Essendo tre i fratelli abitanti in Via Molino delle Armi la divisione in “quarti” più volte ribadita è forse spiegabile con la distribuzione dei locali in un quarto per ciascun fratello più un quarto destinato ad uso comune con locali di servizio (es. una cucina) e di rappresentanza (es. un salone).
- ⁽³³⁾ Archivio della Fondazione Morando Bolognini, Fascicolo “Anno 1840”.
- ⁽³⁴⁾ Archivio della Fondazione Morando Bolognini, Cart. 8, Gr. 34, Tit. II, Fasc. 1.
- ⁽³⁵⁾ Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, I.2.2.1, Lettera di Gian Giacomo al Sindaco di Milano, scritta nel gennaio del 1865.
- ⁽³⁶⁾ J. SHELL, *Il problema della ricostruzione del monumento a Gaston de Foix*, in *Agostino Busti detto Il Bambaia*, Milano 1990, p. 41.
- ⁽³⁷⁾ Nel quaderno manoscritto che elenca gli acquisti effettuati da Pio, di cui si dirà più avanti, non compaiono le opere qui nominate. Risultano invece comprate da Pio sculture di soggetto mitologico, religioso e di storia romana.
- ⁽³⁸⁾ Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, I.2.1.1., *Sopra un bassorilievo di Michelangelo Buonarroti appartenente al Signor Pietro Tosi di Crespino. Alcuni cenni del conte G.G. Attendolo Bolognini*, Milano, dalla Società Tipogr. De' Classici Italiani, datato Milano 15 maggio 1838.
- ⁽³⁹⁾ A. LUGLI, *Wunderkammer. La stanza delle meraviglie*, Torino, 1997, p. 17.
- ⁽⁴⁰⁾ Archivio della Fondazione Morando Bolognini, Cart. 51, Gr. 47, Tit. VIII, Fasc. 1.
- ⁽⁴¹⁾ *Musei d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca. Tomo V, Scuole Straniere*, Milano, 2001, cat. nn. 1266-1269, pp. 117-119.
- ⁽⁴²⁾ Archivio della Fondazione Morando Bolognini, “Fascicolo anno 1840”. Data la genericità della descrizione risulta difficile l'identificazione del dipinto tra i Londonio del Legato Bolognini.
- ⁽⁴³⁾ Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, I.3.11.1.
- ⁽⁴⁴⁾ M.T. FIORIO, *Introduzione*, in *Musei d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca. Tomo I*, cit., p. 17.
- ⁽⁴⁵⁾ Cfr. F. CAVALIERI, cit. Il fatto che Pio affidasse a Brison, noto soprattutto come restauratore, l'esecuzione di un dipinto non deve stupire data la consuetudine, nel corso dell'Ottocento, di svolgere le due professioni contemporaneamente. Per restare in ambito milanese, si pensi al solo Giuseppe Molteni, restauratore e ritrattista di maggior successo presso l'aristocrazia e l'alta borghesia del capoluogo lombardo con il quale tuttavia la famiglia Bolognini non pare avere avuto rapporti. La volontà di Pio di far riprodurre un dipinto che raffigura il fondatore della casata è stato letto come il tentativo di “ricavarne una memoria prima che gli eredi del ramo cadetto dei Bolognini lo vendessero” (Cavaliere). Il dipinto originale era infatti di proprietà degli eredi del conte Ildefonso Bolognini (1770-1845), personaggio di alta levatura politica e sociale ma, effettivamente non appartenente al ramo primigenio della casata. La copia eseguita da Brison, confluita nella collezione di Gian Giacomo, entrò a far parte delle Civiche Raccolte d'Arte milanesi come “copia di un quadretto di Bernardino Zenale” e venne poi catalogata come copia da Michelino da Besozzo. Solo la recente schedatura scientifica ha infine permesso di ricondurre l'opera originale ad un anonimo pittore lombardo del primo quarto del XV secolo.
- ⁽⁴⁶⁾ *Musei d'Arte Antica... Tomo V*, cat. n. 1291, pp. 143-144.
- ⁽⁴⁷⁾ Ivi, cat. nn. 1292-1293, pp. 144.
- ⁽⁴⁸⁾ G. MONGERI, in “La Perseveranza”, 21 giugno 1865.

- ⁽⁴⁹⁾ *The travel Diaries of Otto Mundler, 1855-1858*, a cura di C. TOGNERI DOWD, Londra 1985, November-December 1856, p. 142. Sull'importanza del passaggio di Mundler da Milano per il collezionismo cittadino contemporaneo si veda anche A. MORANDOTTI, *Il collezionismo privato, gli esperti locali, i conoscitori stranieri*, in *Milano pareva deserta...* cit., pp. 309-325.
- ⁽⁵⁰⁾ *Musei d'Arte Antica... Tomo I*, cit., cat. n. 193, pp. 292-293.
- ⁽⁵¹⁾ *The travel Diaries of Otto Mundler...* cit., pp. 140-141.
- ⁽⁵²⁾ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di P. Della Pergola, G. Grassi, G. Previtali, Novara, 1967, Vol. III, p. 430.
- ⁽⁵³⁾ *Musei d'Arte Antica... Tomo II*, cat. n. 346, pp. 149-155.
- ⁽⁵⁴⁾ Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, I.3.11.1.
- ⁽⁵⁵⁾ I due dipinti a olio, acquistati nel 1843 presso l'antiquario Antonio Grandi, sono identificabili con i *Due contadini in riposo accanto al bestiame* e con la *Vecchia contadina filatrice accanto al bestiame*, rispettivamente cat. n. 913 e n. 914 (*Musei d'Arte Antica... Tomo IV*, pp. 136-141). L'acquarello venne invece acquistato presso Antonio Visconti nel 1846, Cfr. Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, I.3.11.1.
- ⁽⁵⁶⁾ F. MAZZOCCA, *Il ritrattista mondano e il pittore della vita del popolo*, in *Giuseppe Molteni (1800-1867)*, cit., p. 26. Le opere di Giuseppe Canella risultano presenti in molte altre raccolte ottocentesche, per le quali si veda S. Rebora, *La formazione del collezionismo imprenditoriale in Lombardia (1829-1881)*, cit.
- ⁽⁵⁷⁾ M. BONA CASTELLOTTI, *Collezionisti a Milano nel '700*, cit., p. 6. Un esempio del protrarsi di questa consuetudine ancora negli anni venti-trenta dell'Ottocento è costituito dal collezionismo di Luigi Malaspina di Sannazzaro, come si evidenzia nel saggio di MARCO ALBERTARIO *Il progetto e il metodo: la collezione di quadri*, in *Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835. Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, atti del convegno, Musei Civici di Pavia, Pavia-Milano 2000, pp. 477-538.
- ⁽⁵⁸⁾ *The travel Diaries...*, cit., p. 141.
- ⁽⁵⁹⁾ *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle Belle Arti dell'abate Giuseppe Castelli*, Milano, 1827, p. 114.
- ⁽⁶⁰⁾ Fin dai primi anni dell'Ottocento l'Accademia di Brera, che annovera tra i suoi Commissari e Segretari figure come Andrea Appiani e Giuseppe Bossi, dimostra un forte interesse nei confronti dell'opera leonardiana e leonardesca. Diverse furono infatti, a partire da quelle date, le acquisizioni (anche per confisca) di dipinti di questa scuola.
- ⁽⁶¹⁾ *Musei d'Arte Antica... Tomo V*, cat. n. 1394, pp. 223-224.
- ⁽⁶²⁾ In realtà primogenito di Giovanni Giacomo Attendolo Bolognini e Margherita Pallavicini era Vittorio, nato nel 1790 ma, con tutta probabilità morto prematuramente: in nessun repertorio araldico è infatti riportata la sua data di morte. Secondogenito era invece Gian Giacomo, nato nel 1794. È dunque certamente a lui che la guida fa riferimento.
- ⁽⁶³⁾ Archivio della Fondazione Morando Bolognini, Cart. 7, Gr. 33, Tit. II, Fasc. 5.
- ⁽⁶⁴⁾ *The travel Diary...* cit., p. 200.
- ⁽⁶⁵⁾ *Musei d'Arte Antica... Tomo II*, cat. n. 264, pp. 372-374. Di questo dipinto Mündler fornisce una descrizione accurata pur non esprimendo un giudizio positivo: il paesaggio è infantile, e il disegno non è sufficientemente sicuro. L'opera gli serve anzi per confermare la sua opinione sulle continue fluttuazioni qualitative dello stile dei pittori “non coscienziosi”.
- ⁽⁶⁶⁾ Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, I.3.12.1.

⁽⁶⁷⁾ Il "magnifico" Guido Reni, destinato, secondo Gian Giacomo a rimanere "sempre il più bel quadro" della sua collezione, è un'opera dispersa, probabilmente a causa delle devastazioni belliche. Crediamo infatti di poterlo riconoscere nel dipinto indicato come "Secolo XVIII, I SS. Pietro e Paolo" – segnalato tra quelli non più rinvenuti nelle Civiche Raccolte d'Arte. Il quadro acquistato a Parigi, poi collocato nella Camera XII della casa di Via Molino delle Armi è così descritto nell'inventario topografico: "Guido Reni, S. Pietro e S. Paolo più grande del naturale in un angolo del sotterraneo il primo in piedi che legge un libro il secondo seduto che ascolta (massima grandezza)". L'insistenza sulle dimensioni importanti del dipinto di Reni e il paragone con un'opera di Paolo Veronese confermerebbero questa ipotesi: la già nominata *Adorazione dei Pastori* del Calvi misurava infatti 141x212 cm, quasi come *I SS. Pietro e Paolo* dispersi le cui dimensioni erano 200x144 cm. Tutte le altre opere comprate a Parigi da Gian Giacomo si trovano invece ancora nelle Civiche Raccolte d'Arte: lo Spagnoletto è da riconoscere nel *San Pietro in meditazione*, attualmente catalogato come opera della "cerchia di" Jusepe de Ribera, verosimilmente realizzato da un artista napoletano nella "più forte maniera" del pittore spagnolo. La *Sacra Famiglia* di Nicolas Poussin è una derivazione, di non altissima qualità, da un dipinto autografo. La *Santa Maddalena*, comprata da Gian Giacomo come opera di Annibale Carracci è oggi data, ancora dubitativamente, a Giovanni Andrea Sirani, un pittore bolognese che si colloca nel solco della tradizione carraccesca, e più precisamente reniana. L'"imponente" Urania del Domenichino (106x80 cm) è opera di alta qualità solo recentemente attribuita a Giacinto Gimignani sebbene "di gusto più strettamente bolognese e francesizzante". Il dipinto su tavola con *S. Pietro e S. Paolo* del Mantegna, trasportato su tela e diviso in due – il S. Pietro e il S. Paolo – nel 1963, è un'opera importante, che ha suscitato nel tempo gli interrogativi della critica più autorevole – da Longhi a Ragghianti – e che è stata infine collocata in ambito tedesco-renano. L'*Autoritratto* del Perugino e i "caldissimi paesi" dell'Orizzonte sono invece più difficilmente rintracciabili nelle Civiche Raccolte d'Arte milanesi. Allo stato attuale degli studi possiamo solo ipotizzare che il primo, che già nell'inventario topografico non figura più come l'autoritratto del Perugino ma come quello del Pinturicchio (Camera XII, "Bernardino Pinturicchio, Il suo ritratto"), sia oggi identificabile, per mancanza di alternative valide, con il ritratto maschile collocato con qualche incertezza tra gli anonimi pittori ottocenteschi che realizzavano opere "alla maniera di". Le decorazioni dello sfondo, simili a quelle di certi dipinti umbri del primissimo Cinquecento, sembrerebbero confermare tale ipotesi. I due paesaggi di Van Bloemen, invece, potrebbero essere riconosciuti in una delle due coppie di paesaggi ancora anonimi, genericamente attribuiti a un Pittore fiammingo della seconda metà del XVII secolo. E a un Pittore fiammingo-olandese della prima metà del XVIII secolo certamente non collocabili tra i capolavori del genere.

⁽⁶⁸⁾ M. ALBERTARIO, *Il progetto di una collezione*, in *I cataloghi manoscritti delle raccolte di Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835). Materiali per la storia del collezionismo*, a cura di M. Albertario, Pavia-Milano, 1999, pp.13-23.

⁽⁶⁹⁾ Cfr. G. MONGERI, *Il nuovo Museo Artistico Municipale*, cit. e S. VECCHIO LUCCHINI, *Il "progetto" culturale della giunta milanese negli ultimi decenni dell'Ottocento e la nascita del Museo Artistico Municipale*, cit.

⁽⁷⁰⁾ Archivio Civico di Milano, Atti del Municipio di Milano, *Seduta del Consiglio Comunale della città di Milano*, 29 aprile 1865, pp. 235-238.

⁽⁷¹⁾ Per le vicende relative al trasferimento di opere del Legato Bolognini tra i vari uffici comunali, il Museo Patrio Archeologico, la Biblioteca Ambrosiana e infine il Museo Artistico Municipale si vedano i documenti conservati presso l'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, nn. I.2.12.1-2-3; I.2.16.1; I.2.17.1; I.2.21.1; I.2.24.1; I.2.29.1; I.3.8.1; I.3.9.1; I.3.15.1.

⁽⁷²⁾ È questo il caso della tavola con *San Pietro e San Paolo* creduti opera del Mantegna e invece già nel 1879 assegnati all'ambito tedesco; alla stessa Scuola Tedesca veniva poi attribuito il *Ritratto di Cicco Simonetta*, già dato a Leonardo, mentre nella veronesiana *Adorazione dei pastori* veniva aggiunto un riferimento alla scuola del maestro veneto. Per una visione completa delle nuove attribuzioni cfr. il *Catalogo del Museo Artistico Municipale di Milano*, a cura della Commissione Amministratrice, Milano, 1879. Non ci sembra privo di significato il fatto che la Commissione Amministratrice fosse composta da Camillo Boito, Giuseppe Bertini, Carlo Ermete Visconti e Carlo Cagnola.

⁽⁷³⁾ Cfr. L. BASSO, *Note e avvertenze in chiusura di catalogo* e Id., *Elenco delle opere espunte dall'inventario*, in *Museo d'Arte Antica ...*, Tomo V, pp. 2361-382.

⁽⁷⁴⁾ Crediamo che ciò sia da imputare al suggerimento dato all'Amministrazione comunale da Caimi e Induno di restituire alla famiglia di Gian Giacomo i dipinti moderni ereditati in cambio di altre opere d'arte e antichità.

⁽⁷⁵⁾ Sulla sistemazione delle raccolte artistiche milanesi dopo l'acquisizione degli edifici reali e sull'importante figura di Guido Marangoni si veda A. SCHIAVI, *Palazzo Reale negli anni Venti. Tra dimora storica e Museo delle arti decorative*, in *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo*, a cura di E. Colle e C. Salsi, Milano, 2000, pp. 197-214. I dipinti ottocenteschi attualmente conservati nella Galleria d'Arte Moderna per i quali è indicata la provenienza dal Legato Attendolo Bolognini sono quattro miniature su seta di Giuseppe Canella raffiguranti paesaggi, contadini e animali (cat. n. 373/1-4); due paesaggi di Giovanni Corvini (cat. n. 569; 570); una marina di Giacinto Gigante (cat. n. 916); una tavola di Marco Gozzi (cat. n. 966); due miniature su seta di Giovanni Migliara (cat. n. 1570-1571) e un ritratto di un non meglio identificato C. Taglioretti (cat. n. 2102). I numeri di catalogo fanno riferimento al volume di G. NICODEMI, *La Galleria d'Arte Moderna. I dipinti*, Milano, 1935. Solo in questo volume i dipinti sono rintracciabili per Legato.

⁽⁷⁶⁾ I mobili identificati da Enrico Colle e pubblicati come provenienti dal Legato Bolognini in *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano, 1996, sono: un Cassettone francese del primo quarto del XVIII secolo (cat. n. 56); una Cassetta lombarda della seconda metà del XIX secolo (cat. n. 248); una Cornice forse realizzata in Lombardia tra la fine del XVII secolo e gli inizi del successivo (cat. n. 765); una Cornice bolognese del primo quarto del XVIII secolo (cat. n. 772); una Cornice piemontese (?) del XIX secolo (cat. n. 789) ed un Reliquiario molto probabilmente lombardo della seconda metà del XIX secolo.

⁽⁷⁷⁾ Gli avori provenienti dal Legato Bolognini sono solo tre: un Busto di donna dolente (cat. n. 96); un Cofanetto di fattura tedesca del XVII secolo (cat. n. 113) e un Medaglione col profilo di un papa (cat. n. 151), arte italiana del XVIII secolo. Cfr. *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Gli avori*, a cura di O. ZASTROW, Milano, 1978.

⁽⁷⁸⁾ Nel catalogo delle oreficerie sono segnalate quattro opere provenienti dal Legato Bolognini: tre piastrine in argento cesellato e niellato (cat. nn. 47, 49, 51) e il famoso calice di Stefano Porro (cat. 13). Cfr. *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, a cura di O. ZASTROW, Milano, 1993.

⁽⁷⁹⁾ Due le porcellane sinora rinvenute, un Gruppo di Putti, tritoni e delfino (cat. n. 111) e una Statuetta allegorica di un fiume (cat. n. 266). Cfr. *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Le porcellane*, a cura di G. LISE, Milano, 1975.

⁽⁸⁰⁾ Le ceramiche del Castello Sforzesco sono state recentemente catalogate e pubblicate in un primo volume, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche*, Vol. I, a cura di R. AUSENDA, Milano, 2000. Il secondo volume, nel momento in cui vengono scritte queste note, è in corso di stampa. Ringrazio Raffaella Ausenda che mi ha permesso di visionare le tavo-

le delle concordanze non ancora pubblicate segnalandomi i 17 pezzi provenienti dalla collezione Bolognini. Si tratta per lo più di piatti in maiolica raffiguranti diversi soggetti. I numeri di catalogo di queste opere, tutte pubblicate nel primo volume sono: cat. nn. 61; 69; 196; 205; 214; 221; 223; 227; 239; 240; 241; 242; 244; 263; 384; 432.

⁽⁸¹⁾ È possibile identificare il calice con quello acquistato da Pio nel 1848 presso l'antiquario Costantino Lavezzari nel 1848 e così descritto nel quaderno manoscritto (ACRA, I.3.11.1): *"calice antico in argento con dorature e piedistallo a sei angoli cesellato con dorature del peso di once 15 danari 3 pagato Mil. 270 e pagato per n. 46 medaglie L.M. 165, 12" (tot. 435,12)".*

⁽⁸²⁾ G. MONGERI, *Il nuovo Museo Artistico Municipale*, cit., p. 521.

LE CAMPANE STORICHE DAL SECOLO XIV AL XIX NELLE CIVICHE RACCOLTE MILANESI

Oleg Zastrow

Poco più di venticinque anni addietro ero stato sollecitato dalla dottoressa Clelia Alberici ad interessarmi di un'antica e importante campana esposta tutt'ora nella sala VI dei Civici Musei del Castello Sforzesco, a Milano. La direttrice delle Civiche Raccolte di Arte Applicata mi aveva invitato a studiare questo interessante bronzo, data anche la rarità oltre la qualità esecutiva dell'elaborato. Come può avvenire in analoghi casi, anche se l'argomento m'interessava non mi accinsi ad analizzare questo soggetto e, pur conservando alcuni appunti che la studiosa mi aveva affidato, dovendomi nel frattempo dedicare ad altre indagini, rimandai la ricerca. L'occasione di ricordare con un contributo monografico la pluridecennale condizione d'interessi artistici che ho avuto il privilegio d'intrattenere in occasione di frequenti incontri con la dottoressa Alberici, mi ha spinto a riprendere il suo invito, rimasto fino ad oggi "sopito". Come "risarcimento" della mia mancata sollecitudine nei confronti del suggerimento del quale ho parlato, ho voluto prendere in esame non solo l'oggetto nella sala VI, ma pure il repertorio (numericamente non cospicuo, ma di sicuro significativo) di campane, con alcuni loro accessori, di pertinenza delle Civiche Raccolte Milanesi.

Non ci attarderemo qui a parlare in modo estensivo della storia evolutiva della campana. In sintesi, per quanto riguarda la ritualità cristiana, anche se fin da tempi remoti furono usati questi strumenti sonori (peraltro di piccole dimensioni), solo a iniziare da una fase avanzata del secolo IX si diffuse l'uso di campane simili a quelle consuetamente a noi note. Al contempo, cominciarono ad essere erette le prime vere e proprie torri campanarie. I più antichi esemplari conservatisi sono in genere non antecedenti all'epoca romanica, anche piuttosto avanzata. Per i suoi caratteri funzionali, dato che con i vari tipi di rintocchi permetteva d'inviare segnali a lunga distanza, la campana non ebbe un uso legato esclusivamente alla liturgia. Anche prescindendo dai bronzi collocati sulle torri civiche o sui palazzi comunali, sappiamo che quelli posti sui campanili furono adoperati per usi non solo religiosi: in casi di calamità naturali, d'incendi, di aggressioni, di pericoli vari e persino per scongiurare, con le loro vibrazioni, l'abbattersi della grandine, sì che non raramente vi si legge un'iscrizione propiziatoria contro il fulmine e la tempesta.

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. XXVII - Anno XXX

Studi in onore di
Clelia Alberici

CASTELLO SFORZESCO

CULTURA E MUSEI
SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2003

le delle concordanze non ancora pubblicate segnalandomi i 17 pezzi provenienti dalla collezione Bolognini. Si tratta per lo più di piatti in maiolica raffiguranti diversi soggetti. I numeri di catalogo di queste opere, tutte pubblicate nel primo volume sono: cat. nn. 61; 69; 196; 205; 214; 221; 223; 227; 239; 240; 241; 242; 244; 263; 384; 432.

⁽⁸¹⁾ È possibile identificare il calice con quello acquistato da Pio nel 1848 presso l'antiquario Costantino Lavezzari nel 1848 e così descritto nel quaderno manoscritto (ACRA, I.3.11.1): *"calice antico in argento con dorature e piedistallo a sei angoli cesellato con dorature del peso di once 15 danari 3 pagato Mil. 270 e pagato per n. 46 medaglie L.M. 165, 12" (tot. 435,12)".*

⁽⁸²⁾ G. MONGERI, *Il nuovo Museo Artistico Municipale*, cit., p. 521.

LE CAMPANE STORICHE DAL SECOLO XIV AL XIX NELLE CIVICHE RACCOLTE MILANESI

Oleg Zastrow

Poco più di venticinque anni addietro ero stato sollecitato dalla dottoressa Clelia Alberici ad interessarmi di un'antica e importante campana esposta tutt'ora nella sala VI dei Civici Musei del Castello Sforzesco, a Milano. La direttrice delle Civiche Raccolte di Arte Applicata mi aveva invitato a studiare questo interessante bronzo, data anche la rarità oltre la qualità esecutiva dell'elaborato. Come può avvenire in analoghi casi, anche se l'argomento m'interessava non mi accinsi ad analizzare questo soggetto e, pur conservando alcuni appunti che la studiosa mi aveva affidato, dovendomi nel frattempo dedicare ad altre indagini, rimandai la ricerca.

L'occasione di ricordare con un contributo monografico la pluridecennale condivisione d'interessi artistici che ho avuto il privilegio d'intrattenere in occasione di frequenti incontri con la dottoressa Alberici, mi ha spinto a riprendere il suo invito, rimasto fino ad oggi "sopito". Come "risarcimento" della mia mancata sollecitudine nei confronti del suggerimento del quale ho parlato, ho voluto prendere in esame non solo l'oggetto nella sala VI, ma pure il repertorio (numericamente non cospicuo, ma di sicuro significativo) di campane, con alcuni loro accessori, di pertinenza delle Civiche Raccolte Milanesi.

Non ci attarderemo qui a parlare in modo estensivo della storia evolutiva della campana. In sintesi, per quanto riguarda la ritualità cristiana, anche se fin da tempi remoti furono usati questi strumenti sonori (peraltro di piccole dimensioni), solo a iniziare da una fase avanzata del secolo IX si diffuse l'uso di campane simili a quelle consuetamente a noi note. Al contempo, cominciarono ad essere erette le prime vere e proprie torri campanarie. I più antichi esemplari conservatisi sono in genere non antecedenti all'epoca romanica, anche piuttosto avanzata. Per i suoi caratteri funzionali, dato che con i vari tipi di rintocchi permetteva d'inviare segnali a lunga distanza, la campana non ebbe un uso legato esclusivamente alla liturgia. Anche prescindendo dai bronzi collocati sulle torri civiche o sui palazzi comunali, sappiamo che quelli posti sui campanili furono adoperati per usi non solo religiosi: in casi di calamità naturali, d'incendi, di aggressioni, di pericoli vari e persino per scongiurare, con le loro vibrazioni, l'abbattersi della grandine, sì che non raramente vi si legge un'iscrizione propiziatoria contro il fulmine e la tempesta.

Va d'altro canto ricordato che, in special modo in chiese romaniche del forese, le alte torri nolari ebbero in più casi una funzione anche paramilitare: di avvistamento, di segnalazione, di protezione⁽¹⁾. Infine, è noto come tutt'ora l'onere della manutenzione dell'orologio collegato alle campane, posto sui campanili di numerose chiese parrocchiali, sia rimasto a carico non della cura religiosa, ma del municipio: eredità di una consuetudine per la quale la comunità civile poteva fruire della possibilità di far risuonare i bronzi in caso di impellenti necessità o di pericoli per la popolazione.

Così, come in relazione a quasi tutte le creazioni della tecnica e dell'arte, anche per le campane, nel corso dei secoli, si verificò una caratteristica evoluzione la quale mutò progressivamente la forma, la dimensione, gli ornati, le iscrizioni di questi bronzi.

Per quanto riguarda la forma, va notato come gli esemplari più antichi mostrino una struttura stretta e allungata che ancora vagamente si richiama ad arcaici moduli cilindrici. A mano a mano che ci si avvicina ad epoche più recenti, il corpo tende ad allargarsi in forma più massiccia, con l'imboccatura molto pronunciata.

Le campane di epoca romanica sono per lo più di dimensioni non molto ragguardevoli; ciò è in sintonia con le celle campanarie di torri accanto a chiese dei secoli XI e XII: le aperture a bifora o a trifora non prevedevano (come avverrà poi in campanili più recenti) lo sporgere dei bronzi ed anche il sistema di sospensione era di formula semplificata, bastando un braccio a bilanciere per far ondeggiare la campana.

Anche per quanto riguarda le epigrafi e gli elementi decorativi, negli elaborati più vetusti si nota una rilevante essenzialità; successivamente, in particolare a partire dal Rinascimento, entrambe queste applicazioni complementari diventeranno sempre più significative, fornendo indicazioni particolareggiate sulla committenza, sull'esecutore, su specifici aspetti devozionali: questi ultimi verranno integrati da invocazioni a carattere propiziatorio riportate accanto alle figure di Gesù, della Madonna e di santi molto venerati *in loco*.

Il gruppo di campane custodito nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata di Milano presenta soggetti di buon interesse dato che, nel suo pur numericamente non vasto repertorio, spazia dal periodo medievale al secolo XIX; ciò permette, innanzi tutto, di documentare in modo appropriato l'evoluzione, nella esecuzione dei bronzi, lungo un arco di tempo piuttosto ampio. Va inoltre sottolineato come, oltre ad un innegabile interesse di ordine tecnico ed artistico, una buona parte di questi elaborati abbia un significato culturale non marginale, specialmente nei riguardi delle vicende storiche milanesi. Merita considerare che, salve poche annotazioni essenziali, la maggior parte di questi oggetti risultava, fino a questo momento, inedita. Il più antico esemplare fra quelli qui esaminati è una campana di cospicue dimensioni, misurando in altezza massima (comprendendo anche gli elementi atti alla sua sospensione) 113 cm; l'imboccatura ha un diametro di 87 cm (FIG. 1). L'ela-

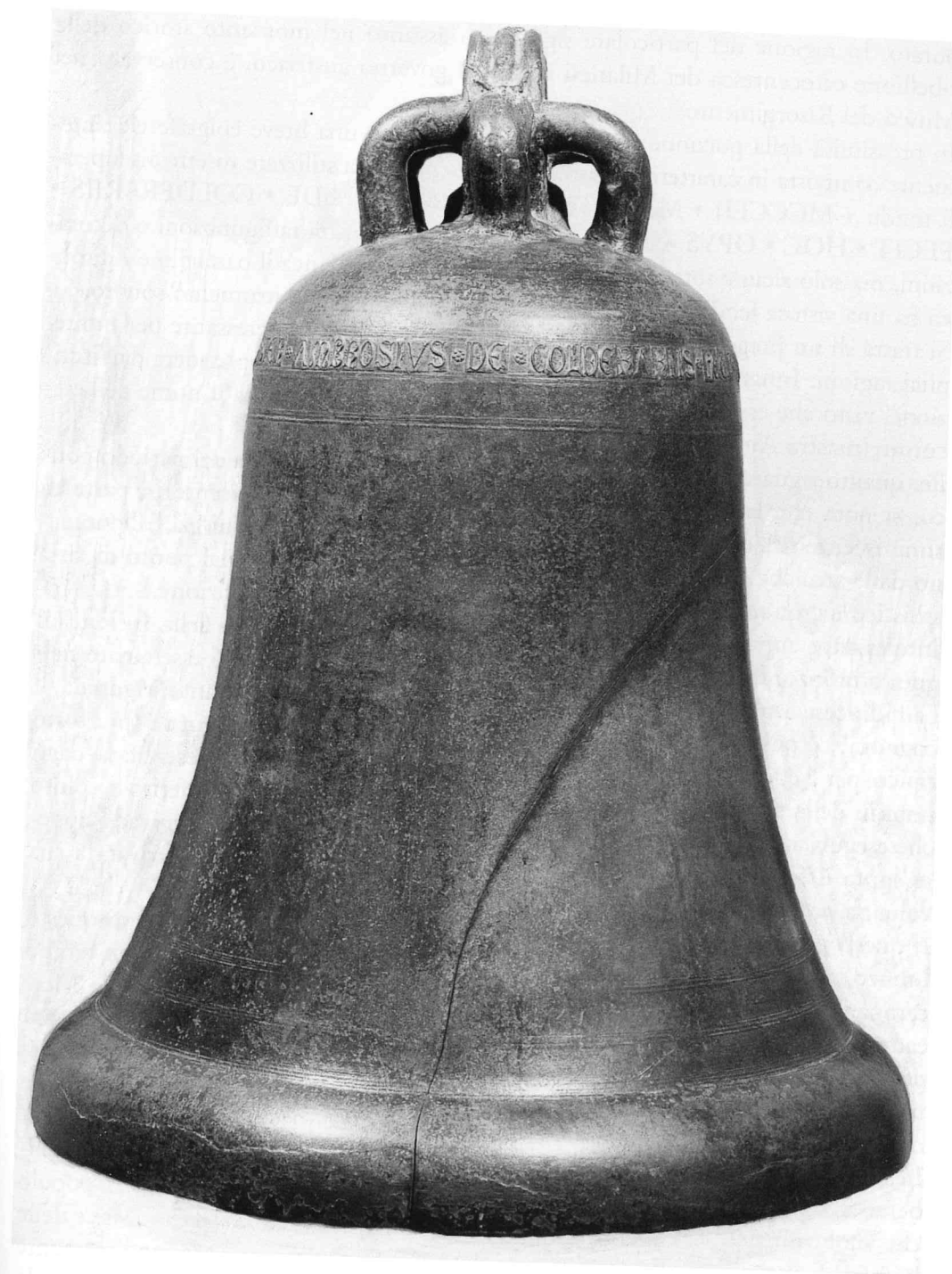


FIG. 1 - Campana del 1352. Museo del Risorgimento, Milano.

borato, in ragione del particolare significato assunto nel momento storico della ribellione ottocentesca dei Milanesi contro il governo austriaco, è conservato nel Museo del Risorgimento⁽²⁾.

In prossimità della porzione terminale superiore corre una breve epigrafe elegantemente composta in caratteri maiuscoli gotici, separati da stilizzate rosette a sei petali tondi: + MCCCLII • MAGISTER • AMBROSIVS • DE • COLDERARIIS • FECIT • HOC • OPVS • La superficie esterna non mostra raffigurazioni o decorazioni, ma solo alcune sottili modanature concentriche. Manca il battaglio e il bronzo ha una vistosa fenditura che lo ha reso inutilizzabile come strumento sonoro.

Si tratta di un pregevole e raro elaborato, particolarmente interessante per molteplici ragioni. Innanzi tutto è significativo quanto è possibile apprendere dall'iscrizione, visto che essa indica sia l'anno di realizzazione (1352), sia il nome dell'esecutore (mastro Ambrogio "De Colderari").

Per quanto riguarda l'epoca, una fase ancora non molto inoltrata del periodo gotico, si nota che la campana, dal punto di vista morfologico, risente in parte di reminiscenze dell'epoca romanica, anche se le cospicue dimensioni già l'allontanano dalle arcaiche creazioni del secolo XII. Del tutto pertinenti, dal punto di vista stilistico e cronologico, sono i caratteri paleografici usati nell'iscrizione.

Interessante appare anche l'identità del *magister* che si occupò della fusione di questo bronzo. Il nome di battesimo suggerisce che l'artefice possa essere nato nell'arcidiocesi ambrosiana, se non addirittura a Milano. Per quanto riguarda il cognome, è possibile interpretarlo come un soprannome cognominale (piuttosto tipico per l'epoca) derivato dal tipo di attività artigianale forse esercitata dagli uomini della famiglia; *colderari* è un termine dialettale lombardo riferito a coloro che eseguivano le caldaie (pentoloni) le quali, tramite una catena, venivano appese sopra il fuoco del camino: *caldera*, dal latino tardo *cal(i)daria*, derivata a sua volta da *cal(i)du*s, "caldo".

A questi particolari elementi, che sottolineano l'interesse circa l'origine di questo bronzo, si aggiungono altri dati di carattere storico. L'esemplare, infatti, un tempo campana del Comune di Milano, era collocata sulla torre nella piazza dei Mercanti. Da quanto attestato nell'annessa didascalia museale, risulta che la frattura del bronzo fu causata dalla incessante azione del meccanismo per il suono a martello, al fine di richiamare i milanesi, il giorno 22 marzo 1848, alla riscossa finale contro gli Austriaci.

In tale data, il Governo Provvisorio della cittadinanza di Milano emanò una delibera: "L'armistizio offertoci dal nemico fu da noi rifiutato ad istanza del popolo che vuol combattere. Le campane a festa rispondano al fragore del cannone e delle bombe. E vegga il nemico che noi sappiamo lietamente combattere e lietamente morire". Circa la causa della frattura del bronzo vi è un'altra versione, secondo la quale la campana sarebbe stata "colpita dalle bombe degli Austriaci in ritirata" dalla città di Milano⁽³⁾.



FIG. 2 - Campana del 1468 (inv. n. 446 - Bronzi).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

Successivo di oltre un secolo, rispetto all'esemplare già sulla torre nella piazza dei Mercanti, è quello, sul quale abbiamo esposto un cenno a introduzione delle seguenti pagine, conservato nella sala VI dei Civici Musei del Castello Sforzesco (FIG. 2). Nonostante si tratti di un elaborato di notevole vetustà, di qualità pregevole e d'importanza storica, a tutt'ora non risulta che sia stato oggetto di uno studio specifico. Va inoltre annotato che non ne è stata ritrovata la scheda originaria, con i dati relativi alla registrazione d'ingresso nelle raccolte museali, sì che ignoriamo quando sia entrato a fare parte dei beni storico-artistici comunali e da dove provenga⁽⁴⁾. La campana è priva del battaglio e percorsa da una lunga fenditura. È interessante sottolineare i caratteri evolutivi di tale bronzo: questi si evidenziano nel confronto con la campana precedentemente proposta, del 1352. Innanzi tutto, il sistema di sospensione, che si presenta sensibilmente più complesso e accurato, palesa anche valori esteticamente rimarchevoli.

Il corpo della campana è meno massiccio, con la cupola quasi piatta; anche la modanatura che contorna l'imboccatura è meno sporgente. A tutto ciò si aggiunga che, mentre sull'esemplare già collocato sulla torre nella piazza dei Mercanti correva una unica breve epigrafe (che occupava solo una parte dello spazio potenzialmente disponibile), in questo caso le iscrizioni sono ben quattro, disposte armoniosamente in una quaterna di strisce anulari, con la conseguente possibilità di conoscere più dati su questo elaborato. Infine, al contrario dell'assenza di figure e di decorazioni sul bronzo del 1352, qui vi sono quattro placchette con immagini sacre.

A questo proposito possiamo segnalare quanto segue: due delle applicazioni hanno forma circolare, le altre sono caratterizzate da un profilo a mandorla. Ciascuno dei primi due clipei include l'immagine di Cristo crocifisso, anche se con formule differenti. La prima figura (FIG. 3) rappresenta Gesù in croce inscritto in una cornice mistilinea, con punte gigliate, circondata da una perlinatura; ad entrambi i lati del Redentore è ripetuto l'identico trigramma IHS, in caratteri gotici (*Iesus Hominum Salvator*). Nel secondo tondo (FIG. 4) il Crocifisso è contornato da un profilo a lobi semicircolari, con un bordo esterno a cordoncino. Mancano le sopra citate sigle cristologiche, ma è presente il cartiglio con la scritta, in caratteri capitali, INRI. L'iconografia della prima delle due figure di Gesù risulta più arcaiceggiante.

Le due placchette dal profilo a mandorla propongono, ciascuna, al centro, l'immagine della Madonna con il Bimbo in braccio. Peraltro, in una (FIG. 5), la Vergine è circondata da una schiera di angeli e nella partizione inferiore una serie di archi retti da colonnine allude ad un chiostro, nella cui arcata centrale si discerne una figuretta inginocchiata: questa, per i tipici caratteri iconografici, sembra un religioso, genuflesso, in un ambito monastico. Nella seconda placchetta (FIG. 6), in una edicola di gusto classicheggiante, alla figura centrale di Maria con il piccolo Gesù si affiancano due immagini: san Michele e un altro santo, pure aureolato ma non identificato.

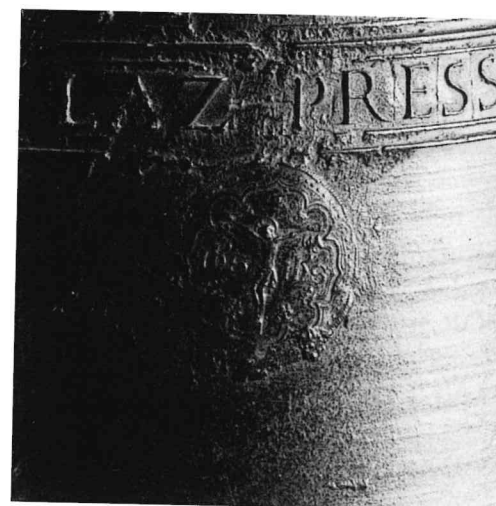


FIG. 3 - Particolare della figura 2: Gesù crocifisso.



FIG. 4 - Particolare della figura 2: Gesù crocifisso.

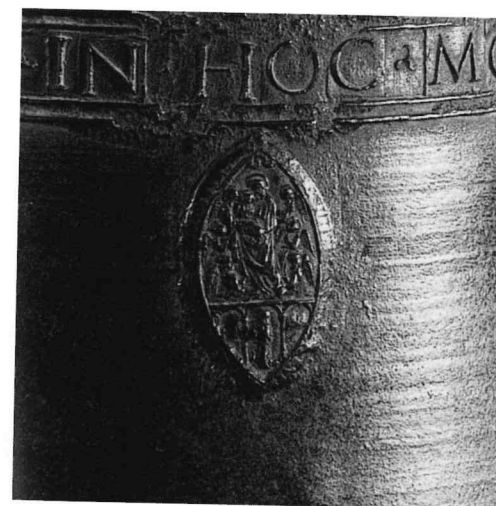


FIG. 5 - Particolare della figura 2: la Vergine circondata da angeli.

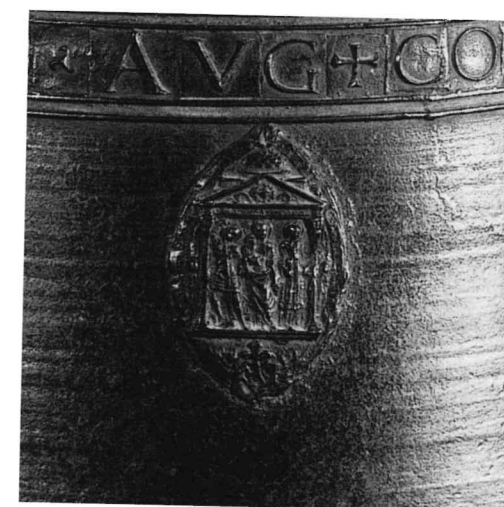


FIG. 6 - Particolare della figura 2: la Madonna fra due santi.

La componente che conferisce il maggiore interesse a questo bronzo è costituita dalle quattro epigrafi, ciascuna introdotta, come di consueto, da una crocetta greca e con le parole separate da un simbolo a forma di una sorta di "stella" a tre raggi arcuati (sostituita, nella trascrizione, con •). Alcune parole sono abbreviate, ma attualmente non tutte sono sovrastate dal simbolo della abbreviazione (in taluni casi andato perso). Tre iscrizioni corrono parallele nella parte superiore della campana, la quarta contorna il bordo, presso l'imboccatura. Riproduciamo qui di seguito le quattro scritte, così come si susseguono, procedendo dall'alto verso il basso.

+ SVRGITE • VIGILEMVS • VENI • ADOR • QVIA • NESCI • HO • Q̄N • VE • D̄NS

+ VINCENT • MEDIOL • CANON • REGVL • OPVS • Ā • GRĒ • M. CCC-CLXVIII • ME

+ CONFLATV • E • ARCHĀG • PAPIE • IN • HOC • MO • DIVI • LAZ̄ • PRESSIDEN • AVG

+ ECCE • CRVCEM • D̄NI • FVGITE • PARTES • ADVERSE • VIC̄ • LEO • DE • TRI • IV • RAD • D̄D • ĀLLA • IESVS • MARIA

Sciolte le abbreviazioni e le sigle, effettuate alcune interpretazioni, coerenti per quanto riguarda diverse parole prive di segni di abbreviatura, ripristinati i dittonghi, le epigrafi possono essere lette come segue.

+ SVRGITE • VIGILEMVS • VENITE • ADOREMVS • QVIA • NESKITIS • HORAM • QVANDO • VENIT • DOMINVS

+ VINCENTIO • MEDIOLANENSI • CANONICO • REGVLARI • OPVS • ANNO • GRATIAE • M.CCCCLXVIII • MAGNIFICENTIAE • EIVSDEM
+ CONFLATV • E • ARCHANGELO • PAPIAE • IN • HOC • MONASTERIO • DIVI • LAZARI • PRAESSIDENTE • AVGVSTINO

+ ECCE • CRVCEM • DOMINI • FVGITE • PARTES • ADVERSAE • VICIT • LEO • DE • TRIBV • IVDA • RADIX • DAVID • ALLELVIA • IESVS • MARIA

Delle quattro epigrafi, quindi, la prima e la quarta hanno un significato esortativo-devozionale; la seconda riguarda la committenza della campana; la terza ricorda chi fuse il bronzo e dove venne effettuato il lavoro.

Dalla seconda iscrizione apprendiamo che nel 1468 la campana fu realizzata grazie alla munificenza del canonico regolare milanese di nome Vincenzo.

La lettura della terza ci porta a conoscere che il bronzo qui in oggetto venne fuso dall'artefice Arcangelo di Pavia e che il lavoro venne svolto in "questo" monastero dedicato a san Lazzaro, al cui governo sovrintendeva Agostino.

Da queste due scritte emerge con evidenza che sia la committenza, sia il luogo della fusione, erano di pertinenza di un ambito monastico, presso il quale si recò il fonditore, originario di Pavia. Il fatto che il canonico regolare Vincenzo (forse simbolizzato nella figurina inginocchiata nel chiostro, su una placchetta) venga dichiarato milanese, permette d'ipotizzare che il monastero si trovasse in questo contesto territoriale.

È noto che i Domenicani di Sant'Eustorgio in Milano, nel secolo XV avevano esteso la loro giurisdizione su molteplici istituti regolari: "Nel 1497, poi, ai frati osservanti fu affidata anche la cura di una comunità sorta appunto in quell'anno: quella delle monache di S. Lazzaro, fuori Porta Romana"⁽⁵⁾. Va però osservato che la data sulla campana in oggetto è antecedente di quasi trent'anni al 1497.

Fra le chiese antiche, nell'arcidiocesi di Milano, intitolate a san Lazzaro, va ricordata la segnalazione riportata alla fine del Duecento dal *Liber Notitiae*⁽⁶⁾: "*de lazaro christi discipulo est ecclesia ad mediolanum facta anno domini mclxxv*". Non appare improponibile collegare questo sacro edificio, ubicato presso Milano ed eretto nel 1175, alla campana qui in oggetto.

Per quanto riguarda la prima e la quarta iscrizione, va annotato che in esse vennero accostate esortazioni legate al risuonare della campana a noti brani vetero e neotestamentari: il tutto secondo formule ormai codificate. Nella prima scritta appare l'invito ad accogliere il suono del sacro bronzo, per rivolgere preghiere di adorazione, onde salvare la propria anima, poiché è ignoto a tutti quando giungerà la nostra ora e saremo ammessi al cospetto di Dio. Non è estraneo, a questa seconda parte della epigrafe, il richiamo alla parabola delle vergini sagge e delle vergini stolte (MATTEO, XXV: 1-13): "Vegliate adunque, perché ignorate il giorno e l'ora". L'ultima delle quattro scritte raccorda l'esaltazione della croce (all'inizio) e la lode al Signore Gesù e alla Madonna (alla conclusione), con citazioni bibliche. Infatti, nell'Apocalisse (V: 5) Cristo è definito il vittorioso "Leone della tribù di Giuda" e, ancora (XXII: 16) "Io, Gesù, ... sono la radice della stirpe di Davide". A proposito dell'immagine del leone, è noto il collegamento, in passi veterotestamentari, con il simbolo della sovranità come si evince dalla benedizione impartita dal patriarca Giacobbe al figlio Giuda (GENESI, XLIX: 9 ss), paragonato a un giovane leone, al quale non sarà tolto lo scettro "finché verrà Colui al quale esso appartiene e a cui è dovuta l'obbedienza dei popoli"⁽⁷⁾.

A commento conclusivo su questo pregevole bronzo possiamo sottolineare che, nonostante l'epoca nella quale venne realizzato non fosse ancora la fase finale del secolo XV, risultano ormai quasi del tutto declinanti le testimonianze della stilistica gotica. Infatti le iscrizioni sono composte con accurati caratteri capitali, mentre nell'esemplare del 1352 l'unica epigrafe mostrava caratteri gotici. Qualche reminiscenza arcaizzante è ravvisabile nelle figure riprodotte sulle quattro placchette, in particolare in quella del Crocifisso affiancato dal doppio trigramma IHS. Di gusto invece decisamente classicheggiante è l'edicola con le immagini della Madonna e del Bimbo affiancate da due santi. Infine, le notizie desumibili dalla lettura delle due iscrizioni centrali forniscono una serie di significativi dati storici.

Mancano notizie circa la provenienza di un'altra campana, in questo caso tardo-seicentesca, pure della quale non si è rintracciata la scheda museale con la registrazione dell'ingresso nelle Civiche Raccolte⁽⁸⁾. Questo bronzo, di medie dimensioni, presenta un elemento di sospensione predisposto per un sistema di oscilla-

zione "a rullo" (FIG. 7). Tale ultima componente, in legno e ferri di applicazione, non si è conservata, ma la ritroveremo, con caratteri pressochè identici, nell'esemplare che verrà illustrato subito in successione. Anche il battaglio qui è mancante. Testimonianza della evoluzione stilistica e morfologica di questo elaborato, rispetto alle due precedenti campane, è la forma sensibilmente corporosa. Se prescindiamo, infatti, dall'elemento di sospensione, si può notare che la misura in altezza del "vaso" è di poco superiore a quella del diametro dell'imboccatura. Oltre che da una molteplicità di modanature a rilievo, concentriche, la parte centrale dell'oggetto è ornata da una terna di cherubini. Nella parte superiore, una fascia è occupata dalla iscrizione: + IHS S MARIA ORA PRO NOBIS 1693.

Strutturalmente non molto diversa dalla precedente si presenta un'altra campana (FIG. 8). In questo caso, però, si è conservata la scheda con la registrazione d'ingresso nelle Civiche Raccolte⁽⁹⁾. Anche questo esemplare attualmente è privo di battaglio. Dall'annotazione ricavata dal registro d'ingresso (n. 612), si trascrive quanto segue: "Campana del Broletto, pervenuta al Comune di Milano dall'Amministrazione Demaniale nel 1888. Serviva per il mercato nel Palazzo del Broletto, già residenza del Conte Carmagnola". In merito a questa campana si conosce pure una sintetica segnalazione bibliografica ottocentesca⁽¹⁰⁾.

Nella parte centrale del bronzo sono presenti quattro rilievi: il vescovo Ambrogio, riconoscibile dallo staffile che il santo impugna con la mano destra (FIG. 9); lo stemma di Milano; ancora il vescovo Ambrogio, ma in questo caso in una sorta di trifora inclusa in una forma a mandorla, affiancato dai santi Gervaso e Protaso; un altro emblema includente la lettera B.

A questo proposito va annotato come manchi, nella iscrizione della quale parleremo poco più avanti, il nome dell'esecutore di questo bronzo. Peraltro, lo stemma con la lettera B permette di riconoscere l'identità dell'artefice o, meglio, degli artefici che gettarono la colata bronzea. Si tratta dei noti fratelli fonditori Bonavilla, di Milano, i quali "diedero voce" con le loro opere a diversi campanili nella Lombardia.

A titolo di esempio si può citare una campana, di pertinenza del santuario di San Fermo, a San Fermo della Battaglia (Co): essa fu realizzata nel 1780, rifondendo un bronzo resosi inservibile a causa di una frattura⁽¹¹⁾. In una delle tre iscrizioni si legge: BONAVILLA FRATRES MEDIOLANENSES FUDERUNT.

Su questa apprezzata dinastia di fonditori si sono trovate altre interessanti notizie documentarie in relazione ad una campana del 1676 rifusa sempre dai Bonavilla nel 1706⁽¹²⁾. Dal registro dei conti della fabbriceria della parrocchia di Barzio (Lc), si trae la notizia della esecuzione, per la parrocchiale di Sant'Alessandro, di una campana realizzata nel 1676 da "Nicolao Bonavilla Campanaro in Milano a S. Simpliciano"; in una ricevuta di pagamento, Nicola ricorda anche suo fratello e collaboratore, Pietro, "tutti due abitanti in la città di Milano a Porta Comasina parochia di San Simpliciano". Fratturatosi il bronzo in oggetto, nel 1706 si recò a Barzio, per rifondere la campana, "Nicola Bonavilla Campanaro, figlio del fu



FIG. 7 - Campana del 1693 (inv. n. 447 - Bronzi).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 8 - *Campana del 1519, rifusa nel 1727* (inv. n. 296 - Bronzi).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 9 - *Particolare della figura 8: Sant'Ambrogio.*

Nicola". In realtà, l'esemplare fu gettato a Milano nel 1707, anche se nella iscrizione è riportato 1706.

Tornando all'esemplare già sul Broletto di Milano, nella sua parte superiore corrono due iscrizioni. La prima recita: FVSA • INSCRIPTO • AN • MDXIX • ET • AZONE • REGNĀ • VIC • La seconda: REFVSA • MDCCXXVII • VIC • CAROLO • DE • CAPITANEIS •

Apprendiamo così che il primitivo bronzo, del 1519, evidentemente danneggiato, venne rifuso nel 1727. La prima gettata era stata compiuta quando a Milano Azzone reggeva la carica di vicario di provvisione; nel 1727 il vicario era Carlo De Capitaneis. È attendibile ipotizzare che questa seconda fusione fu eseguita da Nicola Bonavilla, figlio del defunto Nicola.

Per buona sorte, si è conservata anche la struttura già utilizzata per fare oscillare la campana (FIG. 10). Il meccanismo, in legno con parti in ferro, è del tipo "a rullo" ⁽¹³⁾. Una fotografia di archivio illustra come, un tempo, tale campana fosse attaccata alla sua componente atta alla oscillazione (FIG. 11).

Il quinto, fra i bronzi presi in considerazione nel presente repertorio, è l'esemplare dalle maggiori dimensioni (FIG. 12). Esposto nei musei del Castello Sforzesco, nella sala conosciuta come Armeria, è anch'esso privo della scheda con la registrazione d'ingresso ⁽¹⁴⁾. Per contro, in netto contrasto rispetto agli altri bronzi dei quali qui parliamo, si tratta dell'unica campana ripetutamente studiata in molteplici pubblicazioni ⁽¹⁵⁾.

Nel numero introduttivo della Rassegna di Studi e di Notizie, pubblicato nell'anno 1973, la dottoressa Clelia Alberici scrisse una circostanziata scheda su questo oggetto (notevole per dimensioni, qualità e significato storico) inserendola nell'articolo che inaugurò felicemente, trent'anni addietro, la pubblicazione di questa rivista ⁽¹⁶⁾. Il soggetto qui considerato, attualmente è privo del battaglio; va però osservato che nei depositi museali è conservato un cospicuo batacchio in ferro, chiaramente lavorato ancora in modo artigianale e con alla estremità superiore il foro già usato come appiccagnolo (FIG. 13); nella parte opposta, sul capo del battaglio, un piccolo foro passante indica che in esso veniva infilata una fune tirando la quale era possibile percuotere le pareti del bronzo senza farlo oscillare. L'oggetto in ferro era anch'esso senza la scheda con la registrazione d'ingresso ⁽¹⁷⁾.

Sembra verosimile ipotizzare che il battaglio in questione sia quello che, in origine, corredeva la campana qui considerata, e ciò non solo perché nelle raccolte museali non esiste un altro bronzo il quale, per dimensioni, possa essere accostato al batacchio di cui parliamo. Infatti, l'interno "utile" della campana ha un'altezza di poco più di 80 cm; se consideriamo che al battaglio, lungo 50,5 cm, va aggiunto lo spazio necessario, alla sommità della concavità, che permetta di attaccare l'elemento oscillante, se ne deduce che i due oggetti bene si adattano l'uno all'altro. La superficie esterna del bronzo mostra tre fasce concentriche, separate da altre sulle quali corrono iscrizioni. In quella superiore sono presenti semplici decora-

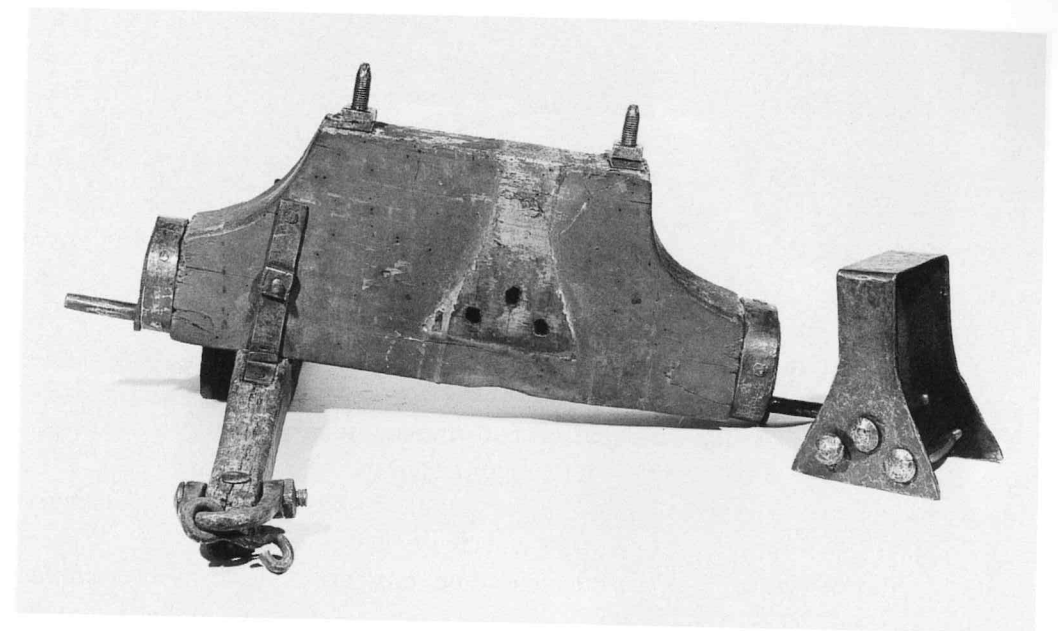


FIG. 10 - Meccanismo di ondeggiamento della campana illustrata nella figura 8 (inv. n. 296/bis - Bronzi). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milano.

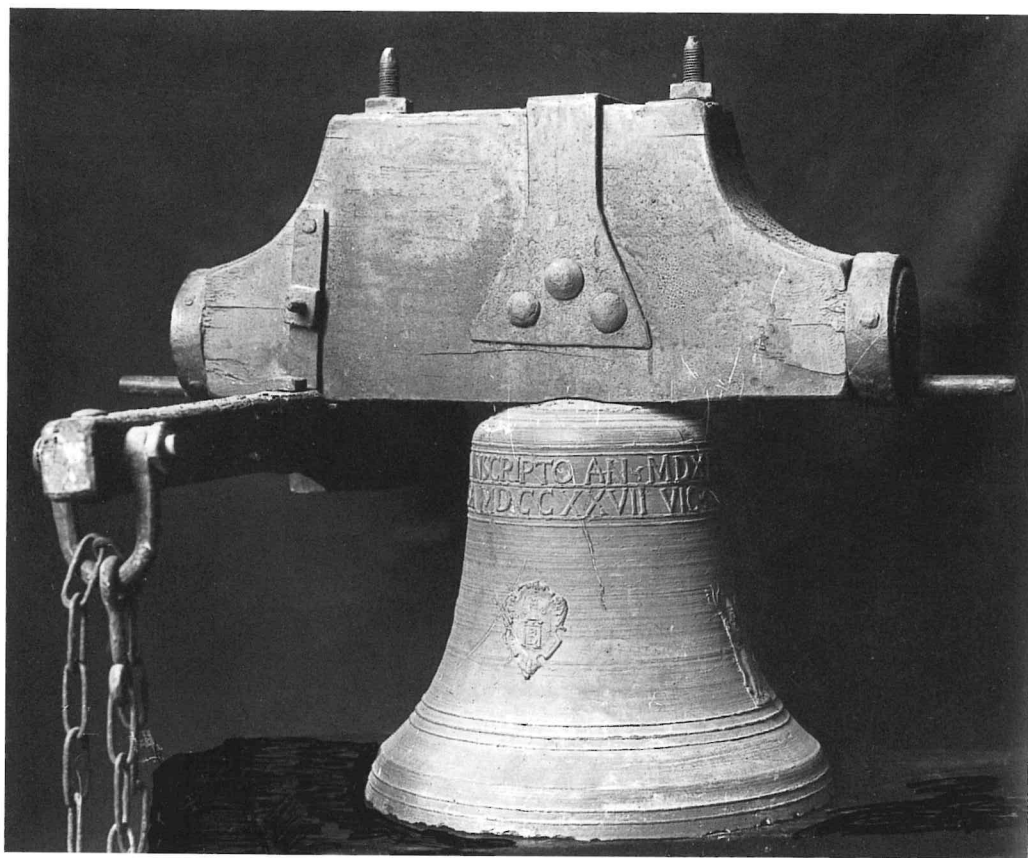


FIG. 11 - Fotografia di archivio della campana riprodotta nella figura 8, assieme al meccanismo illustrato nella figura 10.

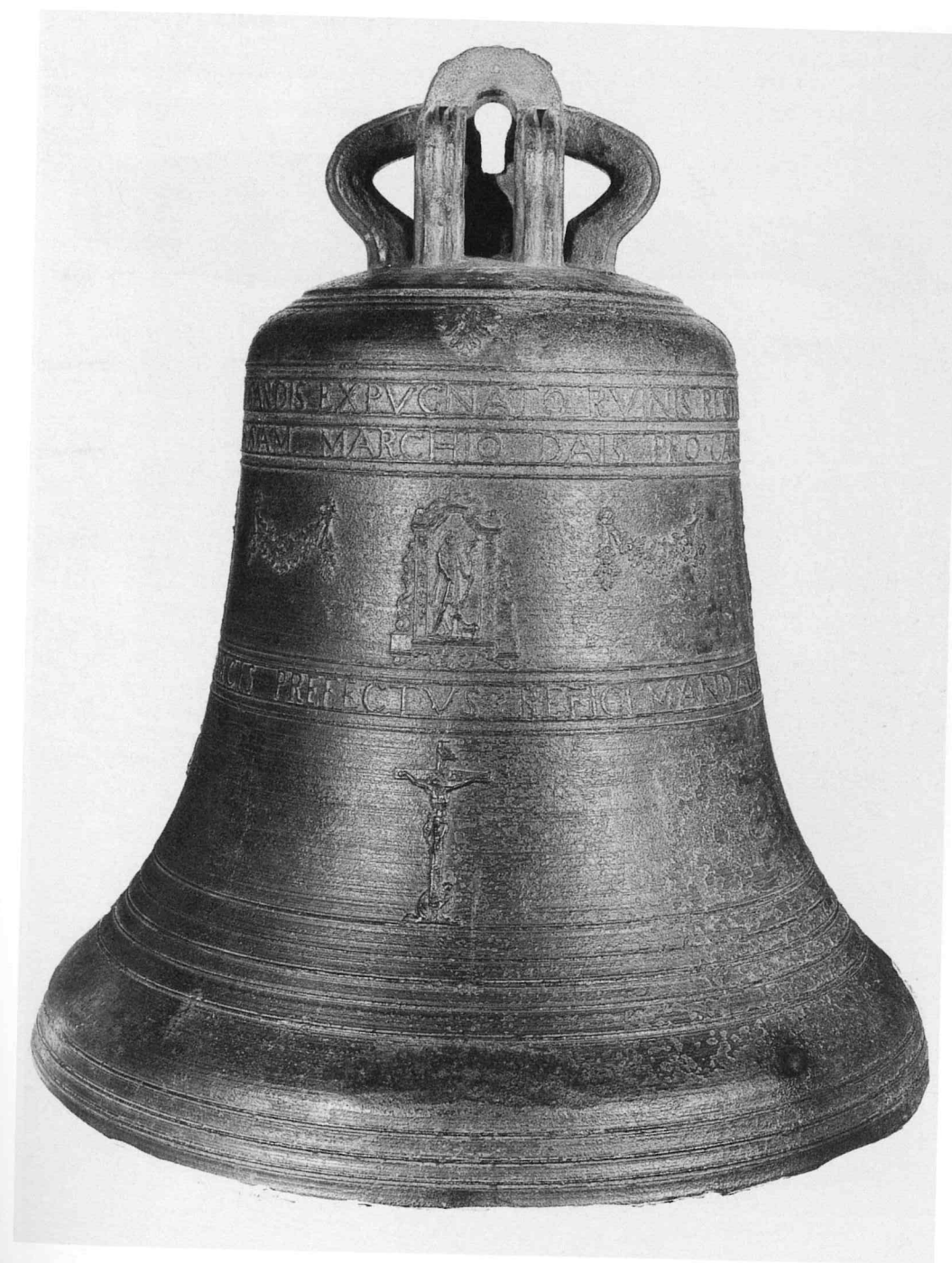


FIG. 12 - Campana del 1734 (inv. n. 448 - Bronzi).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 15 - Particolare della figura 12: San Giuseppe con Gesù Bambino.



FIG. 16 - Particolare della figura 12: San Giovanni Battista e la Crocifissione.

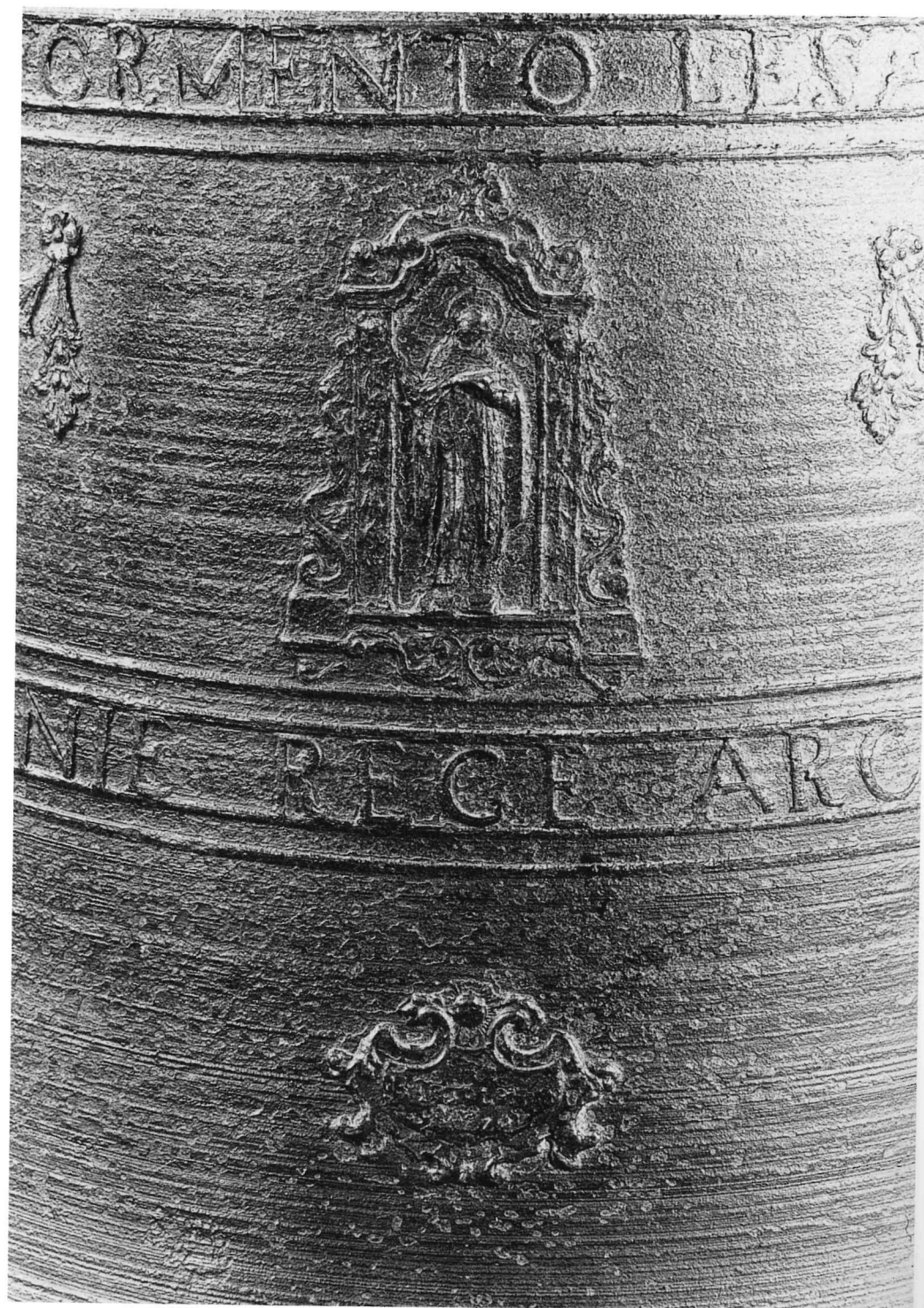


FIG. 17 - Particolare della figura 12: figura di santo e cartiglio includente il nome del fonditore.

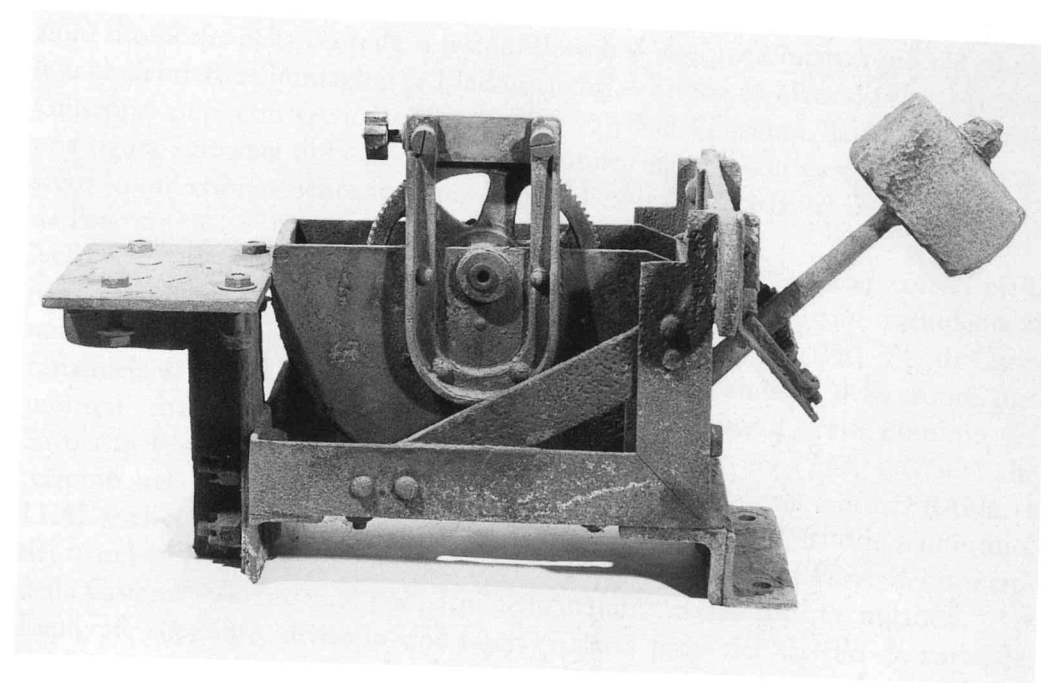


FIG. 18 - Meccanismo di orologio da torre (inv. n. 448/ter - Bronzi).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

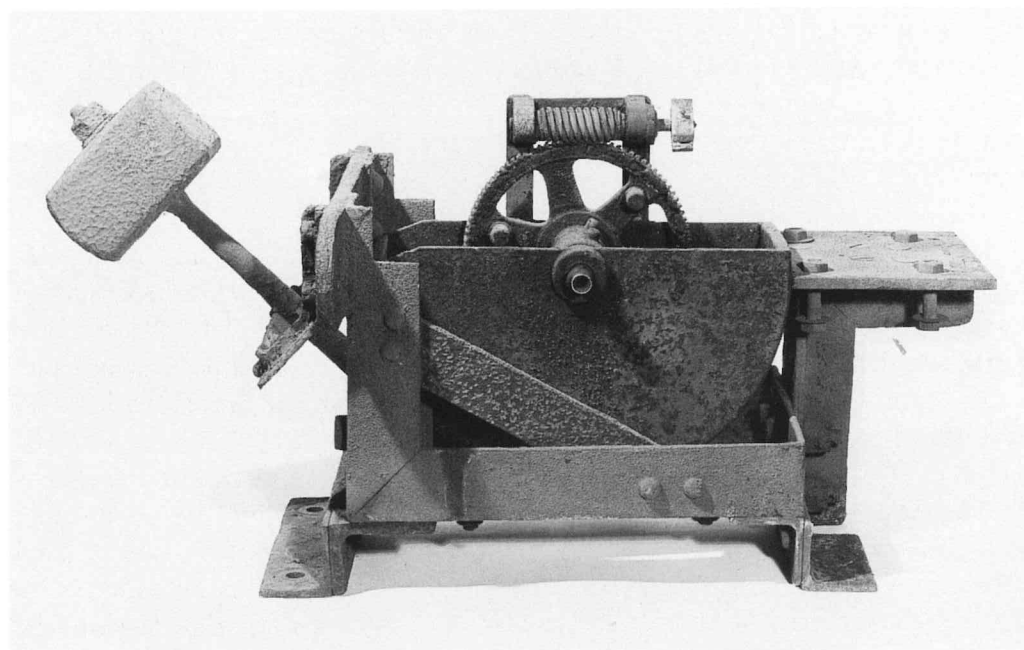


FIG. 19 - Retro del meccanismo illustrato nella figura 18.

zioni fitomorfe; nella centrale, a festoni floreali si alternano quattro piccole edicole includenti sacre immagini: la Madonna con il Bimbo in braccio (FIG. 14); San Giuseppe, pure con Gesù Bambino (FIG. 15); San Giovanni Battista (FIG. 16); una figura aureolata difficilmente identificabile, ma che non pare potersi riconoscere (come erroneamente indicato in pubblicazioni precedenti) in Sant'Antonio da Padova (FIG. 17)⁽¹⁸⁾.

Nella fascia figurata inferiore è possibile vedere: Cristo sulla croce, con ai piedi Maria Maddalena dolente (FIG. 16); un cartiglio baroccheggiante includente il nome del fonditore, Bartolomeo Bozzo (FIG. 17); lo stemma (FIG. 14) di Carlo Emanuele di Seyssel, marchese d'Aix (1679-1754), comandante delle truppe piemontesi, che fu castellano *ad interim* a Milano durante il breve dominio dei Savoia in Lombardia, dopo la resa del castello milanese nel 1733: sovranità che terminò nel 1736. L'emblema marchionale è sovrastato dal motto **FRANC • LEAL** e circondato da trofei militari; all'interno sono riprodotti due scudi: uno, dei marchesi d'Aix; l'altro, della consorte Enrichetta Maria Dal Pozzo dei principi della Cisterna, discendente, per parte della madre, dai nobili Litta, milanesi.

L'epigrafe superiore, divisa in due fasce, narra la presa del castello da parte dei Franco-Piemontesi e spiega la decisione di rifondere la campana (fratturatasi durante l'assedio) per ordine del marchese d'Aix (nella scritta: **DAIS**), Carlo Emanuele: **+ CASTRO ARMIS GALLO SARDIS EXPVGNATO RVINIS RESTAVRATO HANC IN // OBSIDIONE TORMENTO LESAM MARCHIO PRO • CAROLO EMANVELE • P^{MO}.**

La terza fascia conclude l'epigrafe indicando come il castellano ordinò la rifusione del bronzo, il 30 ottobre 1734: **SARDINIE REGE ARCIS PREFECTVS • REFICI MANDAVIT ANNO • 1734 DIE • 30 • X**

La campana, in origine, era collocata sulla torre di Bona di Savoia e veniva utilizzata per dare l'allarme in caso di pericolo; quivi rimase a lungo. Nel tardo secolo XIX venne consegnata al Civico Museo d'Arte, all'epoca nei Giardini Pubblici. Dopo i restauri del Castello Sforzesco, nel 1894 venne ricollocata nella sua sede originaria e utilizzata per segnalare la chiusura dei musei, trasferiti frattanto dai Giardini Pubblici nella sede attuale. Nel 1972 la campana fu rimossa dalla torre, restaurata dalla ditta Carlo Ottolina di Seregno e collocata nella sala denominata Armeria, come cimelio bellico. Di questo notevole bronzo merita sottolineare che la sua rifusione fu affidata al fonditore milanese Bartolomeo Bozzo, del quale si conoscono molteplici campane realizzate fra il 1734 e il 1769.

Nei depositi museali è custodito anche un meccanismo con il dispositivo in legno e ferro composto da ingranaggi e dal martello per fare risuonare una campana (FIGG. 18, 19). È depositato senza la registrazione d'ingresso⁽¹⁹⁾. Nella citata pubblicazione, curata dalla dottoressa Alberici⁽²⁰⁾, a proposito di questo bronzo eseguito nel 1734 è riportato: "Peccato che sia andato perduto il movimento dell'antico orologio; abbiamo trovato accanto alla campana solo l'ingranaggio di un disposi-



FIG. 20 - *Campana primosettecentesca* (inv. n. 449 - Bronzi).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 21 - *Campana del 1819* (inv. n. 284 - Bronzi).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

tivo a puntamento fisso d'epoca recente". Le caratteristiche del meccanismo indicherebbero infatti un ambito cronologico tardottocentesco. Si può quindi ritenere che sia il grande battagliaio, sia l'ingranaggio del quale abbiamo parlato, debbano riferirsi al bronzo già sulla torre di Bona di Savoia.

Una piccola campana, pervenuta senza batacchio, è priva d'iscrizioni (FIG. 20). Anche di questo esemplare non è rintracciabile la scheda con la registrazione d'ingresso⁽²¹⁾. Il caratteristico tipo di sospensione è simile a quello di esemplari analoghi (FIGG. 7, 8), ossia "a rullo" (FIG. 11).

Sulla superficie esterna, come si è detto, non vi sono epigrafi né marchi di fabbrica; l'unica decorazione è costituita da una quaterna di cherubini. I caratteri morfologici indicano che la campana risale ad una fase non posteriore all'inizio del secolo XVIII. Le dimensioni molto contenute suggeriscono che, in origine, essa era collocata nel settore presbiteriale di una chiesa, vicino alla porta di comunicazione con la sagrestia: destinata, all'atto pratico, ad annunciare ai fedeli l'inizio della santa messa.

Un bronzo di medie dimensioni è pervenuto unitamente all'elemento arcuato in ferro già utilizzato per la sospensione (FIG. 21). In questo caso è presente la scheda con la registrazione d'ingresso⁽²²⁾: da essa si apprende che la campana proviene dalla demolita Zecca di Milano, sita in via Moscova, e che venne donata alle Civiche Raccolte, nell'anno 1932, dall'Ufficio Tecnico di Finanza di Milano.

Sul corpo, dalle forme piuttosto massicce, sotto un fregio ornato da cerchi intrecciati corre l'iscrizione: **IMPERIAL REGIA ZECCA DI MILANO 18 GENNAIO 1819 – MENGES FECIT**. Da un'altra scheda museale, riguardante un bronzo concettualmente analogo e pure donato dal medesimo pubblico ufficio nello stesso anno⁽²³⁾, si viene a conoscere il nome completo del fonditore: Carlo Menges.

La parte inferiore della campana è decorata da due edicolette contrapposte. In una è rappresentata la Crocifissione; nell'altra, in un contesto di fronde, si vede la figura della Vergine che appare ad una persona inginocchiata (FIG. 22). Sembra attendibile riconoscere in questa seconda raffigurazione l'apparizione della Madonna di Caravaggio ad una popolana: evento prodigioso avvenuto il 26 maggio 1432.

Una piccola campana proviene dal cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco, come asserisce l'annotazione sulla scheda museale⁽²⁴⁾. L'oggetto è ancora dotato del battagliaio, nonché del sistema di sospensione, in ferro (FIG. 23). Si tratta di un bronzo dalle formule piuttosto semplificate e poco caratterizzate. La superficie non presenta iscrizioni ma solo due raffigurazioni: il Crocifisso e la Madonna Immacolata. È accoglibile una datazione non anteriore al secolo XIX.

L'ultima delle campane proposte nel presente repertorio presenta un singolare abbinamento con la struttura portante in onice sulla quale il bronzo è appoggiato (FIG. 24). La scheda con la registrazione d'ingresso nelle raccolte museali segnala che l'oggetto proveniva dall'ex convento dei Cappuccini di Porta Orientale, a Milano⁽²⁵⁾. Sulla scheda è inoltre riportata, dubitativamente, l'attribuzione del sostegno al noto scultore di Milano Adolfo Wildt (1868-1931).



FIG. 22 - Particolare della figura 21: la Madonna di Caravaggio.



FIG. 23 - *Campana del cortile della Rocchetta* (inv. n. 308 - Bronzi).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

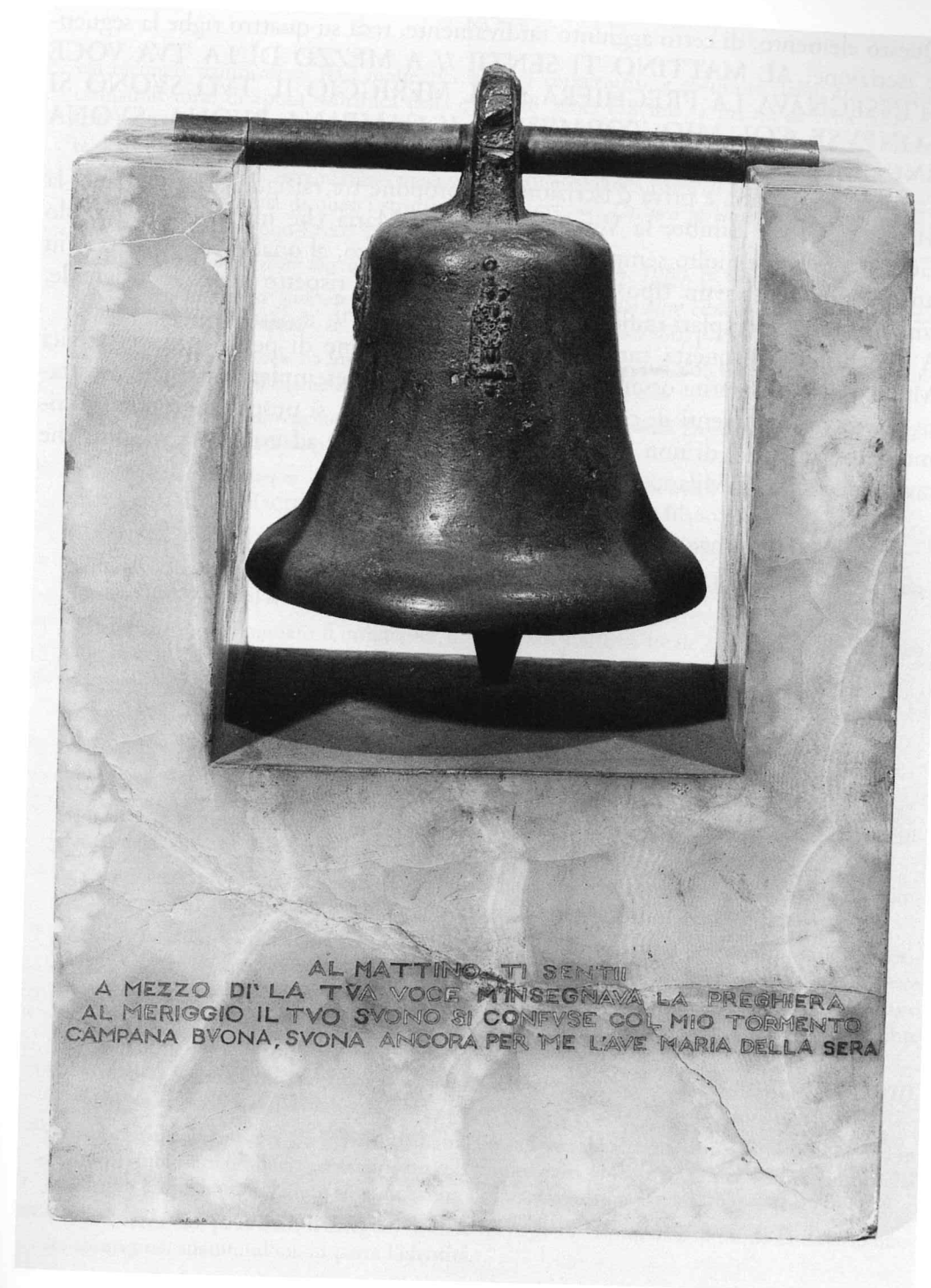


FIG. 24 - *Campana su struttura in onice* (inv. n. 135 - Bronzi).
Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

Questo elemento, di certo aggiunto tardivamente, reca su quattro righe la seguente iscrizione: AL MATTINO TI SENTII // A MEZZO DÌ LA TVA VOCE M'INSEGNAVA LA PREGHIERA // AL MERIGGIO IL TVO SVONO SI CONFVSE COL MIO TORMENTO // CAMPANA BVONA, SVONA ANCORA PER ME L'AVE MARIA DELLA SERA.

La piccola campana è priva d'iscrizioni ma propone tre raffigurazioni mariane: la Madonna con il Bimbo; la Vergine di Loreto; Maria che intrattiene il piccolo Gesù. Le formule molto semplificate di questo bronzo, al quale venne adattato in un secondo tempo un tipo di sospensione diverso rispetto a quello originale, rimandano ad esemplari indicativamente settecenteschi.

A conclusione di questa carrellata su alcune campane di pertinenza dei Civici Musei Milanesi, merita osservare come quasi tutti gli esemplari, oltre che mostrare interessanti elementi di carattere tecnico e artistico, si propongano quali testimonianze storiche, di non marginale significato, legate ad eventi sia religiosi che civili della città di Milano.

NOTE

- (1) Un esempio significativo, fra i molteplici tutt'ora conservatisi, è costituito dallo straordinario campanile-torre di epoca romanica della chiesa di Santa Eufemia, a Incino di Erba (Co). La struttura, un tempo separata dalla ex prepositurale plebana, fu eretta con caratteri squisitamente derivati dalle più sofisticate metodologie costruttive dei masti di ambito castellano e con una serie di artifici i quali la rendevano pressochè inespugnabile da parte di attaccanti. Per una particolareggiata disamina di questa struttura: O. ZASTROW, *L'antica plebana di Santa Eufemia a Incino di Erba*, Oggiono-Lecco 1992.
- (2) M. BRIGNOLI, *Le Civiche Raccolte Storiche di Milano*, Milano, 1980, p. 81.
- (3) F. CURATO, *Le cinque giornate di Milano e l'insurrezione delle altre città lombarde*, capitolo *La quinta giornata (22 marzo)*, in *Storia di Milano*, XIV, Milano 1960, p. 367.
- (4) La nuova scheda museale ha inserito la campana nel settore Bronzi, con il n. 446. L'altezza complessiva è di 84 cm; il diametro, all'imboccatura, misura 59,5 cm.
- (5) L. AIRAGHI, *Gli ordini religiosi nel secolo XV*, in *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Milano*, 1ª parte, Brescia 1990, p. 365.
- (6) *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, manoscritto già nella Biblioteca Capitolare di Milano, edito a cura di M. MAGISTRETTI e U. MONNERET DE VILLARD, Milano 1917, col. 214 A.
- (7) M. LURKER, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Torino 1990, p. 109.
- (8) La nuova scheda museale ha inserito la campana nel settore Bronzi con il n. 447. L'altezza complessiva è di 37 cm; il diametro, all'imboccatura, misura 31 cm.
- (9) La campana reca il numero d'inventario: Bronzi 296. L'altezza totale è di 48 cm; il diametro, all'imboccatura, misura 39 cm.
- (10) V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, 12 volumi, Milano 1889-1893; volume 11 (1892), n. 73, p. 67.
- (11) O. ZASTROW, *Il santuario di San Fermo della Battaglia*, Lipomo 1991, p. 133.
- (12) O. ZASTROW, *La chiesa di Sant'Alessandro martire a Barzio*, Como 1990, p. 228.
- (13) La struttura, oggi separata dalla campana, reca il numero d'inventario: Bronzi 296 bis. La lunghezza della sbarra è di 72 cm; la struttura con perni di appoggio misura 80 cm.
- (14) La nuova scheda museale ha inserito la campana nel settore Bronzi con il n. 448. L'altezza complessiva è di 111 cm; il diametro, all'imboccatura, misura 94 cm. Il peso è di 538 kg.
- (15) *La campana della Rocchetta nel Castello di Milano*, in *Archivio Storico Lombardo*, 1880, pp. 136-139; F. CALVI, *Il Castello di Porta Giovia e sue vicende nella Storia di Milano*, in *Archivio Storico Lombardo*, 1886, pp. 288-289; L. DEL MAYNO, *Vicende militari del Castello di Milano*, Milano 1894, pp. 118-119; L. BELTRAMI, *Un quadro storico*, in *L'Illustrazione Italiana*, 16 settembre 1900, p. 199; V. FORCELLA, cit., volume 9, pp. LXVII-LXXIV.
- (16) C. ALBERICI, *Documenti iconografici poco noti relativi al Castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII*, in *Rassegna di Studi e di Notizie*, a. 1973: *La Campana*, pp. 39-41; p. 44, note nn. 28-29.
- (17) La nuova scheda museale ha inserito il battaglio nel settore Bronzi con il n. 448/bis: ciò, in quanto sembra attendibile l'accostamento alla campana n. 448 inserita nel settore Bronzi. La lunghezza è di 50,5 cm; la larghezza massima dell'anello misura 10 cm.
- (18) V. FORCELLA, cit., p. LXXII; il disegno, firmato da A. ROSA, riprodusse in modo fantasioso questa immagine, snaturandone in parte l'identità.
- (19) La nuova scheda museale ha inserito l'ingranaggio nel settore Bronzi con il n. 448/ter: ciò, in quanto è accoglibile la proposta che si tratti del dispositivo un tempo usato per la campana n. 448 del settore Bronzi. Le misure sono 36x64 cm; l'altezza misura 34 cm.

⁽²⁰⁾ C. ALBERICI, cit., p. 41.

⁽²¹⁾ La nuova scheda museale ha inserito la campana nel settore Bronzi con il n. 449. L'altezza massima è di 26,5 cm.; il diametro, all'imboccatura, misura 20,5 cm.

⁽²²⁾ La campana reca il n. d'inventario: Bronzi 284. L'altezza totale è di 44,5 cm; il diametro, alla imboccatura, misura 38 cm.

⁽²³⁾ La scheda reca il n. d'inventario: Bronzi 285; allo stato attuale la campana non è stata ritrovata, anche se risulta presente nell'ultima verifica dell'anno 1999.

⁽²⁴⁾ La campana reca il n. d'inventario: Bronzi 308. L'altezza totale dell'oggetto è di 38 cm; il diametro, all'imboccatura, misura 21,5 cm; la lunghezza massima del supporto è di 33 cm.

⁽²⁵⁾ L'oggetto reca il n. d'inventario: Bronzi 135. L'altezza della sola campana è di 17 cm; il diametro, all'imboccatura, misura 17,5 cm. Il sostegno in onice è alto 38 cm e largo 33,5 cm. L'elaborato fu acquistato nel 1934 all'asta fallimentare degli oggetti di proprietà del commendatore Giuseppe Chierichetti.