

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXVIII - Anno XXXI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2004

COMITATO DI REDAZIONE

Membri

CLAUDIO SALSI

Direttore

GIOVANNA MORI

Conservatore del Gabinetto delle Stampe

CAROLINA ORSINI

Conservatore delle Raccolte Extraeuropee

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

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

<i>Piersergio Allevi</i> - A Palazzo e al campo. Abiti e uniformi militari di Eugenio de Beauharnais	Pag. 13
--	---------

Raccolte d'Arte Applicata

<i>Maria Cristina Antonini Berti</i> - Il "Grand Vermeil". Un servizio d'argento in viaggio da Parigi a Vienna, passando per Milano.....	» 39
<i>Giuseppe Bertini</i> - Arazzi dalle residenze ducali parmensi al Palazzo Reale di Milano	» 51
<i>Benedetta Gallizia di Vergano</i> - Le pendole di Palazzo Reale: un'ipotesi per i Manfredini	» 67
<i>Luca Melegati</i> - Due vasi a Palazzo Reale	» 79
<i>Oleg Zastrow</i> - L'epopea di un Morosini celebrata su un inconsueto acquamanile argenteo	» 85

Museo degli Strumenti Musicali

<i>Maria Maddalena Novati</i> - La nascita dello studio di fonologia della RAI di Milano	» 101
--	-------

Archivio fotografico

<i>Jessica Brigo</i> - Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Antonio Paoletti fotografo dei Civici Musei del Castello Sforzesco	» 131
---	-------

RACCOLTE DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

A PALAZZO E AL CAMPO

Abiti e uniformi militari di Eugenio de Beauharnais

Piersergio Allevi

Eugenio Rose de Beauharnais è ritratto per la prima volta nel 1797 quando, giovanissimo, viene nominato aiutante di campo di Napoleone⁽¹⁾.

Bisogna però attendere il 1802 prima che vengano realizzati altri suoi ritratti.

Numerose sono le immagini che lo raffigurano, ma tutte possono essere suddivise essenzialmente in tre grandi categorie, una per ogni fondamentale tappa della carriera del futuro viceré d'Italia.

Eugenio è solitamente raffigurato o nelle vesti di ufficiale dei Cacciatori della Guardia, o in abito da cerimonia da viceré, o in uniforme da generale in capo.

Oltre a queste tre differenti tipologie esistono poi altre immagini che lo ritraggono, sia in uniforme che in abiti civili, a fine carriera durante l'esilio in terra tedesca.

Uniforme da colonnello generale dei Cacciatori a Cavallo della Guardia

Il 1802 è un anno fondamentale per la carriera militare di Eugenio.

Il 13 ottobre il figlio di Giuseppina, che si era già militarmente distinto durante la spedizione in Egitto e la battaglia di Marengo, viene nominato colonnello dei Cacciatori a Cavallo della Guardia Consolare, il più prestigioso corpo militare, insieme a quello dei Granatieri, dell'esercito al comando di Napoleone⁽²⁾.

L'eclatanza della divisa è pari alla fama militare del reggimento, l'uniforme da parata, giocata sui colori verde e rosso, giallo per i soldati e oro per gli ufficiali, prevede un abbigliamento alla "ussara" con *colbacco*, *dolman*, *pelisse*, calzoni e stivaletti alla *ungara*, bandoliera con giberna e sciabola accompagnata alla caratteristica *sabretache*⁽³⁾.

Per l'uso giornaliero e per la vita di società era prevista una *petit tenue* che è quella indossata nel quadro di Gerard che ritrae Eugenio quale colonnello del corpo⁽⁴⁾.

L'incisione (FIG. 1) conservata presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (coll. RI.49-5), databile tra il 1806 e il 1807, mostra un'uniforme assai



FIG. 1 - *Eugenio de Beauharnais in piccola uniforme da colonnello generale dei Cacciatori a cavallo della Guardia, 1804,*
(RI.49-5) Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

simile a quella, ma in questo caso con decori che chiariscono la qualifica di colonnello generale comandante dei Cacciatori a Cavallo⁽⁵⁾.

Eugenio mantiene questo grado dal 17 ottobre 1804, giorno della nomina, fino al 1 febbraio del 1805, quando la nuova dignità di principe imperiale e di Arcicancelliere diventano incompatibili con quella di colonnello generale, ma perlomeno nominalmente conserva questa carica all'incirca fino al 1808, anche se l'essere viceré gli impedisce dal giugno del 1805 di guidare praticamente il reggimento.

La giacca è un frac dalle code lunghe fino al ginocchio; il petto è provvisto di ampi risvolti che finiscono appuntiti in basso all'altezza della vita e sono caratteristici di tutti i corpi leggeri dell'esercito, fanteria, cavalleria e artiglieria⁽⁶⁾.

La giacca è completamente verde come i risvolti sul petto che sono profilati in rosso, come quelli delle code.

Il colletto è anch'esso rosso, decorato con un ricamo di foglie di quercia, che ne caratterizzano il grado da colonnello generale.

Le spalline frangiate a grossi torciglioni dorati sono tipiche degli ufficiali superiori e le cordelle che scendono dalla spalla destra, per terminare in agugliette, inserite nella terza asola della bottoniera dei risvolti, chiariscono l'appartenenza dell'ufficiale alla guardia imperiale.

Tutti i reggimenti della guardia consolare, infatti, con decreto del 18 maggio 1804 (28 Floréal An XII) sono trasformati in guardia imperiale e i simboli dell'impero sono ben evidenziati nei ricami dorati che decorano la bandoliera della giberna portata a tracolla.

Sono chiaramente mostrati sia l'aquila imperiale sormontata dalla corona di Carlomagno, che diverrà la classica corona imperiale, sia le quattro api racchiuse in un rombo, elemento araldico riservato ai membri della famiglia imperiale.

Sul petto Eugenio ha appuntato la medaglia e la placca da Grand'Aquila del neo ricostituito (maggio del 1804) Ordine della Legion d'Onore.

Il gilet è rosso intrecciato all'ungherese da galloni piatti e bottoni oro su tre ranghi. Il fornimento della sciabola riproduce esattamente, fin nei minimi dettagli, quali ad esempio le tre stelline sotto il pomo, la squamatura dell'impugnatura e lo scudetto frigio sulla crociera, la sciabola da ufficiale generale secondo il regolamento del 1 Vedémiare An XII (24 settembre 1803).

Il cinturone è caratterizzato dalla presenza di una fila di stelline, che se usate doppie, triple o quaduple, simboleggiano i tre differenti gradi dei generali; in questo caso diventano esclusivamente elemento decorativo. È correttamente chiuso da una fibbia a due borchie ad aquila che trattengono il fermaglio a gancio.

La precisione quasi maniacale dell'autore dell'incisione si nota a destra, sotto il cinturone, dove è riprodotto un passante metallico rettangolare che trattiene una delle due cinghie (quella anteriore) per la sospensione della sciabola; la cinghia è disegnata in diagonale per andare a collegarsi giustamente all'anello del fodero della sciabola.

Quel poco che si può vedere dei calzoni è corretto: sono quelli in pelle di daino

all'ungherese utilizzati dal 1803 in poi e i due orli del risvolto della patta centrale sono in questo caso gallonati.

L'unica incongruenza nell'uniforme rappresentata si riscontra nella forma dei polsini delle maniche; questi, infatti, dovrebbero avere un paramano rivoltato rosso, terminante a punta verso il gomito e fermato da due piccoli bottoncini com'è caratteristico dei reggimenti "leggeri".

In questo caso poi il polsino dovrebbe essere decorato con foglie di quercia come accade per il colletto.

Nella stampa invece è riprodotto un paramano simile a quello dei reggimenti di linea della Guardia, caratterizzato da una fascia che gira attorno all'orlo e terminante in una patta di chiusura tripunta con rispettivi tre bottoncini posizionati in ogni angolo, qui però stranamente il primo manca.

Un così marcato errore risulta strano in una stampa assai precisa, in particolare sopra un elemento che si ritrova in primo piano.

Polsi correttamente a punta e decorati da foglie di quercia, si ritrovano invece in un'incisione di Rados su disegno di Bosio che riproduce Eugenio, con la stessa identica uniforme, a passeggio nei giardini della Villa Reale di Monza.

Questa immagine è datata 1808 e correttamente mostra l'onorificenza del Toson d'Oro (conferitagli nel 1807), che pende da sotto la giacca, proprio sopra la fascia arancione e verde dell'Ordine della Corona di Ferro, la cui placca da Gran Croce è portata appuntata sul petto assieme alla placca e alla medaglia della Legion d'Onore⁽⁷⁾. La stampa in questione e quella di Rados dimostrano che Eugenio portò ancora l'uniforme da colonnello generale dei Cacciatori anche dopo che il comando effettivo di questa unità fu affidato, dal 1805, al colonnello Morland e il grado onorifico al generale Marmont; in più, nell'opera di Rados, il viceré è correttamente ritratto senza baffi e con una calvizie più accentuata.

I baffi

Uno studio sull'iconografia riguardante Eugenio non può prescindere da un'analisi sulla presenza di baffi sul volto del viceré.

Il gran numero di ritratti del principe si potrebbe suddividere in due categorie, quella dove il viceré porta i baffi e quella in cui il suo volto appare glabro: questo particolare può servire d'aiuto nella datazione delle immagini.

Eugenio giovanissimo, circa sedicenne, in uniforme da aiutante di campo nel già citato quadro di Gros, appare senza baffi, ma già l'anno successivo, nel ritratto a matita di André Dutertre⁽⁸⁾, un primo accenno di baffi è presente.

Durante la seconda campagna d'Italia i baffi vengono tagliati, se si presta fede al quadro di Lejeune della battaglia di Marengo o, se portati, sono poco evidenti, nell'incisione raffigurante la rivista delle Decadi⁽⁹⁾.

Eugenio ha di nuovo i baffi nel 1802, nel già citato ritratto di Gerard in uniforme da colonnello e all'incoronazione di Napoleone imperatore, come testimonia il celeberrimo quadro di David⁽¹⁰⁾.

Nel 1805, in occasione dell'incoronazione di Napoleone a re d'Italia nel Duomo di Milano, i baffi sono ormai ben folti, come si nota nell'incisione di Francesco Rosaspina che riproduce le scene dei famosi "Fasti di Napoleone" di Appiani (Raccolta Bertarelli: Albo-I-24; tav. 34).

Sembrerebbero portati anche l'anno successivo nel sopracitato busto marmoreo opera di Chinard⁽¹¹⁾, che è la perfetta versione tridimensionale dell'incisione sopra descritta. La scultura porta incisa la data 1806, ma non si comprende come mai sia presente solamente la medaglia e la placca della Legion d'Onore e non anche quella della Corona Ferrea a quella data già conferita.

Non solo, questi leggendari baffi vengono sicuramente tagliati in occasione del suo matrimonio con Augusta Amelia di Baviera il 13 gennaio 1806, come testimonia il quadro di François Guilleme Ménageot che ne riproduce le nozze, perciò il busto marmoreo di Chinard dovrebbe essere stato terminato prima di quella data⁽¹²⁾.

Il viceré è senza baffi nell'incisione (FIG. 2) di Cavalli su disegno di Bosio (Raccolta Bertarelli: RI 203-78) e nella miniatura di Giambattista Cigola che lo ritraggono come principe di Venezia; la nomina è del 20 dicembre del 1807⁽¹³⁾.

Il ritratto di Andrea Appiani, datato 1810, dipinto in occasione del secondo matrimonio di Napoleone, mostra il viceré glabro.

Nell'incisione di Paolo Caronni, realizzata sotto la direzione di Giuseppe Longhi, datata anch'essa 1810, il principe Eugenio rivestito dell'abito da cerimonia, ha il volto baffuto, a contraddire il ritratto ufficiale di Appiani.

L'immagine perciò potrebbe essere stata realizzata prima del mese di marzo, data della partenza del viceré per Parigi.

Da questa data i baffi non ricompaiono, sembrerebbe, se non in occasione della partenza per la campagna di Russia e tutte le immagini realizzate successivamente lo mostrano con gran mustacchi che resteranno fino alla morte⁽¹⁴⁾.

Il piccolo abito da cerimonia

L'incisione del Longhi (FIG. 3) è la riproduzione esatta del dipinto di Gerard, realizzato nel 1810 in occasione del secondo matrimonio di Napoleone⁽¹⁵⁾.

L'unico elemento che li differenzia è la presenza dei baffi nel lavoro del Longhi mancanti invece in quello del pittore francese.

L'incisione è datata infatti 1813 e la presenza dei baffi non vuole essere altro che una chiara e voluta attualizzazione, da parte del Longhi, dell'immagine del viceré. Sono passati solo tre anni, ma Eugenio è ritratto con un volto invecchiato e già in parte calvo (nonostante la pettinatura "alla Bruto" tipica del periodo, con i capelli



*S. A. I. Eugène Napoléon
Vice-Roi d'Italie, prince de Venise, &c.*

FIG. 2 - Eugenio de Beauharnais in uniforme da generale della Guardia Reale Italiana, 1807,
(RI. 203-78) Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



FIG. 3 - Eugenio de Beauharnais in piccolo abito da cerimonia, 1813,
(Art. 25-11) Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

li pettinati in avanti, a riprendere un'acconciatura ritenuta in uso nella Roma antica); tra i due ritratti si fa sentire la tragica campagna di Russia.

Il decreto del 29 Messidor An XII (18 luglio 1804) costituisce l'atto di nascita del costume di corte napoleonico, esso infatti regola i costumi ufficiali dell'Imperatore, dell'Imperatrice, dei principi francesi (i fratelli di Napoleone), dei gran dignitari dell'Impero, dei ministri, dei consiglieri di Stato, dei senatori, dei membri del corpo legislativo e del tribunale.

Il decreto prevede sia per l'Imperatore che per i principi e i gran dignitari un *grand habillement* e un *petit habillement*.

In realtà per principi e gran dignitari verrà realizzato solo il *petit habillement* che prevedeva: calzoncini al ginocchio, calze e veste in seta bianchi, abito e mantello corto in velluto dal colore che differenziava le cariche di chi lo indossava (bianco per i principi francesi, blu chiaro per l'Arcicancelliere di Stato, verde per il Grand'Ammiraglio), le fodere dell'abito e del mantello erano bianche; per i colonnelli generali erano previste uniformi di gran fantasia.

I disegni di questi abiti furono affidati a Jan Baptiste Isabey e, essendo stati indossati in occasione dell'incoronazione di Napoleone imperatore, sono quasi tutti raffigurati nel citato quadro di David.

L'abito mostrato nella stampa del Longhi è quello regolamentare, con la stoffa di velluto verde, colore che contraddistingue le bandiere e le uniformi sia di militari che di dignitari del Regno Italico⁽¹⁶⁾.

Un motivo a fogliami dorati di quercia e alloro decora il colletto, i paramani, l'orlo verticale di chiusura dell'abito, il giro maniche e la cucitura di quest'ultime.

Eugenio ricompare correttamente vestito con quest'abito, da portare in tutte le cerimonie ufficiali, nel sopracitato grande quadro di Ménageot, raffigurante il suo matrimonio del 1806, nel ritratto di Appiani datato 1810 e in quello sopra citato di Gerard del 1811.

Il Beauharnais compare, semi nascosto, anche nel quadro di Jean-Baptiste Regnault che riproduce la firma del contratto di matrimonio tra Jérôme Bonaparte con Cathrine de Wurtemberg, il 22 agosto 1807⁽¹⁷⁾.

L'incisione, il ritratto di Appiani, quello di Gerard e il quadro di Ménageot, mostrano l'abito che insieme alla cappa, il corto mantello, che lo accompagnava, sono ora conservati, al museo dell'Ermitage di San Pietroburgo (inv. T-15455-6).

Il costume, realizzato molto probabilmente su disegno di Isabey e ricamato dall'atelier di Augustin Picot, è simile a quello indossato da Napoleone nel suo ritratto di re d'Italia opera di Appiani, uno in versione a mezza figura, l'altro a tre quarti⁽¹⁸⁾; l'unica differenza è la presenza nell'incisione e nel quadro di Gerard del colletto bianco pieghettato a gorgiera della camicia che spunta dal collo rigido dell'abito.

Elemento questo comunque non insolito e presente nel costume indossato dallo stesso Eugenio, da Joachim Murat e dai fratelli di Napoleone nel sopracitato quadro di Regnault.

Dall'apertura del colletto di Eugenio spuntano i due lembi terminali in pizzo della cravatta avvolta attorno al collo, l'orlo è dentellato e decorato da piccolissimi fiorellini multipetalo.

Il petto è attraversato dalla larga fascia giallo arancione con bordi verdi, colori che identificano l'ordine della Corona di Ferro⁽¹⁹⁾.

Al collo porta appeso il secondo modello del Gran Collare della Legion d'Onore, identico a quello appartenuto a Napoleone⁽²⁰⁾ e differente da quelli, del primo modello, riprodotti nei ritratti di Appiani sia di Eugenio che dei due Napoleone; questi hanno infatti una forma più semplice solo ad aquile affiancate.

Il mantello, adagiato sulla poltrona alle spalle del principe, ha un ampio colletto rivoltato è verde, foderato di seta bianca ed i ricami a fogliami dorati che ne decorano i bordi riprendono quelli sull'abito.

Il velluto verde è seminato di fiori a quattro petali che creano una forma quadrilatera e sono identici a quelli ricamati sul Gran Mantello da *grand habillement* usato da Napoleone per la sua incoronazione a Re d'Italia e ora conservato al Museo del Risorgimento di Milano.

Sui tre quadri di Appiani i fiori presentano stranamente cinque petali anziché quattro.

Il fiorellino sia a quattro che a cinque petali è comunque un elemento decorativo tipicamente caratterizzante il Regno Italico.

Il mantello al Museo del Risorgimento infatti è simile a quello usato dal Bonaparte per l'incoronazione a imperatore dei francesi, differisce solamente per il colore verde al posto del rosso e per i fiorellini che sostituiscono la semina di api imperiali. Un doppio cordone dorato a due nappe serviva per allacciarlo. Si intravede spuntare dal colletto appena sotto il bracciolo destro della poltrona e semi nascosta, poco più a destra, la placca da Grand'Aquila in ricamo d'argento. Questa ornava, sulla sinistra all'altezza del petto, i mantelli di tutti i principi e dignitari che si fregiavano di tale onorificenza, come si nota chiaramente, ad esempio, nel ritratto di Napoleone.

Il largo cinturone, che porta alla vita, è indossato da Eugenio anche nel quadro delle proprie nozze; è a fondo bianco con ricami dorati, raffiguranti cartigli ellittici (contenenti scudetto coronato, con aquila imperiale), e a losanghe (con scudo su manto imperiale) tra loro alternati, riprendendo in parte i motivi decorativi presenti sulla bandoliera dell'uniforme da cacciatore sopra descritta.

Cinturoni così larghi sono abbastanza inusuali con abiti di questo tipo: era d'uso portare la grande fascia di seta bianca annodata al fianco sinistro a coprire la tacca del fodero dello spadino⁽²¹⁾.

Cinturoni simili, ma portati a tracolla per reggere lo spadino, completavano la grand'uniforme dei marescialli e generali dell'impero: uno di questi portato dal maresciallo Lannes è conservato a Parigi presso il Musée de l'Armée⁽²²⁾.

Chiusi attorno alla vita si ritrovano ad esempio indossati dal generale conte Jean Marie Dorsenne, comandante del corpo dei Granatieri a piedi della Guardia

Imperiale, e da Murat in una delle sue fantasiose uniformi portata durante l'assedio di Capri⁽²³⁾.

Un cinturone molto simile da maresciallo dell'impero, da portare attorno alla vita e da chiudere sul fianco sinistro (come molto probabilmente avveniva nel nostro caso), è conservato al Musée de l'Armée ed è quello appartenuto a Murat⁽²⁴⁾.

L'oggetto presenta anche due piccoli anelli per il fissaggio del fodero dello spadino e i decori nei cartigli ovali sono bastoni da maresciallo incrociati, che nel nostro caso sono sostituiti dallo scudetto con l'aquila.

Nell'incisione del Longhi parte dell'elso ad ala d'aquila e il puntale del fodero dello spadino, portato al fianco sinistro, si intravedono appena, ma in modo sufficiente per affermare che l'arma doveva essere assai simile a quella portata dallo stesso Eugenio nel quadro di Menageot.

Il fornimento era dorato con elso formato ad aquila caricata sul petto della corona italiana, l'impugnatura a fuso è azzurra seminata di fiorellini e terminante in un pomo a testa di leone, il fodero bianco ha bocca e puntale dorati.

Napoleone nel quadro di Appiani ne porta al fianco uno identico.

Arma simile, ma con l'impugnatura in madreperla, era portata dal Maresciallo Bessières ed è conservata al Musée de l'Armée⁽²⁵⁾.

Sempre nello stesso museo⁽²⁶⁾ si trova quella appartenuta al maresciallo Ney, con il pomo formato ad elmo all'antica con celata aperta, pressoché identico a quello che compare nel ritratto del ministro degli Interni del Regno Italico, Giuseppe Arborio di Breme; si tratta infatti, in questa forma, di uno spadino da cerimonia per gran dignitari dell'Impero.

Nei due casi francesi l'aquila non è sormontata, come giusto che sia, dalla corona italiana, presente su quella di Napoleone e di Arborio.

Al Museo del Risorgimento di Milano⁽²⁷⁾ è conservato uno spadino assai simile a quello di Napoleone e di Bessières: in questo caso l'impugnatura è in placchette d'avorio scanalate, l'aquila è gravata della corona italiana e la sua testa è volta a sinistra come dovrebbero giustamente essere le aquile italiane, per differenziarsi da quelle francesi che dovrebbero essere volte a destra, anche qui il fodero è bianco.

I guanti, tenuti nella mano destra, probabilmente in morbidissima pelle bianca, finiscono rivoltati con l'orlo dentellato e non è da escludere che fossero decorati in oro sul dorso come quelli indossati da Napoleone nel quadro di Appiani.

La mano sinistra, appoggiata sulla scrivania, tiene il tocco piumato in velluto nero con cuciture ricamate in oro e fodera interna di seta bianca.

Questo particolare copricapo è anche portato sotto braccio da Eugenio nel quadro di Manegout ed uno simile, appartenuto al maresciallo Lannes, è conservato al Musée de l'Armée⁽²⁸⁾: si tratta in pratica del copricapo tondo a piccola tesa ideato per l'incoronazione di Napoleone a imperatore dal pittore Isabey.

I pantaloni sono quelli tipici, bianchi, chiusi appena sotto il ginocchio da tre bottoncini laterali e fermati da un cinturino a nastro chiuso da una rosetta.

Le calze sono di seta bianche con una semplice e sottile decorazione dorata ai fianchi.

Le scarpe basse e nere sostituiscono la fibbia con una rosetta in seta, simile a quella dei pantaloni.

L'ambiente e l'arredo sono riprodotti come nel quadro di Gerard; l'unica curiosa differenza sta nel gettacarte che è vuoto nel quadro e si è invece riempito di fogli appallottolati nel lavoro del Longhi: solo una curiosità, un vezzo dell'artista o una precisa volontà di rimarcare e simboleggiare il tempo passato (tre anni) dall'immagine originale?

Presso la Raccolta Bertarelli esistono, tra le tante, tre altre incisioni raffiguranti il principe in abito da cerimonia.

La prima, opera di Bosio e Cagnoni (RI. m 49-3) è datata 1807, e lo identifica come "S.A.I. Eugenio Napoleone, Viceré d'Italia, Principe di Venezia, Arcicancelliere di Stato". Data e scritta chiariscono che l'opera è stata realizzata in occasione della proclamazione a principe di Venezia ed il viceré, senza baffi, ha su di sé tutti gli elementi che ne definiscono la qualifica.

Eugenio indossa l'abito da cerimonia con il cinturone e il primo modello del collare della Legion d'Onore con relativa placca; di traverso sul petto si nota la fascia della Corona di Ferro, che in questo caso mostra ricamata anche una piccola corona a cinque punte e, sulle spalle, porta il mantello decorato a fiorellini a cinque petali. Lo spadino è anomalo, il pomo a testa di leone è sostituito con uno a testa d'aquila.

La seconda incisione (RI. 203-79), opera di Pietro Cordelli, purtroppo senza data, mostra inserito in un ovale, un Eugenio dal volto giovane e glabro che indossa il collare della Legion d'Onore del primo modello, la fascia della Legion d'Onore e non quella della Corona di Ferro. Manca il mantello, vi compare invece il bordo superiore del cinturone.

L'incisione potrebbe essere datata anch'essa al 1807, se non fosse per l'anomala mancanza della fascia della Corona di Ferro.

La terza incisione (RI. 49-1) è la già citata opera di Caronni; l'immagine propone il busto di Eugenio baffuto, senza mantello, con il collare del primo modello della Legion d'Onore, la fascia della Corona di Ferro e le relative placche.

Come si può notare un buon numero di riproduzioni del viceré rivestito di un abito identico, ma con piccole e significative differenze.

Uniforme da generale d'armata

Il regolamento del 1 Vendémiaire an XII prescrive con estrema precisione l'uniforme che dovranno indossare i generali dell'armata. Queste norme saranno pressoché confermate nel regolamento del 1812.

Entrambi prevedevano una grande e una piccola uniforme ed è quest'ultima che sarà riprodotta in quasi tutte le immagini di Eugenio realizzate dopo il 1805.

Il Beauharnais già generale di brigata nel 1804, nominato divisionario il 5 dicembre del 1805, assumerà l'anno successivo il comando dell'armata d'Italia, ed è chiaramente un comandante combattente e non il sovrano che l'iconografia del periodo ha voluto tramandare.

L'incisione di Luigi Rados, su disegno di Nicolas Henrie Jacob (Raccolta Bertarelli: RI. G. 11-9) è datata 1807 e riproduce esattamente quanto prescritto dal regolamento (FIG. 4).

La piccola uniforme prevedeva un abito (*habit*), in drappo blu imperiale con colletto e paramani dello stesso colore, chiuso sul davanti da nove grossi bottoni. Un ricamo di rami e foglie di quercia decorava il colletto, il davanti dell'abito, i paramani, le tasche e le code.

I calzoni da usare in campagna, dovevano essere blu secondo il regolamento del 1803 e bianchi secondo quello del 1812, anche se "*la culotte de drap bleue sera tolérée en campagne*"⁽²⁹⁾.

Il mantello era in drappo blu imperiale con colletto dritto e pellegrina dello stesso colore con bordo ricamato come l'abito per una larghezza di 30 mm.

Il cappello era bordato da un gallone d'oro largo 80 mm. con coccarda nazionale fermata da una gassa e bottone oro.

I gradi degli ufficiali generali si distinguevano per i ricami, i pennacchi, la sciarpa in vita e le stellette, quattro per il comandante in capo.

Le stellette ricamate in argento decoravano la sommità delle grandi spalline dorate, con le frange a torciglioni, e la nappina della dragona della spada.

La sciarpa era di raso oro e lana del colore del grado, bianca per i comandanti in capo; era annodata sul fianco sinistro e dal nodo pendevano due grandi nappe frangiate su cui erano poste le stellette di grado.

I decori di colletto e paramani dei generali in capo erano doppie file di fogliami dorati.

L'arma sarà una spada per il servizio a piedi e una sciabola con impugnatura in ebano per quello a cavallo, sospesa ad un cinturone alto 60 mm. ricamato in oro.

Tutto quanto descritto si ritrova nel ritratto di Rados, tranne i pantaloni che sono bianchi anziché blu, ma si tratta in questo caso di quelli estivi.

Il ritratto potrebbe essere stato realizzato nella primavera-estate del 1808, dopo la nomina (20 dicembre 1807) a principe di Venezia.

Il Viceré è ritratto a Milano, nei giardini di Villa Reale (oltre gli alberi spunta la guglia del Duomo) ed è significativamente appoggiato a un basso muretto corniciato e decorato da un bassorilievo inserito in una pseudo metopa raffigurante il Leone di S. Marco. Il simbolo di Venezia poggia in maniera anomala la zampa non sul Vangelo, bensì su un globo recante la scritta "VENEZIA". Il cappello, appoggiato sopra il muretto, mostra correttamente un piumaggio bianco (simbo-

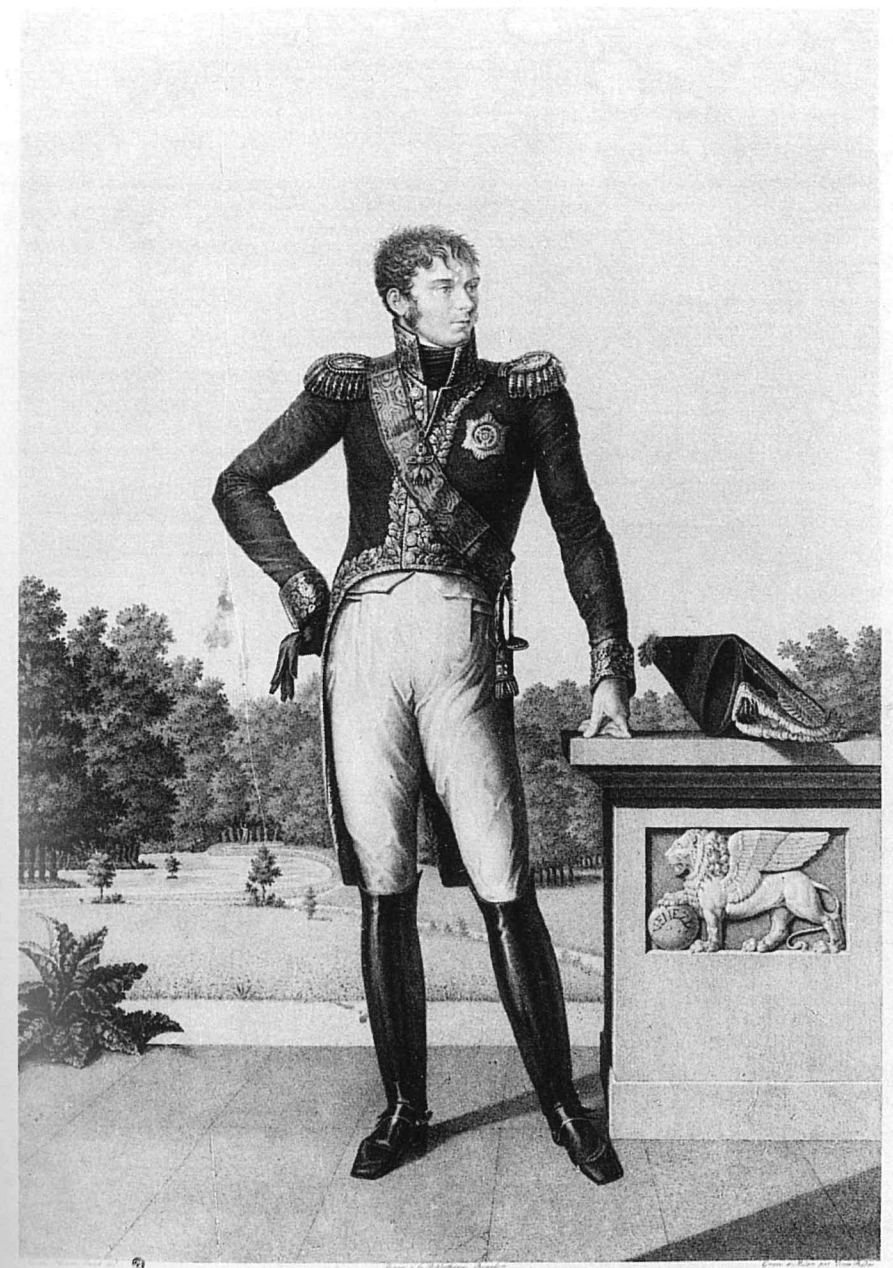


FIG. 4 - Eugenio de Beauharnais in piccola uniforme da generale di corpo d'armata, 1807, (RI. Cart. G 11-9) Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

lo del generale in capo) a decorarne gli orli e una nappina dorata uscente da entrambi i corni.

In campagna era utilizzata in realtà una piccola uniforme ancor più semplificata con un frac (*habit frac*) a un petto senza decori alla bottoniera, come è ampiamente documentato dall'iconografia d'epoca e da alcune uniformi conservatesi⁽³⁰⁾. Con un'uniforme di questo tipo Eugenio presenzia, nella stampa di Heinrich Adam, alla rassegna della cavalleria del Regno Italico svoltasi a Milano, presso il Castello Sforzesco il 18 febbraio 1812, pochi mesi prima di partire per la Russia al comando del IV corpo d'armata.

A quella stessa rivista militare si rifà anche l'immagine del Focosi che lo raffigura con un'uniforme dai decori dorati sul petto come detta correttamente il regolamento⁽³¹⁾.

Durante la campagna di Russia, il viceré indosserà sempre questo semplice modello, se si presta fede alle immagini di Albrecht Adam che, come disegnatore dell'ufficio topografico al seguito della IV armata, lo ritrae dal vivo⁽³²⁾.

Eugenio è così vestito anche nel quadro di Lejeune che lo mostra all'interno del quadrato della fanteria durante la battaglia della Moskowa⁽³³⁾.

La piccola uniforme è una costante anche nel disegno di Gericault che riproduce un fatto d'arme della campagna del 1813⁽³⁴⁾.

La passione del Beauharnais per questa pratica e sobria uniforme è confermata dalla miniatura di Isabey, realizzata durante il Congresso di Vienna.

Lo stesso abito sarà indossato anche in situazioni meno ufficiali e belliche come nel caso della stampa di Galliari, Bellemo e Bosio che lo ritraggono a passeggio con la moglie e la corte nei giardini della Villa Reale di Monza nel 1808, nonché in uno dei suoi ultimi ritratti ufficiali in occasione delle nozze della figlia nel 1823 con l'erede al trono di Svezia⁽³⁵⁾.

In tutte le immagini sopracitate, l'uniforme portata è essenzialmente quella descritta, l'unica differenza è nella presenza dei pantaloni blu anziché bianchi, indossati nel quadro di Lejeune e in alcune tavole di Albrecht Adam; questo abbigliamento fuori ordinanza oltre ad essere, come si è detto, tollerato, risultava più pratico per l'uso sul campo.

Particolare vezzo che si ritrova in tutte le immagini citate sembrerebbe l'abitudine di Eugenio di portare le fasce della Legion d'Onore e della Corona Ferrea sotto la giacca, lasciandola però aperta per poterle mostrare, ed aggirare il regolamento che non avrebbe consentito di indossarle con la piccola uniforme in campagna.

La piccola uniforme si ritrova ancora perfettamente riprodotta nell'incisione (FIG. 5) che lo mostra quale duca di Leuchtenberg, carica che otterrà nel 1817 a campagne napoleoniche ormai concluse da tempo.

L'intento è perciò, ancora a quella data, di raffigurare il Beauharnais come un eroico generale francese. Sullo sfondo sono raffigurate scene di combattimenti riferibili alla carriera militare di Beauharnais⁽³⁶⁾.



LE PRINCE EUGÈNE, DUC DE LEUCHTENBERG

FIG. 5 - Eugenio de Beauharnais in piccola uniforme da campagna (*habit frac*)
da generale di corpo d'armata, 1817,

(RI. Cart. G 11-9) Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

Numerosissima è l'iconografia, molta conservata anche presso la Raccolta Bertarelli, che qui non analizziamo per brevità, dove Eugenio de Beauharnais è rivestito di una pressoché identica uniforme da generale.

È da notare che quasi tutte le immagini a colori lo mostrano con l'uniforme blu da generale francese e non con quella verde italica, come a voler rimarcare la propria identità nazionale e appartenenza alla Francia⁽³⁷⁾.

Quest'ultima iconografia è quantitativamente superiore a quella che lo mostra in abiti da viceré, con la volontà di confermare la qualifica di generale francese piuttosto che di sovrano, nell'intento di ricordare agli italiani che Napoleone era e sarebbe restato il vero sovrano d'Italia, unico stato satellite direttamente governato dall'imperatore⁽³⁸⁾.

LA CARRIERA MILITARE DI EUGENIO DE BEAUHARNAIS E ALCUNE DATE DI RIFERIMENTO

1781

- 3 settembre; nasce a Parigi da Alexandre de Beauharnais e Rose de La Tascher de La Pagerie.

1794

- Settembre; ufficiale d'ordinanza di Hoche, generale in capo dell'armata dell'Ovest.

1796

- Serve sotto Massena in Italia.
- 9 marzo; Rose diventata Giuseppina e sposa Napoleone.

1797

- Napoleone lo nomina sottotenente ausiliario al seguito del 1° ussari.
- 28 giugno – Monbello; è nominato aiutante di campo di Napoleone.

1799

- 20 gennaio – Cairo; viene promosso tenente.
- 1 aprile – San Giovanni d'Acrida; è ferito alla testa.
- 9-10 novembre; colpo di stato di Bonaparte che diviene primo console.
- 22 dicembre; è promosso capitano dei Cacciatori a cavallo della Guardia Consolare.

1800

- 14 giugno – Marengo; si distingue durante la battaglia.
- 18 giugno; è promosso capo squadrone.

1802

- 13 ottobre – Saint Cloud; è promosso colonnello dei Cacciatori a cavallo della Guardia Consolare.

1804

- 18 maggio – Saint Cloud; proclamazione dell'impero.
- 17 ottobre – Saint Cloud; è promosso generale di brigata e colonnello comandante dei Cacciatori a Cavallo della Guardia.
- 2 dicembre – Parigi; incoronazione di Napoleone a imperatore dei francesi.

1805

- 1 febbraio; diviene principe francese e Arcicancelliere di stato.
- 16 marzo; arriva a Milano con un distaccamento della Guardia Imperiale.
- 17 marzo – Parigi; proclamazione del Regno d'Italia.
- 26 maggio – Milano; incoronazione di Napoleone a re d'Italia.
- 7 giugno; Eugenio è proclamato viceré d'Italia.
- 13 dicembre – Schoenbrunn; è nominato generale di divisione.

1806

- 3 gennaio – Padova; assume il comando dell'Armata d'Italia.
- 14 gennaio – Monaco; sposa Augusta Amalia Luisa di Baviera.
- 3 febbraio – Venezia; entrata solenne della coppia vicereale.
- 12 febbraio – Milano; entrata solenne della coppia vicereale.
- 16 febbraio; è formalmente adottato da Napoleone.

1807

- 20 dicembre – Milano; un decreto imperiale nomina Eugenio principe di Venezia.

1809

- Dal 5 aprile al 14 novembre; è assente da Milano per la campagna d'Austria.
- 16 aprile; viene sconfitto a Sacile.
- 14 giugno; vince a Raab.
- 5-6 luglio; si distingue a Wagram.
- Dal 2 dicembre 1809 al 18 febbraio 1810, è a Parigi per il divorzio tra Napoleone e Giuseppina.

1810

- Dal 12 marzo al 17 luglio; viaggio in Francia per il matrimonio tra Napoleone e Maria Luisa.

1811

- Dal 4 maggio a metà luglio; è in Francia per la nascita del Re di Roma.

1812

- 18 aprile; parte per la campagna di Russia alla testa dell'Armata d'Italia, il IV corpo d'Armata della Grande Armée.
- 19 agosto; combatte a Smolensk.
- 7 settembre; si distingue a Borodino – la Moskowa.
- 15 settembre; entra a Mosca.
- 24 ottobre; battaglia di Malo-Jaroslavets.

1813

- 16 gennaio; assume il comando della Grande Armée, quando Murat, che sostituiva Napoleone, parte per Napoli.
- 5 aprile; combattimento della retroguardia dell'armata a Mòckern.
- 1-2 maggio; partecipa alla vittoria di Lutzen.
- 18 maggio-8 agosto; ultimo soggiorno di Eugenio a Milano e Monza.

1814

- 8 febbraio; vince gli austriaci alla battaglia del Mincio.
- 6 aprile – Fontainebleau; Napoleone abdica.
- 16 aprile; armistizio di Schiarino Rizzino.
- 23 aprile; capitolazione di Mantova.
- 4 maggio; Eugenio e la famiglia raggiungono Monaco di Baviera.
- 29 maggio; muore Giuseppina de Beauharnais.
- 29 settembre 1814-7 aprile 1815; assiste al congresso di Vienna.

1817

- 15 novembre – Monaco; Eugenio diviene duca di Leuchtenberg e principe di Eichstatt.

1821

- 5 maggio – Longwood; muore Napoleone.

1823

- 22 maggio – Monaco; matrimonio tra la figlia Giuseppina e Oscar Bernadotte, principe reale di Svezia.

1824

- 21 febbraio – Monaco; muore di emorragia celebrale a 42 anni.

- E.L. BUCQUOY, *La Garde Impériale-Troupes à cheval*, Paris, 1977.
 E.L. BUCQUOY, *La Maison de l'Empereur*, Paris, 1977.
 AA.VV., *I cannoni al Sempione – Milano e la "Grande Nation" (1796-1814)*, Milano, 1986.
 P. WILLING, *Napoléon et ses soldats, l'apogée de la gloire 1804-1809 – Collections Historiques du Musée de l'Armée*, Paris, 1986.
 P. WILLING, *Napoléon et ses soldats, de Wagram a Waterloo 1809-1815 – Collections Historiques du Musée de l'Armée*, Paris, 1987.
 E.G. ARRIGONI, *Armi nei Musei del Risorgimento e di Storia Contemporanea*, Milano, 1988.
 AA. VV., *Esercito e società nell'Italia napoleonica*, Milano, 1989.
 C. ARIES - M. PETARD, *Armes blanches militaires françaises*, AA3 XXIII, 1975, Indre, 1990.
 M. DELPIERRE, *La grammaire des styles – Le costume, Consulat-Empire*, Paris, 1990.
 P. PROCTOR PATTERSON JONES, *Napoleon a intimate account of the years of supremacy 1800-1814*, Milano, 1992.
 E. BERTINELLI - M. FRAGONARA, *Giuseppe Longhi e il dibattito sull'incisione agli inizi dell'Ottocento*, in "Rassegna di studi e notizie", vol. XX - Anno XXIII, Milano (Cologno Monzese), 1996.
 B. BRUEL, "Du Coq au Lys" *Les sabres du modele d'officier général Vendémiaire An XII*, in "TRADITION", n° 117, Décembre, 1996.
 A. PIGEARD, *Les étoiles des Napoléon*, Quatuor, 1996.
 J. LHOST, *Les épés – Portée en France des origines a nos jours*, La Tour Du Pin, 1997.
 A. PIGEARD, *Les généraux du 1er Empire 1804-1815*, in "TRADITION" n° 121, Avril, 1997.
 AA.VV., *Eugène de Beauharnais – honneur & fidélité*, Paris, 1999.
 A. CRESPI, *Giuseppe Longhi 1766-1831 e la scuola d'incisione dell'Accademia di Brera*, Monza, 1999.
 M. PETARD, *Des sabres et des épées – troupes à cheval – de Louis à l'Empire*, tome premier, Nantes, 1999.
 AA.VV., *Dal ritratto di corte al ritratto napoleonico – Domenico Zeni 1762-1819*, Trento, 2001.
 AA.VV., *Napoléon images et histoire – Peintures du château de Versailles (1789-1815)*, Paris, 2001.
 B. FALCONI, *Giambattista Gigola 1767-1841 e il ritratto in miniatura a Brescia tra Settecento e Ottocento*, Milano, 2001.
 M. FIORENTINO, *Eugène de Beauharnais, Prince de Venice, 1807*, in "TRADITION", n° 174, Janvier, 2002.
 AA.VV., *Napoléon à Fontainebleau*, Paris, 2003.
 A. DION-TENENBAUM, *L'orfèvre de Napoléon – Martin-Guillaume Biannais*, Paris, 2003.

- (1) La Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli conserva un gran numero d'immagini di Eugenio di Beauharnais, molte sono copie di varia qualità dello stesso soggetto. Sono state scelte, per quest'analisi, quelle che meglio mostrano i diversi abbigliamenti indossati dal principe; non si vuole, né si pretende, in questa sede, di analizzarle dal punto di vista artistico-stilistico, ma esclusivamente da quello storico-uniformologico. Il ritratto citato, opera di ANTOINE JEAN GROS (1771-1835), è conservato presso il Musée national du château de la Malmaison (MMD31).
- (2) I Cacciatori a Cavallo sono integrati nella *Garde des Consuls* il 3 gennaio 1800. Il 6 agosto 1801, reclutando i migliori cavalieri dei reggimenti ussari e cacciatori a cavallo dell'esercito francese, si formano due squadroni. Il 14 novembre del 1801 prendono il titolo di *régiment de chasseurs à cheval de la Garde Consulaire* che diviene *Garde Impériale* il 18 maggio 1804. Uno squadrone di questo reggimento è in permanenza a guardia del palazzo o della residenza in cui si trova Napoleone; in campagna formano il plotone di scorta ad ogni movimento dell'imperatore. Durante la prima restaurazione prendono il nome di *Corps-Royal des chasseur de France*. Il reggimento viene definitivamente sciolto dopo la battaglia di Waterloo.
- (3) Il *colbacco*, una sorta di cilindro di pelliccia che copriva il capo, era decorato da cordoni e sormontato da un pennacchio; il *dolman* era una corta giacca verde a un petto, decorata da ranghi di bottoni e cordoni, che formando asole, si chiudevano al centro su altrettanti bottoni più grossi. La *pelisse* era una seconda giacca di panno rosso, decorata da cordoni e bottoni come il *dolman*, aveva gli orli bordati di pelliccia e veniva solitamente portata appesa sulla spalla sinistra. Gli stivaletti alla *ungara* erano aderenti e corti sotto il ginocchio, con il caratteristico orlo a forma di cuore, ornato da una nappina. La *sabretache* era, insieme alla *pelisse*, l'elemento più caratteristico dell'abbigliamento alla *ussara*; si trattava di una sorta di tasca di pelle e cuoio, rivestita in panno ricamato con i simboli del reggimento e dello Stato. Originariamente utilizzata per riporvi piccoli documenti ed oggetti, divenuta poi solo elemento decorativo, era portata appesa alla cintura tramite delle cinghie che la facevano arrivare ad altezza polpaccio a coprire in parte il fodero della sciabola, da cui il nome *sabre* = sciabola, *tache* = tasca. Tutti i cordoni e gli ornamenti erano color giallo aurora per la truppa e oro per gli ufficiali.
- (4) Il ritratto è opera di FRANCOIS PASCAL SIMON GERARD (1770-1837), pubblicato in AA.VV., *Eugène de Beauharnais – honneur & fidélité*, Paris 1999, n. cat. 43. La stessa identica uniforme riprodotta nel quadro è una delle due solitamente portate da Napoleone; l'originale, già al Musée de l'Armée di Parigi, è dal 1978 conservata al museo di Ajaccio; quella da colonnello dei granatieri a piedi della propria guardia è conservata al Musée national du château de Fontainebleau (n. inv. 261).
- (5) La stampa è una copia dell'incisione di RUOTTE su disegno di GREGORIUS del busto di CHINARD (Vedi nota 11) e dedicata all'imperatrice Giuseppina, conservata presso il Musée national du château de la Malmaison. L'opera di CHINARD è datata 1806, la stampa è perciò successiva, ma probabilmente realizzata non dopo il 1807, quando Eugenio venne insignito dell'Ordine del Toson d'Oro, che qui non compare.
- (6) La tipologia delle uniformi napoleoniche era chiaramente codificata in modo che i reggimenti fossero tra loro facilmente identificabili. Per sommi capi si può dividere l'esercito napoleonico in corpi (fanteria, artiglieria e cavalleria) di linea e leggeri; le uniformi avevano un taglio e modello simile e differivano sostanzialmente nella forma dei risvolti del petto e dei paramani. I risvolti del petto dei corpi di linea finivano in basso ad angolo retto, quelli dei corpi leggeri terminavano a punta. Lo stesso dicasi per i paramani, i reggimenti leggeri avevano un polsino rivoltato che finiva a punta, quelli di linea un risvolto circolare sormontato da una patta rettangolare o tripunta e comunque fissata da tre bottoni.

- ⁽⁷⁾ La stampa opera di LUIGI RADOS su disegno di GIAN BATTISTA FRANCESCO BOSIO è conservata presso i Musei Civici di Monza.
La stessa immagine, ma a colori, è conservata a Providence, (Brown University Library, The Anne S.K. Brown Military Collection) ed è pubblicata in A. PIGEARD, op.cit., 1996, pag. 213. La stampa fu probabilmente realizzata in coppia con quella raffigurante la principessa Augusta Amalia di Baviera mentre passeggia anch'ella nei Giardini della Villa Reale di Monza, ora conservata a Boulogne-Bilancourt, Bibliothèque Marmottan (EN. 640).
- ⁽⁸⁾ Il disegno (Paris, Bibliothèque Thiers, inv. 32/3809) fa parte di una serie di ritratti di ufficiali e personalità accademiche, componenti della spedizione in Egitto. Le incisioni furono pubblicate nel 1830-31 in *Histoire scientifique et militaire de l'expédition française en Egypte*.
- ⁽⁹⁾ Il quadro raffigurante la battaglia di Marengo opera del generale barone LUIS FRANÇOIS LEJEUNE, che vi partecipò con il grado di capitano del genio e aiutante di campo del generale Berthier, fu esposto al *Salon* dell'anno IX (1801), è attualmente conservato al Musée de Versailles (MV 6857, MI 255).
L'incisione della rivista militare delle *Decadi*, di PAUQUET e MEROU, tratta da una tavola di Carle Vernet et Isabey, è conservata al Musée de l'Empéri a Salon de Provence.
- ⁽¹⁰⁾ Nel quadro di JACQUES LOUIS DAVID raffigurante *Le couronnement de l'Empereur et de l'Impératrice* Musée de Versailles, (MV 7156), Eugenio (che ebbe il compito, durante il corteo, di portare il cuscino di porpora con l'anello di smeraldo dell'imperatore), si trova all'estrema destra del quadro e indossa la grande uniforme alla ungara da colonnello dei Cacciatori a cavallo della Guardia, disegnata per l'occasione da Isabey.
Presso la Civica Raccolta Bertarelli (coll. RI. 204-3) è conservata l'incisione di Santa Maria, dove il principe, a cavallo, indossa la stessa grande uniforme in un'improbabile situazione da campagna (l'abito è troppo ricco e prezioso e poco funzionale per essere portato in battaglia), mentre impartisce ordini ad un aiutante di campo. L'opera, senza data, mostra in primo piano un granatiere austriaco morto: l'immagine potrebbe voler ricordare perciò le campagne del 1809.
- ⁽¹¹⁾ L'opera di JOSEPH CHINARD (1756-1813) è a Versailles, Musée national du chateau, (MV 6400).
- ⁽¹²⁾ FRANÇOIS GUILLAME MÉNAGEOT, *Mariage du Prince Eugène de Beauharnais et de la princesse Augusta Amélie de Bavière, 13 janvier 1806* Versailles, Musée national du chateau (MV 1716, INV 6603, MR 2126).
- ⁽¹³⁾ L'incisione non è datata, ma Eugenio è descritto come viceré d'Italia e principe di Venezia, ed è perciò probabilmente riferibile a quella precisa data.
Le due immagini propongono la stessa identica uniforme da generale della Guardia Reale Italiana; nella miniatura di GIAMBATTISTA GIGOLA (1767-1841), datata 1807-08, conservata a Parigi Musée Marmottan, il viceré indossa un'uniforme dal colore stranamente blu invece che verde come dovrebbe essere (Vedi nota 37); per un'analisi più approfondita si veda: M. FIORENTINO, op.cit., 2002.
Esistono numerose miniature dello stesso autore che ritraggono il principe in uniforme da colonnello generale della Guardia Reale, e da generale di divisione; per questi casi si veda: B. FALCONI, op.cit., 2001, cat. nn. 135-139.
- ⁽¹⁴⁾ Il quadro di APPIANI è a Malmaison, Musée national du château, (MM. 81.2.1).
L'incisione di CARONNI è alla Civica Raccolta Bertarelli (RI. M. 49-1).
La maschera mortuaria del principe Eugenio è a Stoccolma, Collezione di S.M. il re di Svezia (M. 263).
- ⁽¹⁵⁾ L'incisione conservata presso la Civica Raccolta Bertarelli, (Art. 25-11) fu realizzata da GIUSEPPE LONGHI (1766-1831), e il volto del principe fu aggiornato con varie sedute di disegno; porta la data 1813, ma in effetti fu terminata nel 1814, quando gli austriaci erano già ritornati a Milano (si veda A. CRESPI, op.cit., pag. 56).

Al Musée de Versailles (4892, INV 4779, LP 3062), si trova la riproduzione del quadro originale di GERARD che è conservato in Svezia, presso le Collezioni Reali.
Esiste un'ulteriore riproduzione basata su questo quadro ed è opera di G. GIGOLA, conservata a Brescia, Ateneo di Scienze, Lettere e Arti (inv. 1409) e databile intorno al 1810; il volto del viceré è glabro.

- ⁽¹⁶⁾ Per meglio chiarire il legame con la Francia le uniformi militari, civili e le bandiere del Regno Italico seguivano sostanzialmente il taglio ed il modello di quelle transalpine: unica variante che ne consentiva l'immediata identificazione era la sostituzione del verde al posto del blu nazionale francese.
Il generale Achille Fontanelli, Ministro della Guerra e il marchese Luigi Giuseppe Arborio Gattinara di Breme, Ministro degli Interni, entrambi ritratti da APPIANI (Museo del Risorgimento di Milano), indossano il *petit habillement* alla francese, ma di un corretto velluto verde.
- ⁽¹⁷⁾ Il quadro di REGNAULT è a Versailles, Musée national du chateau (MV 1558, INV 7392, MR 2362).
- ⁽¹⁸⁾ I due ritratti sono conservati rispettivamente, uno al Museo del Risorgimento di Milano, l'altro al Musée Napoléonien, Ile d'Aix, Fondation Gourgaud (MG.A 881).
L'abito raffigurato, ora conservato al Musée National du château de Fontainebleau, fu confezionato da Chevalier e ricamato da Picot.
- ⁽¹⁹⁾ L'Ordine della Corona di Ferro venne istituito da Napoleone il 5 giugno 1805, subito dopo la sua incoronazione a re d'Italia. L'Ordine prendeva il nome dalla presenza nel suo simbolo della corona ferrea di Monza. L'insegna dell'ordine è composta da un'aquila sormontata dalla corona a cui è aggiunto un diadema a sei punte e un medaglione con il profilo di Napoleone, accompagnato dal motto "Dio me la diede". La fascia era giallo arancio con i bordi verdi.
L'Ordine era organizzato su modello della Legion d'Onore; lo statuto prevedeva 800 cavalieri, 150 commendatori, 35 dignitari.
- ⁽²⁰⁾ Paris, Musée de l'Armée (10334) - Ca 04 - M.A.P. - S. Boul. - V. 19 bis.
- ⁽²¹⁾ Come avviene nel ritratto di Napoleone e in quelli del Fontanelli e dell'Arborio, tutti opera dell'APPIANI (Vedi nota 16).
- ⁽²²⁾ Paris, Musée de l'Armée (A10383) Cc 111-1745 - M.A.P. - S. Aust. V. 2.
- ⁽²³⁾ L'opera "*La presa di Capri*", di EDUARDO FRISCHETTI, è a Napoli, Museo Nazionale di San Martino; lo stesso avvenimento ripreso da Schmidt è conservato al Museo Marmottan di Parigi.
- ⁽²⁴⁾ Parigi, Musée de l'Armée (A10372) Depot 172 M.A.P. - S. Aust. V. 4.
- ⁽²⁵⁾ Parigi, Musée de l'Armée (10359) J 400 - M.A.P. - S. Aust. V. 2.
- ⁽²⁶⁾ Parigi, Musée de l'Armée (E 02782) 25151 M.A.P. - S. Aust. V. 1 (Vedi nota 16).
- ⁽²⁷⁾ Milano, Museo del Risorgimento cat. 47 (S 119).
Una consuetudine spesso non rispettata prevedeva che le aquile utilizzate dall'esercito francese avessero la testa volta verso destra come se dalla Francia guardassero verso l'Europa; al contrario le aquile italiane avrebbero dovuto avere il capo volto a sinistra, guardando cioè verso la Francia. Questo avveniva in teoria, in pratica, come si può osservare nel ritratto dell'ARBORIO l'aquila della medaglia della Corona di Ferro è correttamente volta a sinistra, quella dello spadino è invece a destra, ma il petto del volatile è correttamente caricato della corona italiana.
- ⁽²⁸⁾ Parigi, Musée de l'Armée (11874) - 22833 - M.A.P. - Corr. Bes. V. 22.
- ⁽²⁹⁾ I regolamenti citati sono pubblicati in A. PEGEARD, op.cit., 1997.
- ⁽³⁰⁾ Tra le uniformi da piccola tenuta senza decori sul petto si vedano, ad esempio, quelle a Parigi, Musée de l'Armée (A10502) - Gb201 - 03895 M.A.P. - S. Eyl. - V. 13, da generale di divisione e quella (E 01093) - Ga 45 - M.A.P. - S. Fried. - V. 21, da generale di brigata.
La grande uniforme da generale di divisione indossata dal Beauharnais è a Malmaison, Musée national du château (N. 368).

- ⁽³¹⁾ La stampa di HEINRICH ADAM su schizzi del più noto fratello ALBRECHT (Vedi nota seguente) fu pubblicata a Vienna da Artaria nel 1811 e dedicata al Ministro della Guerra Fontanelli un esemplare è conservato al Museo del Risorgimento di Milano.
La stampa del FOCOSI è la *tavola E* dell'opera, *Tavole storico pittoresche dell'opera del Barone Alessandro Zanolì sulla Milizia Cisalpino-Italiana 1796-1814 disegnate dal pittore Roberto Focosi*, Milano 1845, conservata presso la Civica Raccolta Bertarelli (Coll. Costumi 8).
- ⁽³²⁾ ALBRECHT ADAM (1786-1862), realizzò durante l'avanzata verso Mosca un album dal titolo *"Voyage pittoresque et militaire de Willenberg en Prusse jusqu'à Moscou fait en 1812"* pubblicato a Monaco tra il 1827 il 1832; una copia è conservata presso la Civica Raccolta Bertarelli (Vol. CC 81) un'altra a Parigi, Bibliothèque du Musée de l'Armée (Est. C 8).
- ⁽³³⁾ Il quadro dipinto dopo il 1814 è a Versailles, Musée national du chateau (MV 6860, MI 263); il viceré è raffigurato all'estrema sinistra.
- ⁽³⁴⁾ Il disegno di GERICAULT, dal titolo *Le prince vice-roi à l'armée de Russie délivrant un de ses officiers d'ordonnance polonais surpris par des Cosaques*, è conservato a Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques (RF 834).
- ⁽³⁵⁾ La miniatura di JAN-BAPTISTE ISABEY reca la data 1814, mostra il viceré a mezzo busto con la medaglia della Legion d'Onore e della Corona di Ferro e la fascia della prima portata sotto la giacca che è aperta fino allo sterno.
L'acquaforte di GASPARO GALLIARI, FRANCESCO BELLEMO e GIAN BATTISTA BOSIO, *Veduta della Villa Augusta nel recinto del Real Parco di Monza*, è datata 1808 ed è conservata presso la Civica Raccolta Bertarelli (Albo H 22, tav. 15). La Villa Augusta è l'attuale villa Mirabellino.
Il dipinto del 1823 di JOSEPH KARL, mostra oltre alle insegne degli ordini fino ad ora descritti, anche quello dell'Ordine della Spada di Svezia, dalla caratteristica spada volta in alto, concesso agli proprio in occasione delle nozze della figlia Joséphine con Oscar Bernadotte; il quadro è a Parigi, Musée de l'Armée (inv. 46/Ea95).
- ⁽³⁶⁾ L'incisione opera di TROLLI e DUCARME, non datata, è conservata presso la Civica Raccolta Bertarelli (RI. 49-11). Una seconda immagine (RI. 203-99), opera di MILLET e CHOLLET, pressoché identica, è colorata in modo contraddittorio: il mantello è correttamente blu con decori oro, l'abito è di un brillante e improbabile verde, la sciarpa alla vita è il tricolore francese. L'uso della sciarpa tricolore cessò dopo gli anni della rivoluzione. La giacca verde per essere quella italiana avrebbe dovuto essere di un colore più scuro e comunque in contraddizione con la sciarpa "francese" e il mantello del regolamento transalpino; generale francese, italico, o più probabilmente appartenente alla fantasia di un coloritore non coevo? La stessa immagine decora il coperchio di una scatola di legno conservata alla Malmaison (Musée national du chateau).
- ⁽³⁷⁾ I sovrani francesi degli stati satelliti sono spesso ritratti nelle uniformi della nazione che guidano; è il caso dei fratelli di Napoleone: Jerome è raffigurato diverse volte in uniforme con i colori bianchi azzurri di Westphalia; Luigi veste spesso l'uniforme bianca e rossa olandese, e anche Murat, nei suoi pur folli e fantasiosi abbigliamenti, indossa abiti che possono ricollegarsi alle uniformi del proprio esercito napoletano.
Per quanto riguarda Eugenio la volontà di mantenere il blu francese sembra chiara e voluta, come nel citato (Nota 13) ritratto di GIGOLA.
- ⁽³⁸⁾ Sono grato a Massimo Fiorentino, noto studioso di uniformi napoleoniche, delle utili indicazioni per la stesura di queste righe e in particolare di avermi informato dell'esistenza presso il Museo de la Malmaison dell'opera citata in nota 5. Resta inteso che quanto qui scritto è unica responsabilità dell'autore.

IL “GRAND VERMEIL”. UN SERVIZIO D’ARGENTO IN VIAGGIO DA PARIGI A VIENNA, PASSANDO PER MILANO

Maria Cristina Antonini Berti

Il *Grand Vermeil*, fastoso servizio da tavola ideato e realizzato per la corte Napoleonica di Milano, a Palazzo Reale, da Martin-Guillaume Biennais ed Eugenio Brusa con la collaborazione di altri orafi, è giunto a noi dopo aver subito ampliamenti e “revisioni” tali che ci è possibile solo intuire quali fossero nucleo e aspetto originari di questa creazione d’arte.

Per rendere meglio la grandiosità di tale servizio, che ora è conservato alla Silberkammer dell’Hofburg a Vienna, sarà bene specificare in primis che il termine *vermeil* indica l’argento lavorato e dorato.

Martin-Guillaume Biennais (1764-1843) inizia la sua attività a Parigi nel 1788 come *tabletier*.

Questo termine, difficilmente traducibile in italiano, indica un artigiano che crea piccoli oggetti *objet de vertu*, in avorio, legno e madreperla come pezzi di scacchi, dama e altro, sempre di grande raffinatezza.

Diventa “maestro” l’anno successivo e nel 1790 apre una seconda bottega in rue Saint Honoré “*Au singe violet*”, un’insegna che diviene famosa in pochissimo tempo. È rinomato per i suoi *necessaires* da viaggio e fra la sua vasta clientela arriva anche il giovane generale Bonaparte che sarà l’origine della sua fortuna⁽¹⁾. Si racconta che nel 1796 Bonaparte, in partenza per la campagna d’Egitto, comperi a credito da Biennais proprio un *necessaire* e al suo ritorno incarica Biennais di arredargli la casa. Questo lo porta ad estendere la sua attività all’ebanisteria (alcuni suoi oggetti d’arredamento sono divenuti famosi) e all’oreficeria. Una volta imperatore, Napoleone lo nomina “orefice di corte”. La famiglia imperiale e i grandi dignitari sono i suoi maggiori clienti. Sull’onda del successo, Biennais fonda una grande fabbrica di oreficeria con più di 600 operai. L’orefice fornì a Napoleone numerosi servizi da tavola ma, purtroppo, poco di quanto creato è giunto sino a noi.

Incoronato re d’Italia a Milano il 26 maggio 1805, Napoleone nomina viceré Eugenio di Beauharnais il 7 giugno. Nel gennaio seguente Eugenio sposa, a Monaco, Amalia Augusta di Baviera e a febbraio fanno il loro ingresso a Milano. Vengono date grandi feste e si fanno imponenti luminarie. Da alcuni documenti relativi ai conti consuntivi dei Beni della Corona del 1806 risultano somme con-

siderevoli spese sotto la voce argenteria⁽²⁾. Due eventi come l'incoronazione di Napoleone, prima, e il matrimonio di Eugenio, poi, fanno pensare che il *Grand Vermeil* fosse, almeno parzialmente, già a Milano.

I punzoni di titolo e garanzia che certificano i lavori parigini sono tutti del periodo 1798-1809 (su alcuni pezzi compare anche un secondo punzone di garanzia del periodo 1794-1797, ma questo potrebbe semplicemente indicare che erano stati fatti in precedenza e successivamente adattati o modificati).

I punzoni di Martin Guillaume Biennais compaiono sui seguenti pezzi: 29 forchette da dessert, 30 cucchiari da dessert, 20 coltelli da dessert, 2 oliere, 1 piatto da pesce, 8 portasale e pepe, 4 casseruole con coperchio, 10 piatti ovali di diverse misure, 4 vassoi, 12 piatti tondi da portata, 1 samowar (dove compare anche il punzone di Marie Joseph Gabriel Genu), 2 cucchiari da salsa, 2 saliere con sottopiatto, 2 mestoli, 2 portasenape, 61 forchette da tavola, 57 cucchiari da tavola, 120 piatti da tavola, 1 teiera, 4 rinfrescatoiri da vino, 2 zuccheriere (in collaborazione con M.J.G. Genu), 1 zuppiera con base, coperchio e fastigio rappresentante l'allegoria dell'estate, il corpo e la base di una seconda zuppiera (in collaborazione con Eugenio Brusa che crea coperchio e fastigio con l'allegoria dell'inverno), il coperchio e il fastigio di una terza zuppiera con l'allegoria dell'autunno (il corpo e la base portano i punzoni di Eugenio Brusa).

Pierre Benoit Lorillon, parigino ed evidentemente specialista in posateria, affianca Biennais nel completamento. Portano il suo punzone 42 forchette da dessert, 37 cucchiari da dessert, 2 cucchiari da salsa, 55 forchette da tavola, 51 cucchiari da tavola e 1 cucchiara da tavola.

L'ultimo nome di orefice che compare nell'elenco dei lavori parigini è quello di Costand Louis Renou che firma due portasenape⁽³⁾.

Molti degli oggetti creati da Biennais per Napoleone, tra cui anche le posate del *Grand Vermeil*, erano stati disegnati da Charles Percier, il celebre architetto dell'imperatore.

Non stupisca il fatto che manchino i coltelli da tavola perché, trasferito a Vienna, il servizio venne adattato alle esigenze della corte e molti pezzi, di cui alcuni molto belli sia di Biennais che di Brusa, vennero colati e fra questi anche i coltelli da tavola.

A Milano, le esigenze di corte dimostrano che il lavoro di Biennais non era sufficiente per cui viene dato incarico a Eugenio Brusa, argentiere milanese che lavora all'insegna del "Pappagallo" in Contrada degli Orefici 3199, di ampliare il servizio. Eugenio Brusa (1766-1827) apre bottega verso la fine del '700 e ben presto diventa uno dei più reputati argentieri di Milano. Per Eugenio di Beauharnais, oltre al completamento del *Grand Vermeil*, crea gli argenti che sono conservati nel Tesoro di San Gottardo in Corte a Palazzo Reale.

Suoi argenti fanno parte del Tesoro del Duomo di Milano.

Brusa ha tre figli: Giuseppe, (n. 1791), Gio. Battista, (n. 1793), e Luigi, (n. 1795). Tutti saranno orefici e argentieri ma Giuseppe aprirà dopo il 1820 una



S.A.I. Eugene Napoleon
Vice Roi d'Italie, prince de Venosue



S.A.I. la princesse Auguste Amalie
de Baviere, Vice Reine d'Italie

FOTO 1 - S.A.I. Eugene Napoleon, Vice Roi d'Italie e
S.A.I. la princesse Auguste Amalie de Baviere, Vice Reine d'Italie,
G.B. Bosio dis. D. Cavalli inc. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

bottega propria all'insegna del "Martello d'oro", mentre gli altri due fratelli continueranno a lavorare con il padre.

Il punzone settecentesco di Eugenio Brusa è un "pappagallo" in ovale ed è stato in uso fino al 1812.

In quell'anno, in seguito alla nuova legge Beauharnais del 25.12.1810, viene introdotto il nuovo sistema tripunzonale che permette di accertare la manifattura degli oggetti, la loro provenienza e l'indicazione di bontà per il titolo dell'argento. Questo, per mettere ordine nella situazione che si era venuta a creare con la soppressione delle Corporazioni e la creazione della Camera di Commercio.

Per Milano, il punzone territoriale era rappresentato da un aratro; l'indicazione di bontà prevedeva un primo titolo a 950/000 con il contrassegno della "nave" (e il "grappolo d'uva" sui pezzi più piccoli), e un secondo titolo a 800/000 con il contrassegno del "globo con lo zodiaco e i sette trioni" (sui pezzi minuti il contrassegno era l' "incudine"). Il marchio di bottega doveva riportare l'insegna e le iniziali del Maestro racchiuse in un cerchio.

Nel 1812, quindi, Eugenio Brusa notifica l'insegna del pappagallo e deposita la nuova piastrina che raffigura il "pappagallo" con le iniziali EB in un cerchietto. Dalla sua bottega escono 3 oliere, 2 portasale e pepe, 2 caffettiere, 2 lattiere, 4 piatti ovali, 16 piatti rotondi da portata (di misure leggermente differenti), 50 piatti da tavola, 18 saliere e altre 24 saliere (alcune delle quali portano il punzone del figlio Giuseppe e che sono quindi di un periodo leggermente più tardo), 2 mestoli, 1 zuppiera con base, coperchio e fastigio con l'allegoria della primavera e i complementi alle altre due zuppe già ricordate nell'elenco delle opere di Biennais.

Collaborano con il Brusa, Giovanni Bono, orefice e argentiere all'insegna della "Corona" dagli inizi del XIX secolo, e Gio. Battista Scorzino, che dal 1792 ha bottega in Contrada degli Orefici all'insegna del "Corno da caccia"⁽⁴⁾.

Alcuni lavori di questi tre orefici portano ancora i punzoni di bottega settecenteschi ed è quindi logico pensare che, esattamente come per Biennais, fossero pezzi già esistenti bollati poi con i simboli territoriali e di garanzia del 1812 o con il bollo "91" prescritto dal Magistrato alle monete (sempre in riferimento alla stessa Legge) per la verifica di titolo su argenti precedenti e ancora in commercio al momento della consegna al committente. Gli esemplari che escono dalle botteghe milanesi sono in parte riproduzioni di opere di Biennais e in parte creazioni proprie eseguite con grande virtuosismo e che si distinguono per le loro forme più semplici ed equilibrate e per la decorazione contenuta.

L'inventario del 1796, redatto dai francesi al loro ingresso a Milano è relativo solo ai mobili esistenti a Palazzo Reale e non accenna assolutamente a suppellettili di alcun genere⁽⁵⁾. Molto preciso e puntuale è invece l' "Inventario degli Agenti della cessata Casa Reale d'Italia che si ritrovano nel deposito dell'Argenteria in custodia del Signor Giovanni Berettini", Milano li 31 dicembre 1814⁽⁶⁾.

In esso viene descritta tutta l'argenteria, sia dorata che bianca, del Palazzo Reale di Milano. A sua volta l'argenteria dorata è divisa in: Argenteria dorata nuova con lo

Stemma del Regno d'Italia; Argenteria dorata vecchia con Impronto della Corona Ferrea; Argenteria dorata vecchia con lettera N e Corona.

Confrontando l'elenco dei pezzi del *Grand Vermeil* conservato a Vienna e questo inventario si notano alcune discrepanze. L'elenco viennese, infatti, manca di alcuni esemplari che, come abbiamo già detto, vennero fusi dopo il trasferimento alla corte Asburgica, mentre altri sono in soprannumero rispetto all'Inventario del 1814.

Tralasciando l'argenteria fornita da Giuseppe Brusa, figlio di Eugenio, dal 1825 in avanti, si potrebbe ipotizzare che numerosi oggetti che portano il punzone di Eugenio Brusa siano quindi posteriori alla caduta del Regno d'Italia con una continuità, quindi, dell'orefice come fornitore delle Case Reali.

Un successivo inventario austriaco dà l'elenco degli emblemi imperiali francesi che devono essere cancellati e, a proposito del *Grand Vermeil* (Argenteria dorata nuova), enumera alcuni pezzi, fra i più importanti di Biennais, in cui compare l'iscrizione incisa "Biennais Orfevre de LL MM SS A et RR et de LL MM le Roi d'Hollande et de Westphalie – a Paris" ed alcuni di Eugenio Brusa che portano la scritta "Eugenio Brusa Argentiere della Real Casa d'Italia – Milano". Dato che le incisioni sono sia sotto la base che, per le zuppe, all'interno, Giovanni Berettini Custode dell'Argenteria, Rami di Cucina, Credenza etc., annota che "sarebbe difficile se non forse impossibile, senza guastare i pezzi, il togliere le dette iscrizioni". Alla voce "Argenteria dorata vecchia" sono enumerati piatti, posate per svariati usi e complementi per la tavola che sono considerati per la maggior parte inservibili e che quindi potrebbero essere fusi⁽⁷⁾.

Nei giorni concitati della fine dell'impero francese Eugenio di Beauharnais è a Mantova con il suo esercito. Alla fine di aprile firma la capitolazione e con Amalia Augusta, che proprio a Mantova due settimane prima aveva dato alla luce la quarta figlia, parte definitivamente per Monaco di Baviera.

Attraverso un suo procuratore, Eugenio cercherà di recuperare alcune proprietà in Lombardia fra cui la Villa Bonaparte (l'attuale Villa Reale di Via Palestro) senza successo. "Al principe Eugenio, ossia al suo Procuratore, nel 1814 furono rilasciati dalla Reggenza di Governo effetti mobiliari di privata ragione sua e di Amalia, cioè Argenteria, Vestiario, Libri, Carte, Musica, Cavalli, Carrozze"⁽⁸⁾.

Ma il *Grand Vermeil* resta a Milano. Il governo austriaco, nel marzo del 1816, pagherà ad Eugenio un risarcimento di quattro milioni di franchi di cui 276.306 franchi a titolo di rimborso per i servizi da tavola in argento dorato e bianco⁽⁹⁾.

Nel 1815 Francesco I visitò il Lombardo Veneto e si trattenne a Milano per parecchio tempo. In quel periodo è iniziata, sui pezzi del servizio, la sostituzione degli stemmi napoleonici con il monogramma F I A, (Franciscus Imperator Augustus), eseguita con mirabile perfezione dagli orefici milanesi. Gli stemmi napoleonici del Regno d'Italia sono rimasti su 36 piatti scaldavivande di rame dorato di linea semplicissima e molto elegante, non si sa se prodotti a Milano o a Parigi.

Nell'autunno del 1816 il *Grand Vermeil* viene trasferito a Vienna per ordine dell'Imperatore in occasione del suo matrimonio (il quarto) con Carolina Augusta di Baviera, perché in quel tempo alla Corte di Vienna non esistevano servizi di apparato.



FOTO 2 - Alcuni dei prestigiosi argenti del *Grand Vermeil* conservati presso la Silberkammer dell'Hofburg di Vienna. In questa immagine sono rappresentati sia lavori di Martin-Guillaume Biennais che di Eugenio Brusa. (Archivio Gianguido Sambonet, Milano).



FOTO 3 - *Vaso per cresima*, opera di Eugenio Brusa argentiere all'insegna del "Pappagallo" XVIII secolo, Milano. Tesoro di San Gottardo in Corte presso il Palazzo Reale di Milano. (Archivio Gianguido Sambonet, Milano).

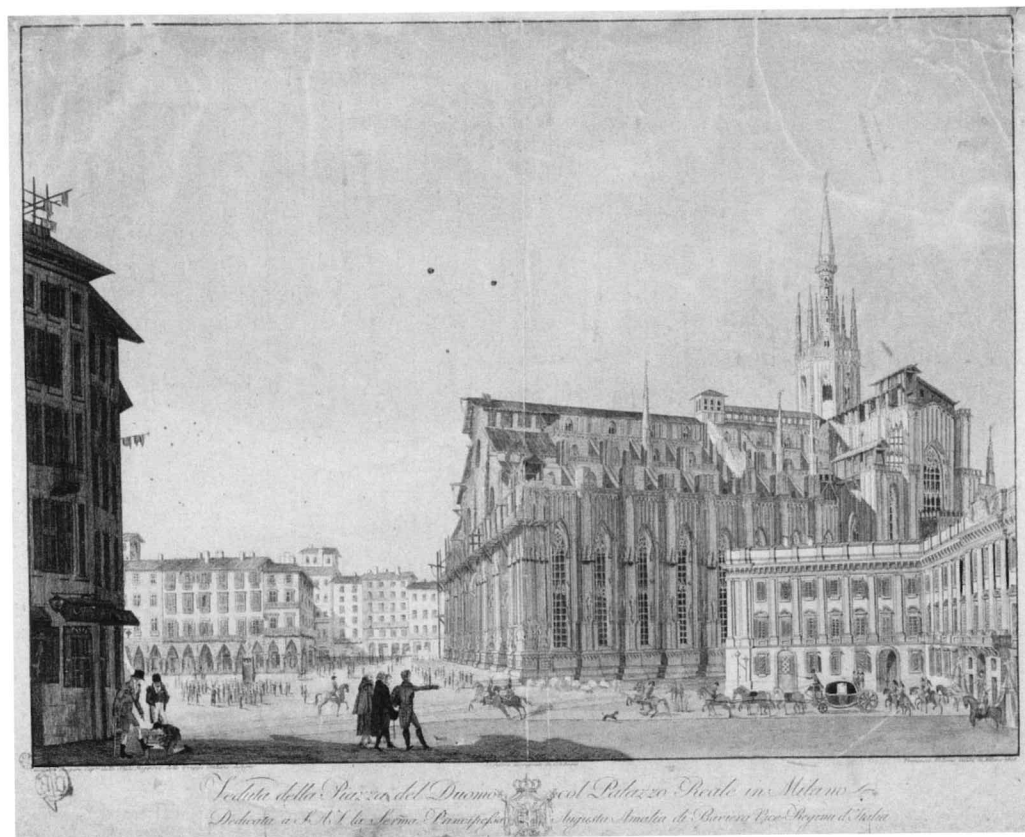


FOTO 4 - Veduta della Piazza del Duomo con il Palazzo Reale di Milano.
 Dedicato a S.A.I. la Principessa Augusta Amalia di Baviera Vice Regina
 Gasparo Galliari, capitano dello Stato Maggiore delle truppe italiane disegnò. Figure disegnate
 da G.B. Bosio. Francesco Bellemo incise in Milano, 1808.
 Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.



FOTO 5 - Veduta della Villa Bonaparte presa dai Giardini Pubblici di Milano.
 Dedicato alla Principessa Augusta Amalia di Baviera Vice Regina d'Italia.
 Gasparo Galliari, capitano dello Stato Maggiore delle truppe italiane disegnò. Figure disegnate
 da G.B. Bosio. Francesco Bellemo incise in Milano, 1808.
 Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano.

Nonostante, già allora, il servizio fosse considerato completo, la Corte di Vienna incarica Giuseppe Brusa, figlio di Eugenio, di fornire numerosi pezzi. Dal 1825 Giuseppe è orefice e argentiere all'insegna del "Martello d'oro" in Contrada degli Orefici 3208. Dalla sua bottega escono: 3 caffettiere, 4 piatti ovali, 9 piatti rotondi, 18 saliere a treppiede (e altre 12 circa), 5 salsiere, 4 mestoli e 4 piatti da tavola. Nel 1854, in vista del matrimonio di Francesco Giuseppe con Elisabetta di Baviera, ci si rende conto che la doratura del *Grand Vermeil* è rovinata per l'uso frequente e che comunque il servizio ha solo 40 coperti. L'Ufficio di Controllo di Corte dà incarico agli argentieri viennesi Mayerhofer e Klinkosch di portare a 60 il numero dei coperti e di dorare tutti i pezzi.

Per tutta la seconda metà del XIX secolo, la "Mayerhofer e Klinkosch" continua a lavorare per la Corte di Vienna creando numerosi pezzi per il *Grand Vermeil* fra cui i completamenti della posateria i centrotavola portafiori e le *girandoles* che non previsti da Biennais, furono eseguiti su nuovi disegni prendendo però spunto da schizzi dell'orafo francese, il tutto rigorosamente in stile Impero.

NOTE

- (1) Per la vita di Biennais si veda in A. DION-TENENBAUM, *L'orfèvre de Napoleon. Martin-Guillaume Biennais*, Paris, 2003.
- (2) Archivio di Stato di Milano, Aldini 44, Beni della Corona.
- (3) Per i cataloghi delle opere attribuite a Biennais, Brusa e altri si è consultato P. PARENZAN, *BestandsKatalog des wiener Grand Vermeil, in Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Wien, 1991, pagg. 214-228.
- (4) Le notizie sulla vita e le botteghe degli orefici-argentieri milanesi sono tratte da G. SAMBONET, *Gli argenti milanesi. Maestri, botteghe e punzoni dal XIV al XIX secolo*, Milano, 1987. Sin dagli anni '80, Gianguido Sambonet aveva potuto studiare il Grand Vermeil e aveva intrattenuto rapporti con l'allora direttore della Silberkammer dell'Hofburg di Vienna, Peter Parenzan, per organizzare, a Milano, una mostra che facesse conoscere il servizio.
- (5) Archivio di Stato di Milano, PADD 4, Busta A.
- (6) Archivio di Stato di Milano, Potenze Sovrane, post 1535, n. 219.
- (7) Archivio di Stato di Milano.
- (8) Archivio di Stato di Milano, PADD 4, Busta B.
- (9) H.C. WINKLER, *Ehemalige Hofsilber & Tafelkammer. Silber-Bronzen-Porzellan-Glas*, Wien, 1996.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXVIII - Anno XXXI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2004

ARAZZI DALLE RESIDENZE DUCALI PARMENSI AL PALAZZO REALE DI MILANO ⁽¹⁾

Giuseppe Bertini

Gli arazzi di proprietà dei Borbone di Parma, la dinastia che resse il ducato fino al 1859, rappresentavano un eccezionale nucleo collezionistico che suscitava l'orgoglio dei sudditi e l'ammirazione dei visitatori⁽²⁾. Gaspero Benassi, guardarobiere della regina d'Etruria, inviato da Firenze per acquistare arredi dei palazzi ducali, scriveva nel 1804 che i parmigiani avevano di essi "così alta opinione" che "non li sembra[va] combinabile il poterli dare neppure un'ipotetica valuta"⁽³⁾; il letterato Michele Leoni, descrivendo il Palazzo di Colorno, ricordava nelle sue sale "i pur sempre ammirati arazzi del Goblin, ove son figurati i tratti principali che spiccano nel romanzo di Don Chisciotte"⁽⁴⁾ ed un uomo d'affari pistoiese che visitava il Palazzo Ducale di Parma nel 1863, prima che ne iniziasse la spoliazione, notava del suo arredo soprattutto gli arazzi⁽⁵⁾. Gli ultimi sovrani possedevano, infatti, tredici eccezionali arazzi fiamminghi, che erano appartenuti ai Farnese e non erano stati portati a Napoli da Carlo III di Borbone nel 1734⁽⁶⁾, ed anche prestigiose serie di arazzi francesi dei Gobelins ("Portiere degli dei" e "Storie di Don Chisciotte"), di Beauvais ("Gli amori degli dei", la "Seconda serie cinese", "Storie di Psiche") e di Lille ("Teniers"), che il duca Filippo (FIG. 1), divenuto duca di Parma nel 1748, aveva commissionato, o semplicemente acquistato, per rendere i suoi palazzi, privi perlopiù di arredi dopo la spoliazione da parte del fratello, degni del rango suo e di quello della moglie, figlia di Luigi XV di Francia, due arazzi, infine, della serie "Storie di Francia" della manifattura dei Gobelins, donati da Napoleone a Lodovico di Borbone, re d'Etruria, nel corso della sua visita a Parigi nel 1801⁽⁷⁾.

Negli inventari delle residenze ex-ducali di Parma e Colorno, fatti redigere dall'amministrazione sabauda nel 1861, furono annotati settantacinque arazzi, suddivisi fra tre sale del Palazzo Ducale di Parma (12), il suo guardaroba (29) e le sale del Palazzo di Colorno (34), mentre non ve ne erano nelle due ville di Sala Baganza, il Casino dei Boschi ed il Ferlaro. Il numero dovrebbe essere, in realtà, corretto in settantatre, in quanto si è constatato che due non erano arazzi, ma ricami a piccolo punto: "Maria Teresa presenta il figlio al popolo ungherese" e "Portiera rappresentante fiori in tre scompartimenti arabescati" (FIG. 2), entrambi nel 1861

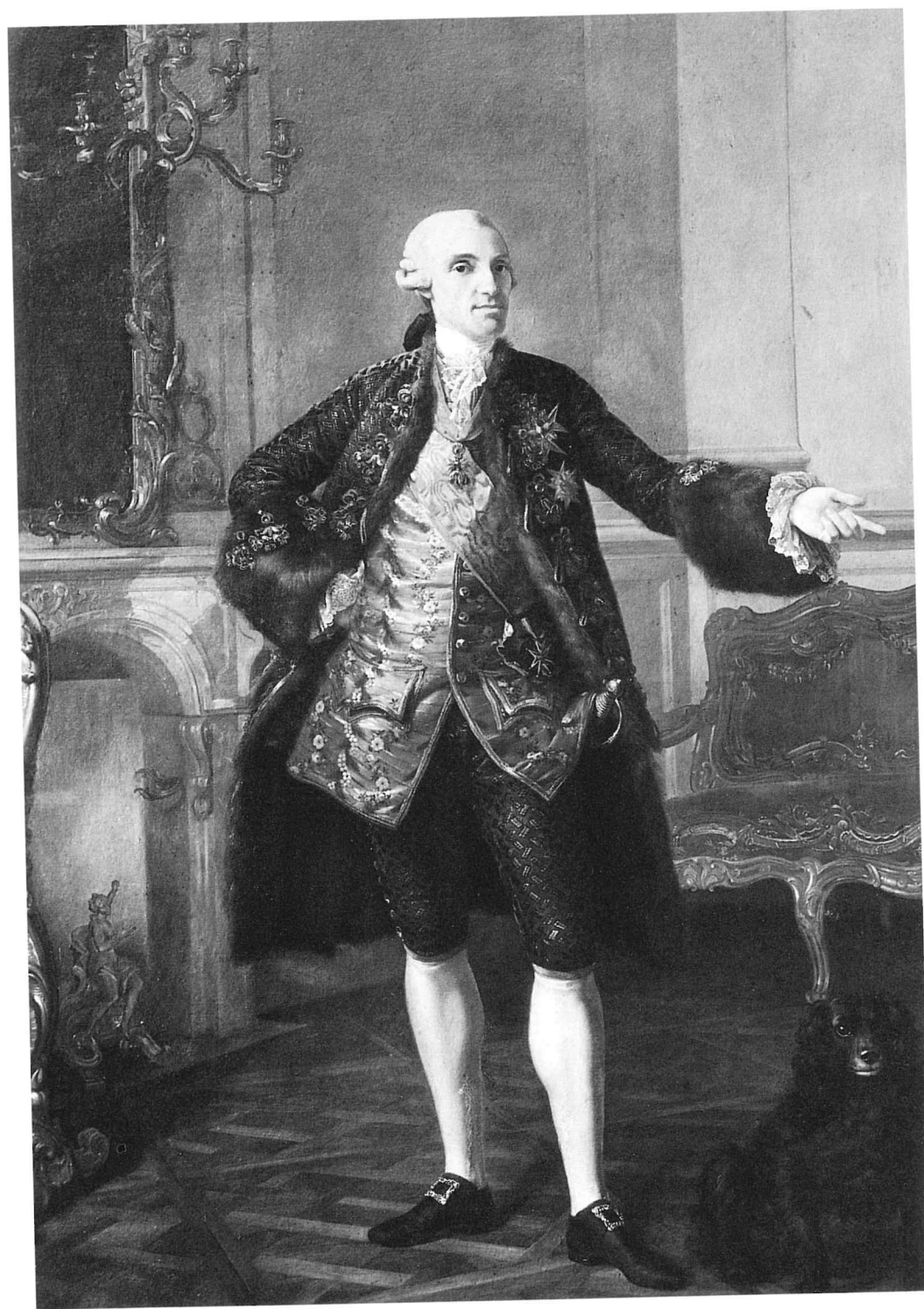


FIG 1 - Pécheux Laurent, *Don Filippo di Borbone*, Galleria Nazionale, Parma.



FIG. 2 - *Ricamo a piccolo punto*, fine XVII - inizio XVIII sec., Palazzo del Quirinale, Roma.

collocati nel guardaroba⁽⁸⁾. Non erano più di proprietà borbonica al tempo dell'Unità d'Italia, come si è per molto tempo creduto, due serie commissionate alla manifattura dei Gobelins dal duca Filippo che l'amministrazione francese in epoca napoleonica aveva venduto a Maria Luisa di Borbone, regina d'Etruria, le "Cacce di Luigi XV" e le "Storie di Ester", dal 1805, infatti, documentate nel Guardaroba Generale di Firenze⁽⁹⁾.

Era noto che gli arazzi borbonici erano stati inviati al Palazzo Reale di Torino e alla villa di S. Michele in Bosco presso Bologna; non si sapeva, invece, che fra le prime destinazioni, a seguito della decisione di eliminare le residenze reali parmensi, fossero anche Piacenza, Firenze e Milano⁽¹⁰⁾. Nuove ricerche archivistiche permettono di ricostruire interamente i modi e i tempi della graduale spoliazione dei palazzi di Parma e Colorno: il 9 ed il 13 settembre 1862 furono inviati al Guardamobile di Torino i trentaquattro arazzi di Colorno⁽¹¹⁾; il 17 febbraio 1865 fu ricevuto a Piacenza "un quadro in arazzo rappresentante Cristo in croce", proveniente dal guardaroba di Parma⁽¹²⁾; altri ventisette arazzi del guardaroba furono ricevuti il 23 febbraio 1865 dal custode della Villa Reale di San Michele in Bosco vicino a Bologna⁽¹³⁾; il 6 marzo 1865 il "conservatore delle mobili e lingerie della Real Casa in Milano" dichiarava in una nota di caricamento di aver ricevuto un "quadro in arazzo rappresentante D. Filippo di Parma. Cornice intagliata ancor greggia", che si trovava anch'esso nel guardaroba⁽¹⁴⁾; tre anni dopo, il 27 marzo 1868, Emilio Molinari, "già Direttore del Mobiliare della Toscana e dell'Emilia", spediva al Regio Mobiliare di Firenze "sei portiere di arazzo della Fabbrica di Gobelins", che erano collocate nella sala d'aspetto del Palazzo Ducale di Parma⁽¹⁵⁾, ed il 10 aprile 1868 si certificava che il "custode del già Palazzo Reale di Parma" aveva inviato al Palazzo Reale di Milano "una tappezzeria di tre arazzi della Fabbrica di Gobelins rappresentanti uno la Fucina di Vulcano, uno il ratto di Proserpina ed il terzo Apollo", provenienti dalla sala degli arazzi⁽¹⁶⁾. Il ritrovamento dei documenti di spedizione permette di recuperare, tranne che per gli arazzi inviati nel 1868, i numeri loro assegnati negli inventari borbonici (quello dei palazzi ducali di Parma non ancora ritrovato e quello del Palazzo Ducale di Colorno, conservato nell'Archivio di Stato di Parma, non consultabile dal 1985⁽¹⁷⁾), che in alcuni casi sono riportati nel retro dei panni.

Nel 1862, quindi, furono prelevati gli arazzi di Colorno, nel 1865 si procedette alla spedizione degli arazzi del guardaroba di Parma e nel 1868 all'invio di quelli delle sale del Palazzo Ducale, mentre a Parma si conservano, di proprietà della Provincia ed in deposito presso la Galleria Nazionale, soltanto i tre arazzi di piccola dimensione che si trovavano in una camera da letto dell'appartamento di riserva del palazzo, edificio che l'amministrazione provinciale nel 1870 aveva acquistato con quelle sole stanze arredate: rappresentano "S. Pio V", la "Maddalena" e la "Vergine addolorata"⁽¹⁸⁾.

Gli arazzi solo in parte rimasero nei luoghi in cui furono inviati da Parma e da Colorno: da Torino tredici arazzi passarono al Quirinale, rimanendone ventuno

nell'ex-capitale; da Piacenza il "Cristo in croce" fu inviato nel 1866 a Palazzo Pitti⁽¹⁹⁾; da San Michele in Bosco ventitre arazzi furono spediti in due tempi, quattro nel dicembre 1865⁽²⁰⁾ e diciannove nel 1868⁽²¹⁾, a Palazzo Pitti, dove se ne conservano solo due, in quanto quindici furono successivamente trasferiti al Quirinale⁽²²⁾, tre furono inviati nel 1893 alla Villa della Petraia⁽²³⁾ e tre, come si dirà, furono dispersi in collezioni estere; le sei portiere spedite nel 1868 a Firenze furono successivamente trasferite al Quirinale⁽²⁴⁾.

Complessa, ed ancora da chiarire, è la vicenda degli arazzi inviati da Parma a Milano. Il primo arazzo con il ritratto di Filippo di Borbone è documentato nella corrispondenza fra il banchiere parigino Claude Bonnet e Guillaume Du Tillot, intendente della casa ducale. In una lettera del 1 gennaio 1753 Bonnet comunicava a Parma di aver donato due tabacchiere, una a Jean-Baptiste Oudry, direttore della manifattura di Beauvais, e l'altra a Pierre-François Cozette, direttore di uno degli ateliers della manifattura di Gobelins: la meno bella era per il secondo, perchè persona meno di riguardo, anche se aveva donato alla corte di Parma "un *portrait de l'enfant*"⁽²⁵⁾. È probabilmente riferita a questo arazzo l'annotazione di Gaspero Benassi, che nel 1804 scrive di aver visto "una bella mezza figura pure in arazzo presso S. E. Ventura"⁽²⁶⁾. Il panno con il ritratto del duca era l'11 dicembre 1873 conservato nel Palazzo Reale di Milano nel "Corritoio N ad uso di anticamera dell'appartamento di S.A.R. il Principe Amedeo" e così descritto: "Un quadro ricamato in seta ad arazzo a mezza figura al vero rappresentante Don Filippo di Parma vestito da guerriero (d'ignoto autore) di cm. 75 per cm. 60 con ricca cornice di noce intagliata alla roccocò greggia"⁽²⁷⁾. Si trovava ancora nel palazzo nel 1911, collocato nel locale n. 180⁽²⁸⁾, ma, come gentilmente mi ha comunicato Lorenza Dall'Aglio, non è presente, come lo sono invece molte altre opere d'arte che si trovavano nel Palazzo Reale, nei depositi della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano e non se ne conosce, pertanto, la sorte. I tre arazzi inviati a Milano nel 1868, rappresentanti "Venere nella fucina di Vulcano", "Ratto di Proserpina" e "Apollo e Clizia", appartenevano alla celebre serie gli "Amori degli dei", realizzata su cartoni di François Boucher dalla manifattura di Beauvais, per commissione del 1750 della corte parmense: si trattava dell'unica serie completa che fosse stata eseguita. I nove arazzi erano così suddivisi all'interno delle residenze ducali: oltre ai tre della sala del Palazzo Ducale, due si conservavano nel guardaroba di Parma e quattro nel Palazzo Reale di Colorno. Gli arazzi colornesi, rappresentanti "Bacco e Arianna", "Bacco ed Erigone", "Marte e Venere" e "Borea rapisce Orizia", si trovano dal 1888 al Quirinale⁽²⁹⁾; quelli del guardaroba, rappresentanti "Nettuno ed Amimone" ed il "Ratto di Europa", furono donati nel 1866 da Vittorio Emanuele II, unitamente ad un panno delle "Storie di Psiche", alla granduchessa russa Maria Nicolaievna ed entrarono nel 1917 nell'Ermitage di San Pietroburgo (il secondo fu venduto dal governo sovietico nel 1928 e si trova ora in collezione privata svizzera)⁽³⁰⁾, mentre dei tre arazzi inviati a Milano si sono perse le tracce: la loro scomparsa dovette avvenire fra il 1868 ed il

1872-1876, in quanto non sono annotati nell'inventario delle opere d'arte del Palazzo Reale realizzato fra queste due ultime date. Poichè all'Esposizione Storica d'Arte Industriale di Milano nel 1874 furono esposti i quattro panni degli "Amori degli dei" che erano stati inviati da Colorno a Torino⁽³¹⁾, è probabile che quelli spediti da Parma a Milano non fossero più a quella data nella città lombarda. Non è improbabile che i quattro arazzi fossero messi in vendita dall'amministrazione sabauda come tanti altri pezzi di grande valore, che entrarono, quindi, a far parte di collezioni pubbliche e private⁽³²⁾: si possono citare le tre splendide poltrone attribuite a Nicolas-Quinibert Foliot, una conservata al Metropolitan Museum di New York, una seconda all'Ermitage ed una terza in una collezione privata inglese⁽³³⁾, e i due eccezionali candelieri in bronzo di Jacques e Philippe Caffieri, provenienti da Colorno, ora alla Wallace Collection di Londra⁽³⁴⁾. Al Palazzo Reale di Milano furono anche ricevuti il 9 luglio 1868, provenienti dal guardaroba di Parma, nove "dipinti ad olio sulla tela di dimensioni diverse ad imitazioni degli arazzi" rappresentanti scene mitologiche⁽³⁵⁾. Si conservavano l'11 aprile 1876 nel guardaroba del Palazzo di Milano ed il loro stato di conservazione era definito "logoro"⁽³⁶⁾; non se ne conosce la sorte.

Grazie agli studi recenti quasi tutti gli arazzi di proprietà dei Borbone, duchi di Parma, sono stati rintracciati, suddivisi fra Roma (35), Torino (21), Firenze (3), la Villa della Petraia (3), Parma (3), San Pietroburgo (1), Washington (1), il Castello di Pregny presso Ginevra (1); non sono state ritrovate tre portiere e arazzi inviati dal guardaroba parmense nel 1865 a San Michele in Bosco (nn. inventario solando 10660, 10662, 10663) e i quattro spediti nel 1865 e nel 1868 al Palazzo Reale di Milano, il primo proveniente dal guardaroba e gli altri da una sala del Palazzo Ducale di Parma. Delle prime tre portiere non si conosce l'aspetto e potrebbero non essere arazzi, ma ricami a piccolo punto; dei secondi quattro, invece, opere delle manifatture dei Gobelins e di Beauvais, sarebbe auspicabile ricostruire, a partire da Milano, le successive vicende, trattandosi di capolavori assoluti dell'arte francese del Settecento.

*ARAZZI NEGLI INVENTARI DEI PALAZZI DI PARMA
E COLORNO REDATTI DALL'AMMINISTRAZIONE SABAUDA
NEL 1861⁽³⁷⁾*

PARMA, PALAZZO DUCALE

Sala verde d'aspetto n. 15

- 1947 Sei portiere d'arazzo della fabbrica di Gobblins foderate di taffetas cremisi, rappresentanti
due Diana cacciatrice
una la Dea della Musica
una la Dea Venere con Amore o la Primavera
una il Tempo
ed una il Dio Bacco o l'Autunno
appese ciascuna ad una verga di ferro 3,45x2,60
[Inviata a Firenze il 27 marzo 1868, n. 28]
[Roma, Quirinale]

Sala degli arazzi n. 17

- 2013 Una tappezzeria di tre arazzi della fabbrica di Gobblins, rappresentanti uno la Fucina di Vulcano, uno il Ratto di Proserpina ed il terzo Apollo, posti a tre pareti della sala suddetta 6,97x3,70, 3,70x3,26, 3,70x3,26
[Inviati a Milano il 10 aprile 1868]

Appartamento di riserva

Camera da letto n. 119

- 3093 Un quadro grande d'arazzo, rappresentante a mezza figura un Santo Papa in atto di orare. Cornice intagliata sormontata dallo stemma borbonico tutta indorata e vetro
[Parma, Galleria Nazionale]
- 3094 Un detto come sopra rappresentante a mezza figura Maddalena pentita. Cornice a piccoli intagli, indorata e vetro
[Parma, Galleria Nazionale]
- 3095 Un detto come sopra, di poco più piccolo rappresentante a mezza figura la B. V. addolorata; cornice ad intaglio indorata e cristallo
[Parma, Galleria Nazionale]

- 10030 Un detto tessuto in arazzo, rappresentante a mezza figura S.A.R. Don Filippo Duca di Parma. Cornice intagliata a traforo di legno greggio
[Ricevuto a Milano il 6 marzo 1865, n. 440, n. inv. borbonico 470; Milano, Palazzo Reale, inventario 11 dicembre 1873, corridoio N, anticamera dell'appartamento del principe Amedeo; inventario 1911, locale 180]
- 10112 Un quadro in arazzo, rappresentante Cristo in croce. Cornice intagliata ad alto rilievo con stemma borbonico sulla cimasa indorata e vetro
[Ricevuto a Piacenza il 17 febbraio 1865, n. 3, n. inv. borbonico 633; inviato a Firenze il 21 novembre 1866, n. 192; ricevuto a Firenze il 30 novembre 1866]
[Firenze, Palazzo Pitti]
- 10660 Un arazzo (portiera) rappresentante figure, uccelli, quadrupedi, etc. Sopra fondo giallo con medaglione ovale nel mezzo 2,22x0,33
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 9, n. inv. borbonico 5814]
- 10661 Un detto (portiera) rappresentante fiori in tre scompartimenti arabescati e col bordo riportato di velluto in seta cremisi 2,65x1,10
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 10, n. inv. borbonico 5815]
[Roma, Quirinale]
- 10662 Un detto (portiera) rappresentante lo stemma d'un marchesato 2,54x1,80
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 11, n. inv. borbonico 5813]
- 10663 Un detto (portiera) composto di due altezze, rappresentante sei medaglie ovali di paesaggi sopra fondo cremisi arabescati a colori e oro, foderato di tela rossa 2,37x1,65
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 12, n. inv. borbonico 5816]
- 10664 Un detto (portiera) della fabbrica dei Goblines, rappresentante l'estate, foderato di taffetas cremisi 3,44x2,70
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 13, n. inv. borbonico 5811; ricevuto a Firenze il 2 dicembre 1865; inviato a Roma il 15 dicembre 1870]
[Roma, Quirinale]
- 10665 Un detto piccolo, rappresentante Maria Teresa che presenta il figlio al popolo ungherese 2,15x152
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 14, n. inv. borbonico 5812; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868]
[Firenze, Palazzo Pitti]
- 10666 Un detto (portiera) rappresentante l'uccisione d'un carceriere, foderato di taffetas cremisi 3,05x2,40
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 15, n. inv. borbonico 5817; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma il 15 dicembre 1870]
[Maillard uccide Marcel, Roma, Quirinale]
- 10667 Un detto Gobelins, portante l'iscrizione "Scipio et Hannibal super aquas ad invicem conveniunt" 7,90x4
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 16, n. inv. borbonico 5801; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma il 5 luglio 1886]
[Colloquio fra Scipione e Annibale, Roma, Quirinale]
- 10668 Un detto coll'iscrizione "Boves ad sacrificia ducunt" 7,90x4
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 17, n. inv. borbonico 5808; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma il 5 luglio 1886]
[I buoi e gli elefanti, Roma, Quirinale]
- 10669 Un detto rappresentante un fatto romano, portante nell'alto e nel mezzo l'iscrizione "Capitolium adeunt diis sacra oblaturi" 7,20x4
[Ricevuto a S. Michel in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 18, n. inv. borbonico 5791; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma il 5 luglio 1886]
[Salita al Campidoglio, Roma, Quirinale]
- 10670 Un detto portante l'iscrizione "Scipio sponsae verecundiam tuetur illamque sponso reddit" 4,28x4
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 19, n. inv. borbonico 5803; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma il 4 febbraio 1873]
[Continenza di Scipione, Roma, Quirinale]
- 10671 Un arazzo Gobelins rappresentante le quattro stagioni coll'iscrizione "Cantor [sic] anni tempora" 5x3,20
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 20, n. inv. borbonico 5802; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato alla Villa della Petraia il 24 gennaio 1893]
[Le Stagioni, Villa della Petraia]

- 10672 Un detto fiammingo rappresentante villici che giocano alle carte in luogo campestre 4,20x0,55
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 21, n. inv. borbonico 5795; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma l'11 dicembre 1872]
[Partita a carte, Roma, Quirinale]
- 10673 Un detto Goblins rappresentante la morte di Leonardo da Vinci 3,05x3,15
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 22, n. inv. borbonico 5798; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma il 15 dicembre 1870]
[Morte di Leonardo da Vinci, Roma, Quirinale]
- 10674 Detto fiammingo, rappresentante danze campestri 5,09x3,68
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 23, n. inv. borbonico 5796; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma l'11 dicembre 1872]
[Danza campestre, Roma, Quirinale]
- 10675 Un detto Goblins rappresentante Diana e Nettuno 4,78x3,76
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 24, n. inv. borbonico 5799; ricevuto a Firenze il 2 dicembre 1865; donato il 12 maggio 1866 alla Granduchessa di Russia Maria Nicolaievna]
[Nettuno e Amimone, San Pietroburgo, Ermitage]
- 10676 Un detto Goblins rappresentante il mese di Giugno portante l'iscrizione "Maius/ Junius" 4,28x3,60
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 25, n. inv. borbonico 5800; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato alla Villa della Petraia il 24 gennaio 1893]
[Maggio e Giugno, Villa della Petraia]
- 10677 Un detto portante l'iscrizione "Scipio magnam init pugnam ad miculo elephantum" 6,87x4
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 26, n. inv. borbonico 5792; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma l'8 febbraio 1873]
[Battaglia di Zama, Roma, Quirinale]
- 10678 Un detto rappresentante l'ingresso di Psiche nel palazzo d'Amore 5,85x3,70
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 27, n. inv. borbonico 5793; ricevuto a Firenze il 2 dicembre 1865; donato il 12 maggio 1866 alla Granduchessa di Russia Maria Nicolaievna]
[Washington, Corcoran Gallery of Art]

- 10679 Un detto rappresentante il ratto d'Europa 4,32x3,75
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 28, n. inv. borbonico 5794; donato il 12 maggio 1866 alla Granduchessa di Russia Maria Nicolaievna]
[Pregny, Collezione Rothschild]
- 10680 Un detto portante l'iscrizione "Scipio devicto Hannibale obtentaque pace triumphat" 6,50x4
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 29, n. inv. borbonico 5804; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma l'11 dicembre 1872]
[Carro di Scipione, Roma, Quirinale]
- 10681 Un detto portante l'iscrizione "Scipio divictos hostes regemque occisum inter captivos ducit" 6,50x4
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 30, n. inv. borbonico 5805; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma l'11 dicembre 1872]
[Siface prigioniero, Roma, Quirinale]
- 10682 Un detto portante l'iscrizione "Hoc variis driades fidibus sua festa celebrant in luco Cereri sacrificantque deae" 4,50x4,05
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 31, n. inv. borbonico 5806; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma il 4 febbraio 1873]
[Festa delle Driadi, Roma, Quirinale]
- 10683 Un detto portante l'iscrizione "Scipio et Masanissa amicitiam ineunt et mensae accumbunt" 5,20x4
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 32, n. inv. borbonico 5807; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma l'8 febbraio 1873]
[Banchetto di Siface, Roma, Quirinale]
- 10684 Un detto rappresentante i quattro elementi coll'iscrizione "Cuatuor elementa" 5x3,65
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 33, n. inv. borbonico 5809; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato alla Villa della Petraia il 24 gennaio 1893]
[Gli Elementi, Villa della Petraia]
- 10685 Un detto con oro e argento portante l'iscrizione "Flagitat hospitium Perseus Atlantis in aede conservat vehemens aurea mala draco" 5,13x4
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 34, n. inv. borbonico 5810; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868; inviato a Roma il 4 febbraio 1873]
[Perseo alla corte di Atlante, Roma, Quirinale]

- 10686 Un arazzo rappresentante oggetti di storia naturale
[Ricevuto a S. Michele in Bosco il 23 febbraio 1865, n. 35, n. inv. borbonico 5797; ricevuto a Firenze il 14 luglio 1868]
[Elefante, Firenze, Palazzo Pitti]

COLORNO, PALAZZO DUCALE

Sala delle guardie n. 3

- 1428 Due arazzi rappresentanti uno la Tolette di Venere e l'altro Bacco con carro tirato da due tigri, uno di essi è di 5,82x3,15 e uno di 5,82x3,15
[Inviati a Torino il 9-13 settembre 1862, n. inv. borbonico 529; il secondo inviato a Roma nel 1888]
[Toiletta di Psiche, Bacco e Arianna, Roma, Quirinale]

Sala del biliardo n. 4

- 1447 Tre arazzi della fabbrica de' Goblins rappresentanti parte della Storia di Don Chisciotte uno dei quali è di 5,52x3,47, uno di 4,41x3,47, e il terzo di 4,19x3,47
[Inviati a Torino il 9-13 settembre 1862, n. inv. borbonico 544]
[Torino, Palazzo Reale]

Sala dell'udienza n. 5

- 1466 Tre arazzi della fabbrica de' Goblins rappresentanti parte della Storia di Don Chisciotte uno è di 5,99x3,47, uno di 3,99x3,47 e il terzo di 3,78x3,47
[Inviati a Torino il 9-13 settembre 1862, n. inv. borbonico 559]
[Torino, Palazzo Reale]

Camera da letto n. 6

- 1487 Tre arazzi de' Goblins rappresentanti parte della Storia di Don Chisciotte uno di 4,89x3,47, uno di 4,10x3,47 e il terzo di 3,89x3,47
[Inviati a Torino il 9-13 settembre 1862, n. inv. borbonico 574]
[Torino, Palazzo Reale]

Sala della musica n. 7

- 1511 Tre arazzi de' Goblins rappresentanti una parte della Storia di Don Chisciotte
[Inviati a Torino il 9-13 settembre 1862, n. inv. borbonico 592]
[Torino, Palazzo Reale]

Sala di compagnia n. 10

- 1579 Tre arazzi de' Goblins rappresentanti gli amori degli dei, contornati da cornici intagliate e indorate con fiori a colori, uno dei quali è di 4,30x3,62, uno di 3,19x3,62 e il terzo di 2,94x3,62
[Inviati a Torino il 9-13 settembre 1862, n. inv. borbonico 629]
[Roma, Quirinale, Storie di Psiche, manifattura di Beauvais]

Camera da letto n. 11

- 1625 Tre arazzi de' Goblins rappresentanti Chinesi e contornati da cornici indorate, due dei quali sono di 4,10x3,36 e il terzo di 6,20x3,36
[Inviati a Torino il 9-13 settembre 1862, n. inv. borbonico 664]
[Torino, Palazzo Reale, Serie cinese, manifattura di Beauvais]

Gabinetto da toeletta n. 12

- 1657 Tre arazzi de' Goblins rappresentanti gli Amori degli dei, contornati da cornici indorate
[Inviati a Torino il 9-13 settembre 1862, n. inv. borbonico 689; inviati a Roma nel 1888]
[Bacco ed Erigone, Marte e Venere, Borea rapisce Orizia, Roma, Quirinale]

Anticamera n. 13

- 1682 Tre arazzi fiamminghi rappresentanti pastori ed ortolani, due di essi sono di 3,62x3,47 ed uno di 2,83x3,47
[Inviati a Torino il 9-13 settembre 1862, n. inv. borbonico 709]
[Raccolta degli ortaggi, Scena pastorale, Arcolai, Roma, Quirinale]

Camera da letto n. 71

- 2183 Cinque arazzi de' Goblins rappresentanti diverse divinità mitologiche, tutti contornati da cornici indorate, 3,36x2,68
[Inviati a Torino il 9-13 settembre 1862, n. inv. borbonico 791]
[4 Roma, Quirinale, 1 Torino, Palazzo Reale]

Sala da pranzo n. 69

- 2136 Tre arazzi de' Goblins rappresentanti scene chinesi contornati da cornici indorate, uno dei quali è di 6,94x3,62 e l'altro di 2,99x3,62
[Inviati a Torino il 9-13 settembre 1862, n. inv. borbonico 839]
[Torino, Palazzo Reale].

- (1) Questo studio rientra nel progetto promosso dalla Provincia di Parma di rintracciare mobili ed oggetti d'arte presenti nei palazzi ducali borbonici tramite il Centro Ricerche sugli Arredi delle Residenze Ducali Parmensi da me diretto.
- (2) Sugli arazzi delle residenze ducali parmensi vedi: C. BRIGANTI, *Curioso itinerario delle collezioni ducali parmensi*, Parma, 1969; N. FORTI GRAZZINI, *Il "curioso itinerario" degli arazzi parmensi e i "Teniers" di Lille al Palazzo del Quirinale*, in "Arte tessile", 4, 1993, pp. 16-40; Id., *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, Milano, 1994; G. BERTINI - N. FORTI GRAZZINI, *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone. Le collezioni dei secoli XVI-XVIII*, catalogo della mostra, Milano, 1998.
- (3) L. MEONI, *Gli arazzi delle collezioni Farnese e Borbone a Firenze*, in G. BERTINI - N. FORTI GRAZZINI, op. cit., p. 68.
- (4) M. LEONI, *Il giardino di Colorno e i boschi ducali*, Parma, 1846, p. 12.
- (5) F. RAZZETTI, *Un pistoiese a Parma nel 1863*, in "Aurea Parma", LVII, 1973, pp. 58-59. Gli arazzi fiamminghi e quelli delle manifatture reali francesi colpivano naturalmente i visitatori provenienti dalla Francia nel corso del Settecento, vedi: G. CUSATELLI - F. RAZZETTI, *Il viaggio a Parma*, Parma, 1990, p. 100.
- (6) Cinque arazzi, identificabili fra quelli lasciati a Parma dal nipote Carlo III di Borbone ad arredare l'appartamento nel Palazzo Ducale della duchessa Dorotea Sofia (si tratta di due tessuti di lana, seta, fili d'oro e d'argento appartenuti a Margherita d'Austria, parte di una serie denominata "L'Amica", e di tre di una serie dei "Mesi, Stagioni ed Elementi", tessuta a Bruxelles verso il terzo quarto del XVII secolo), e otto, componenti le "Storie di Scipione" di manifattura brussellese del XVII secolo, per cui non è stato possibile accertare il motivo del mancato trasferimento nel 1735 a Napoli, unitamente agli altri arazzi della estinta dinastia, vedi: G. BERTINI, *La collezione Farnese d'après les archives*, in "La tapisserie au XVII siècle et les collections européennes". Actes du colloque international de Chambord, 18 e 19 ottobre 1996, Paris, 1999, p. 139 e G. BERTINI - N. FORTI GRAZZINI, op. cit., Appendice XX, p. 228.
- (7) Per gli arazzi francesi, vedi: schede di N. FORTI GRAZZINI, in G. BERTINI, N. FORTI GRAZZINI, op. cit.
- (8) L. MEONI, op. cit., p. 72-73; C. BRIGANTI, op. cit., appendice "Arazzeria dei Gobelins". Altre tre portiere non ritrovate potrebbero, come si dirà, essere ricami e non arazzi.
- (9) L. MEONI, op. cit., p. 69.
- (10) Per la dispersione degli arredi delle residenze ducali parmensi, vedi: A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arredi francesi*, Milano, 1996.
- (11) Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, 871/2, "Nota dei mobili ed effetti che dal Reale Palazzo di Colorno sono stati spediti al Reale Guardamobile di Torino nei giorni 9 e 13 settembre 1862"; Archivio di Stato di Parma, Corti borboniche di Lucca e Parma, 187, "Prima spedizione a Torino".
- (12) Archivio di Stato di Parma, Corti borboniche di Lucca e di Parma, 188: nota di caricamento n. 2 (arazzo alla voce n.3) sottoscritta il 17 febbraio 1865 da Luigi Frolli, custode del Real Palazzo di Piacenza.
- (13) *Ibid.*, 187: nota di caricamento n. 2 (arazzi alle voci 9-35) sottoscritta il 23 febbraio 1865 dal custode della Villa di San Michele in Bosco.
- (14) *Ibid.*, 187: nota di caricamento (arazzo alla voce n. 440) sottoscritta il 6 marzo 1865 dal conservatore delle mobilie e lingerie della Real Casa in Milano.

- (15) *Ibid.*, 188: nota di scaricamento n. 6 (arazzi alla voce n. 28), data di spedizione a Firenze il 27 marzo 1868.
- (16) *Ibid.*, 188: nota di scaricamento n. 10 sottoscritta dal custode del già Palazzo Reale di Parma, data di spedizione a Milano il 10 aprile 1868.
- (17) Per l'incredibile vicenda archivistica di questo inventario, ved. A. GONZÁLEZ-PALACIOS, op. cit., p. 10.
- (18) Scheda di G. BERTINI relativa al "S. Pio V", in *Le regge disperse*. Colorno rintraccia gli arredi ducali presenti nelle collezioni pubbliche parmensi, catalogo della mostra Colorno 5 settembre-8 dicembre 1981, Colorno, 1981, p. 106 e *ibid.*, p. 61; schede di N. Forti Grazzini, in G. BERTINI, N. FORTI GRAZZINI, cit., pp. 206-211.
- (19) Archivio di Stato di Parma, Corti borboniche di Lucca e di Parma, 188: da Piacenza l'arazzo era stato spedito a Firenze come da nota di scaricamento n. 3 (arazzo alla voce n. 192) il 21 novembre 1866. Vedi: L. MEONI, op. cit., p. 71, per la registrazione dell'arazzo a Firenze il 30 novembre 1866 nell'inventario Molinari.
- (20) N. FORTI GRAZZINI, *Il "curioso itinerario"...*, cit., p. 22: nota di scaricamento del custode della Villa di S. Michele in Bosco del 2 dicembre 1865.
- (21) L. MEONI, op. cit., p. 72: mandato del 14 luglio 1868.
- (22) *Ibid.*, p. 72: spedizioni di arazzi da Firenze a Roma ebbero luogo il 15 dicembre 1870, l'11 dicembre 1872, il 4 e l'8 febbraio 1873 ed il 5 luglio 1886. Non è stato ancora ritrovato in che data giungesse da S. Michele in Bosco a Roma la "portiera rappresentante fiori in tre scompartimenti arabescati", ricamo a piccolo punto e non arazzo (Vedi sopra nota 9).
- (23) L. MEONI, op. cit., p. 73.
- (24) Non sono note le date dell'invio da Firenze e dell'arrivo al Quirinale delle portiere. Per gli arazzi borbonici a Roma, vedi: A. GHIDOLI, *Gli arazzi e il Quirinale sabauda. Intrecci di storia*, in G. BERTINI - N. FORTI GRAZZINI, op. cit., pp. 79-91.
- (25) Archivio di Stato di Parma, Carteggio Farnesiano e Borbonico Estero, Francia, 46. Ringrazio Nello Forti Grazzini per aver sottoposto alla mia attenzione questo passo della lettera da cui si poteva dedurre la presenza dell'arazzo fra quelli della corte di Parma.
- (26) L. MEONI, op. cit., p. 71. Cesare Ventura, ministro del duca Ferdinando, rappresentava gli interessi della famiglia Borbone in epoca napoleonica.
- (27) "Inventario B Oggetti d'arte. Inventario degli oggetti d'arte esistenti nel R. Palazzo di Corte in Milano (1872-1876)", conservato presso l'Archivio della Soprintendenza ai Monumenti di Milano. Ringrazio la dottoressa Ivana Novani che mi ha facilitato la consultazione dei documenti dell'archivio.
- (28) "Inventario oggetti d'arte e dotazione della Corona R. Palazzo di Milano, 1909-1911", volume conservato presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano, pubblicato in E. COLLE - C. SALSI, (a cura di), *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo*, Milano, 2000, p. 178. Sono grato a Nello Forti Grazzini per avermi segnalato questa pubblicazione.
- (29) Gli arazzi furono richiesti per allestire l'appartamento per l'imperatore Guglielmo II in visita a Roma nel 1888, vedi: scheda di L. MOROZZI, in *Il catalogo delle opere d'arte del Quirinale I. Gli Appartamenti Imperiali nella Manica Lunga*, Roma, 1998, p. 154.
- (30) La dispersione, operata da Vittorio Emanuele II, è stata ricostruita in N. FORTI GRAZZINI, op. cit., pp. 22-23.
- (31) N. FORTI GRAZZINI, op. cit., II, p. 512. Gli arazzi della celebre serie di Beauvais furono citati da un critico francese nel 1875 fra le cose più belle del Guardamobili torinese.

- ⁽³²⁾ Un "Ratto di Proserpina", di proprietà del mercante statunitense Wildenstein, ha la bordura uguale a quella degli altri arazzi già a Parma, ma le sue misure, 3,30x3,10, non corrispondono a quelle indicate dall'inventario del 1861, vedi: N. FORTI GRAZZINI, op. cit., II, p. 512.
- ⁽³³⁾ J. PARKER, *French Eighteenth-Century furniture depicted on canvas*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", January 1966, pp. 177-192.
- ⁽³⁴⁾ F.J.B. WATSON, *Wallace Collection Catalogues. Furniture*, London, 1956, pp. 48-51. Per le poltrone e lampadari citati, vedi: A. GONZÁLEZ-PALACIOS, op. cit.
- ⁽³⁵⁾ Archivio di Stato di Parma, Corti borboniche di Lucca e Parma, 188: nota di caricamento n. 13 del 9 luglio 1868 del conservatore delle mobilie e lingerie della Real Casa in Milano. I dipinti, a cui era assegnato a Parma il numero di inventario 10029, rappresentavano "uno un Torrente con tre figure, uno un Satiro ed Amore, uno Amore tirato sopra un carro, due gli amori di Psiche, uno Bacco, Venere ed Arianna, uno gli Argonauti che vanno alla conquista del Toson d'oro ed uno l'Europa rapita da Giove trasformato in toro"; ad essi si aggiungeva "un quadro uguale agli ultimi precedenti rappresentante la toletta di Venere".
- ⁽³⁶⁾ Il citato inventario degli oggetti d'arte del Palazzo Reale di Milano, redatto fra il 1872 ed il 1876, ne fornisce le misure ed una migliore descrizione.
- ⁽³⁷⁾ L'inventario sabaudo, realizzato in quattro copie, si conserva nell'Archivio Storico della Guardaroba di Palazzo Pitti a Firenze, nell'Archivio di Stato di Parma e nell'Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite; la quarta copia dei registri di Colorno si trova presso il Museo Glauco Lombardi di Parma. Per ogni arazzo si è qui indicato, dove ritrovati, il numero dell'inventario borbonico, il numero progressivo nel documento di spedizione, l'attuale denominazione e collocazione.

LE PENDOLE DI PALAZZO REALE: UN'IPOTESI PER I MANFREDINI

Benedetta Gallizia di Vergano

Le problematiche legate all'importante e multiforme attività dei bronzisti Manfredini, tra Milano e Parigi, sono già state più volte affrontate anche in queste stesse pagine⁽¹⁾. Oggi, dubbi e perplessità riguardano soprattutto le opere parigine del maggiore dei tre fratelli, Francesco Manfredini (morto nel 1810), e quelle uscite dai laboratori dello stabilimento dell'Eugenia (sito a Milano appena fuori Porta Comasina) nei primi anni della sua fondazione, tra il 1807-1808 circa e il 1814, anno della caduta dell'Impero⁽²⁾. A questo proposito, quattro sono i pezzi che destano il nostro interesse: si tratta di tre pendole oggi conservate nelle sale di Palazzo Reale a Milano⁽³⁾ e di una quarta, già appartenuta a Francesco Melzi d'Eril, duca di Lodi (1752-1816) e oggi in collezione privata.

Le prime tre sono la pendola "delle Sabine"⁽⁴⁾, cosiddetta per il bronzo che la orna, ispirato al dipinto "Le Sabine" di Jacques-Louis David (1748-1825), oggi conservato a Parigi al Musée du Louvre, quella detta della "Musa Polimnia"⁽⁵⁾, raffigurante una giovane donna che suona l'arpa in compagnia di un putto, e quella di "Apollo e Diana"⁽⁶⁾. La quarta, invece, è decorata dalle figure di Ettore, Andromaca e Astianatte disposte ai lati della mostra⁽⁷⁾. Firmate sul quadrante "F.^{co} Manfredini fece a Parigi" oppure "Manfredini orolo.^{fo} del Re a Milano", queste pendole, storicamente attribuite allo stabilimento dell'Eugenia, andrebbero però ristudiate alla luce di alcune considerazioni. Già nel 1985, Alvar González-Palacios⁽⁸⁾ aveva mostrato qualche perplessità nell'attribuire i bronzi sia della pendola delle Sabine sia di quella della Musa Polimnia ai Manfredini, denunciando una possibile provenienza d'Oltralpe. Perplessità che sono destinate ad aumentare se si confrontano questi esemplari con altri conservati nelle più importanti collezioni pubbliche e private internazionali e se si rileggono i documenti relativi all'attività dei fratelli Manfredini. Proprio da questi ultimi sappiamo che Francesco Manfredini nel 1804 era a Parigi e in un documento del 20 gennaio di quello stesso anno è definito "Professore d'orologeria".

Due anni dopo, in un secondo scritto, datato 20 ottobre 1806 e relativo al trasferimento del suo laboratorio da Parigi a Milano, quest'ultimo viene definito "stabilimento di bigiotteria, d'indoratura di metalli e d'orologeria"⁽⁹⁾. Sempre stando ai

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXVIII - Anno XXXI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2004

- ⁽³²⁾ Un *"Ratto di Proserpina"*, di proprietà del mercante statunitense Wildenstein, ha la bordura uguale a quella degli altri arazzi già a Parma, ma le sue misure, 3,30x3,10, non corrispondono a quelle indicate dall'inventario del 1861, vedi: N. FORTI GRAZZINI, op. cit., II, p. 512.
- ⁽³³⁾ J. PARKER, *French Eighteenth-Century furniture depicted on canvas*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", January 1966, pp. 177-192.
- ⁽³⁴⁾ F.J.B. WATSON, *Wallace Collection Catalogues. Furniture*, London, 1956, pp. 48-51. Per le poltrone e lampadari citati, vedi: A. GONZÁLEZ-PALACIOS, op. cit.
- ⁽³⁵⁾ Archivio di Stato di Parma, Corti borboniche di Lucca e Parma, 188: nota di caricamento n. 13 del 9 luglio 1868 del conservatore delle mobilia e lingerie della Real Casa in Milano. I dipinti, a cui era assegnato a Parma il numero di inventario 10029, rappresentavano "uno un Torrente con tre figure, uno un Satiro ed Amore, uno Amore tirato sopra un carro, due gli amori di Psiche, uno Bacco, Venere ed Arianna, uno gli Argonauti che vanno alla conquista del Toson d'oro ed uno l'Europa rapita da Giove trasformato in toro"; ad essi si aggiungeva "un quadro uguale agli ultimi precedenti rappresentante la toletta di Venere".
- ⁽³⁶⁾ Il citato inventario degli oggetti d'arte del Palazzo Reale di Milano, redatto fra il 1872 ed il 1876, ne fornisce le misure ed una migliore descrizione.
- ⁽³⁷⁾ L'inventario sabaudo, realizzato in quattro copie, si conserva nell'Archivio Storico della Guardaroba di Palazzo Pitti a Firenze, nell'Archivio di Stato di Parma e nell'Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite; la quarta copia dei registri di Colorno si trova presso il Museo Glauco Lombardi di Parma. Per ogni arazzo si è qui indicato, dove ritrovati, il numero dell'inventario borbonico, il numero progressivo nel documento di spedizione, l'attuale denominazione e collocazione.

LE PENDOLE DI PALAZZO REALE: UN'IPOTESI PER I MANFREDINI

Benedetta Gallizia di Vergano

Le problematiche legate all'importante e multiforme attività dei bronzisti Manfredini, tra Milano e Parigi, sono già state più volte affrontate anche in queste stesse pagine⁽¹⁾. Oggi, dubbi e perplessità riguardano soprattutto le opere parigine del maggiore dei tre fratelli, Francesco Manfredini (morto nel 1810), e quelle uscite dai laboratori dello stabilimento dell'Eugenia (sito a Milano appena fuori Porta Comasina) nei primi anni della sua fondazione, tra il 1807-1808 circa e il 1814, anno della caduta dell'Impero⁽²⁾. A questo proposito, quattro sono i pezzi che destano il nostro interesse: si tratta di tre pendole oggi conservate nelle sale di Palazzo Reale a Milano⁽³⁾ e di una quarta, già appartenuta a Francesco Melzi d'Eril, duca di Lodi (1752-1816) e oggi in collezione privata.

Le prime tre sono la pendola "delle Sabine"⁽⁴⁾, cosiddetta per il bronzo che la orna, ispirato al dipinto "Le Sabine" di Jacques-Louis David (1748-1825), oggi conservato a Parigi al Musée du Louvre, quella detta della "Musa Polimnia"⁽⁵⁾, raffigurante una giovane donna che suona l'arpa in compagnia di un putto, e quella di "Apollo e Diana"⁽⁶⁾. La quarta, invece, è decorata dalle figure di Ettore, Andromaca e Astianatte disposte ai lati della mostra⁽⁷⁾. Firmate sul quadrante "F.^{co} Manfredini fece a Parigi" oppure "Manfredini orolo.^{ro} del Re a Milano", queste pendole, storicamente attribuite allo stabilimento dell'Eugenia, andrebbero però ristudiate alla luce di alcune considerazioni. Già nel 1985, Alvar González-Palacios⁽⁸⁾ aveva mostrato qualche perplessità nell'attribuire i bronzi sia della pendola delle Sabine sia di quella della Musa Polimnia ai Manfredini, denunciando una possibile provenienza d'Oltralpe. Perplessità che sono destinate ad aumentare se si confrontano questi esemplari con altri conservati nelle più importanti collezioni pubbliche e private internazionali e se si rileggono i documenti relativi all'attività dei fratelli Manfredini. Proprio da questi ultimi sappiamo che Francesco Manfredini nel 1804 era a Parigi e in un documento del 20 gennaio di quello stesso anno è definito "Professore d'orologeria".

Due anni dopo, in un secondo scritto, datato 20 ottobre 1806 e relativo al trasferimento del suo laboratorio da Parigi a Milano, quest'ultimo viene definito "stabilimento di bigiotteria, d'indoratura di metalli e d'orologeria"⁽⁹⁾. Sempre stando ai

documenti, i fratelli Luigi e Antonio in quel periodo si recano nella capitale francese per apprendere le tecniche di fabbricazione delle casse d'orologi, oltre che degli "smalti, polimenti torniture, e cose simili"⁽¹⁰⁾ e ancora, Francesco Manfredini, nell'aprile del 1807, stilando il piano per lo stabilimento dell'Eugenia, aveva previsto che vi fosse, oltre al laboratorio di bigiotteria anche quello specializzato nella doratura e un terzo per la fabbricazione di orologi.

All'interno di quest'ultimo, soprattutto nei primi tempi, si sarebbero costruite pendole e fusi i bronzi per la loro decorazione, oltre a occuparsi della modellatura e cesellatura degli ornati, produzioni alle quali il nostro voleva unire anche la lapidaria e la tornitura per le pendole in alabastro o in legno prezioso⁽¹¹⁾. Infine, in un resoconto indirizzato alla "Camera di Commercio Arti, e Manifatture", datato 2 giugno 1821, si leggono parole di lode per le opere prodotte nello stabilimento dell'Eugenia, tra le quali meritano particolare attenzione quelle d'orologeria, che si distinguono per "la eleganza dei disegni, e per la squisitezza, precisione e perfezione d'ogni relativo lavoro ed ornato". Inoltre, degno di plauso appariva anche il settore della "fusione, cesellatura e doratura de' Bronzi lavorati"⁽¹²⁾. Sembrerebbe quindi fuori di dubbio che, fin dai primi anni di attività, dallo stabilimento dell'Eugenia siano uscite opere in bronzo di bella qualità, fatto per altro dimostrato dal celeberrimo gruppo in bronzo dorato raffigurante l'Aurora di Guido Reni, parte di un orologio da tavolo oggi andato perso⁽¹³⁾.

Enrico Colle, sulla base di tutta una serie di documenti, data questo pezzo (acquistato dal viceré d'Italia Eugenio de Beauharnais e poi giunto in Ambrosiana nel 1927 con la donazione de Pecis) al 1808 e lo attribuisce alla mano di Francesco Manfredini; il soggetto era stato modellato dallo scultore Luigi Acquisti⁽¹⁴⁾. Anche le quattro pendole che qui ci interessano, che per qualità e finezza esecutiva nulla hanno da invidiare al gruppo dell'Aurora, quindi, dovrebbero essere uscite dai laboratori dello stabilimento dell'Eugenia.

Dubbi su questa attribuzione, però, derivano dal fatto che si conoscono esemplari identici o di poco differenti, attribuiti a bronzisti-fonditori parigini, come Claude Galle (1759-1815) e Pierre-Philippe Thomire (1751-1843). Chi scrive, studiando la pendola che fu di Francesco Melzi⁽¹⁵⁾ (FIG. 4), aveva già ipotizzato una possibile collaborazione tra il bronzista parigino Claude Galle e Francesco Manfredini (o i fratelli Luigi e Antonio): tesi basata sull'esistenza di una pendola, conservata ad Altville in collezione privata e pubblicata da Ottomeyer e Pröschel⁽¹⁶⁾, identica in ogni particolare a quella milanese, sia nel gruppo bronzeo raffigurante Ettore, Andromaca e Astianatte, sia nel fregio che ne orna la base con le figure allegoriche dell'Amore e della Fedeltà Coniugale disposte ai lati della scena principale raffigurante la partenza di Ettore per la guerra, firmata dall'artista francese e databile intorno al 1805. Recentemente, però, è passata sul mercato antiquario parigino un'altra pendola ornata dalle figure dei tre protagonisti dell'Iliade, identica ai due esemplari appena citati tranne nella base, realizzata in bronzo dorato, e nel fregio che profila la mostra ottagonale dell'orologio: questo terzo orologio,

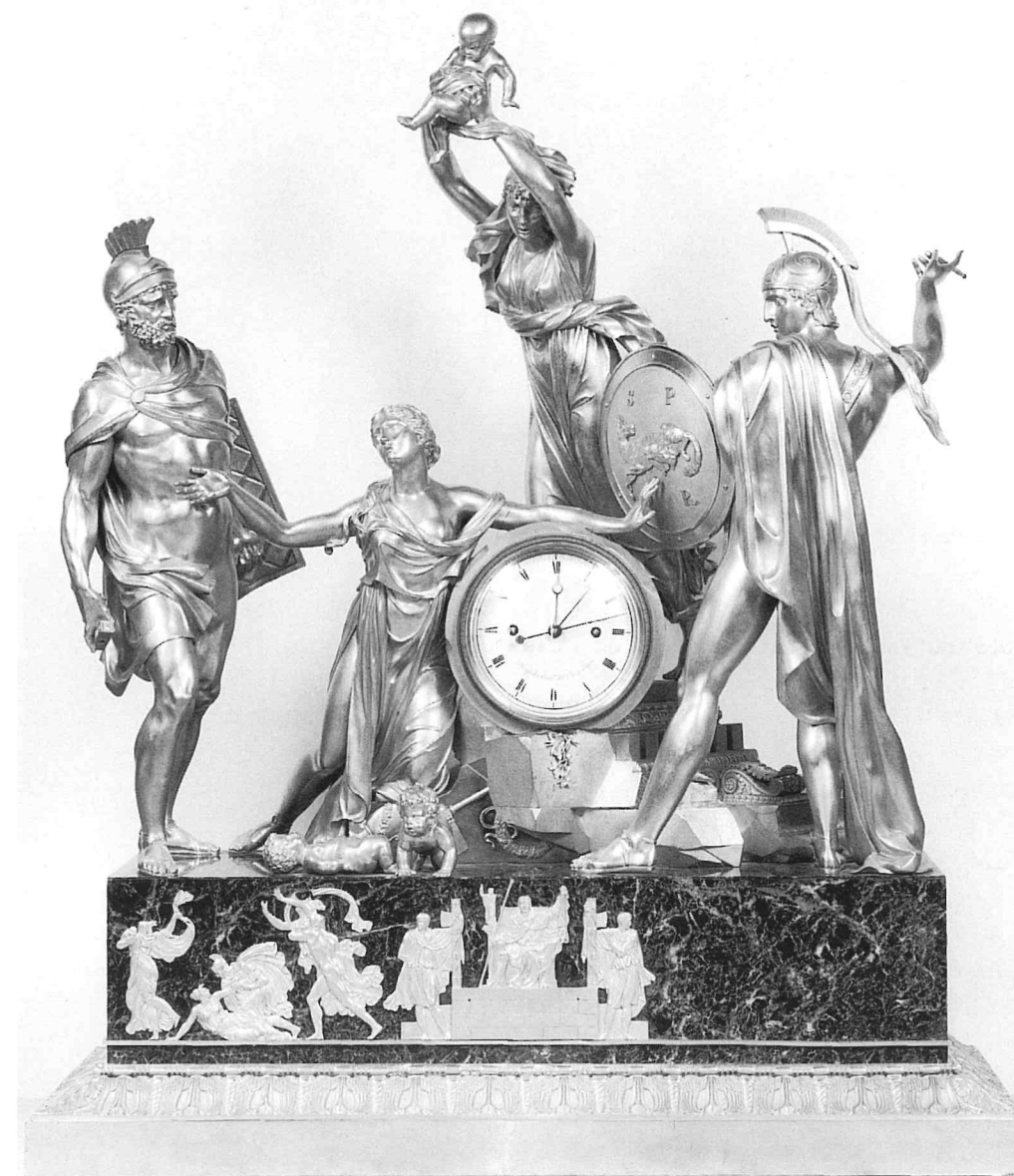


FIG. 1 - Manfredini o C. Galle, *Pendola delle Sabine*, dopo il 1806, bronzo dorato su base in marmo, firmata sul quadrante "Manfredini orolo.º del Re", Palazzo Reale, Museo della Reggia, Milano, (inv. della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, Milano n. 1352).

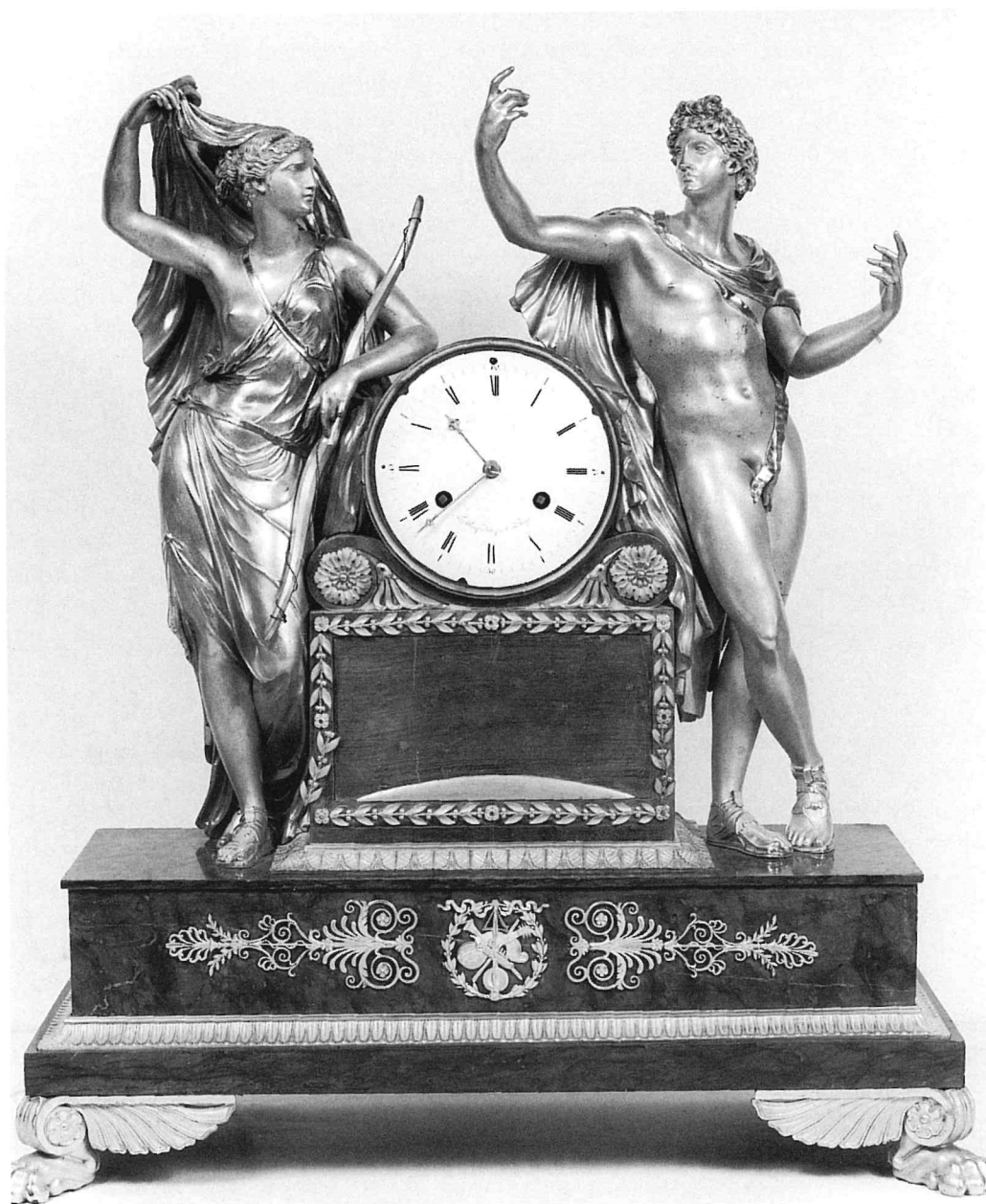


FIG. 2 - F. Manfredini o P.P. Thomire, *Pendola con Apollo e Diana*, bronzo dorato su base in marmo, firmata sul quadrante "F.^{co} Manfredini fece a Parigi", prima del 1806.
Palazzo Reale, Museo della Reggia, Milano,
(inv. della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, Milano n. 744).



FIG. 3 - F. Manfredini o C. Galle, *Pendola della musa Polimnia*, bronzo dorato con base in marmo, firmata sul quadrante "F.^{co} Manfredini fece a Parigi", prima del 1806.
Palazzo Reale, Museo della Reggia, Milano,
(inv. della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, Milano n. 1349).

datato all'inizio del XIX secolo, è siglato sul retro della base "THOMIRE A PARIS."⁽¹⁷⁾ (FIG. 5). Firmato sul quadrante "Manfredini orolo.^{ro} del Re a Milano" e quindi databile dopo il 18 ottobre 1806⁽¹⁸⁾, l'orologio già di proprietà del Duca di Lodi, dovrebbe essere stato realizzato nel meccanismo dai Manfredini, mentre il gruppo bronzeo, se non è stato prodotto a Milano, potrebbe provenire dal laboratorio parigino di Galle o da quello di Thomire. D'altronde era una pratica comune che gli orologiai commissionassero le casse ai bronzisti nelle quali, poi, montavano i loro movimenti. Va anche ricordato, a supporto di questa ipotesi, che, come si evince dalle numerose suppliche al governo, nei primi anni di attività dello stabilimento milanese, Francesco Manfredini e i suoi fratelli dovettero affrontare non pochi problemi economici ed è quindi plausibile che affiancassero alla produzione di pendole totalmente milanesi (come sembrerebbe quella dell'Aurora) anche quella di orologi montati su casse provenienti da Parigi. A questo proposito non va dimenticato che anche la pendola delle Sabine (FIG. 1), che reca sul quadrante la medesima firma di quella Melzi, ha una sorella gemella (identici anche i fregi in bronzo dorato che ornano la base in marmo, raffiguranti il ratto delle Sabine), anch'essa opera di Claude Galle del 1806⁽¹⁹⁾.

Questo secondo esemplare venne presentato da Galle nell'ottobre del 1806 all'Esposizione Industriale tenutasi a Parigi per poi essere portato da Pierre-Philippe Thomire in Inghilterra nel 1812, (anno della chiusura dell'attività di Galle), per finire nelle sale di Carlton House a Londra, residenza del principe di Galles; un'altra pendola uguale si trova nel Castello di Ludwigsburg. Ipotizzando, in mancanza di dati certi, rapporti tra Francesco Manfredini e Claude Galle, questi dovevano esistere già prima del 1807 (anno del suo trasferimento a Milano) quando Francesco si trovava ancora nella capitale francese.

La seconda pendola di Palazzo Reale, infatti, con la Musa Polimnia (FIG. 3), firmata sul quadrante "F.^{co} Manfredini fece a Parigi" e quindi precedente al 1806⁽²⁰⁾, mostra punti di contatto con una pendola di gusto simile, soprattutto nell'impostazione della base, databile al 1807 e realizzata in collaborazione dai bronzisti Claude Galle e Jean-André Reiche⁽²¹⁾. Infine, andrà anche ricordato come il fregio in bronzo dorato che orna queste pendole si ritrovi identico in un altro orologio in collezione privata firmato anch'esso "F.^{co} Manfredini fece a Parigi".

Se tutte le pendole fino a ora citate ci riportano a Claude Galle, quella di Diana e Apollo (FIG. 2), invece, richiama il nome di un altro bronzista francese coevo, Pierre-Philippe Thomire. Poggiate su una base in marmo, sostenuta da piedi leonini alati e ornata da fregi di gusto impero, questa pendola con mostra tonda sostenuta da un plinto terminante alla sommità con una doppia voluta, è caratterizzata dalla presenza di due figure disposte ai lati del quadrante: quella di Apollo sulla destra e quella di Diana sulla sinistra. Firmata, come la precedente "F.^{co} Manfredini fece a Parigi" e quindi realizzata prima del 1806, rivela delle forti similitudini con alcuni lavori di Thomire.

Osservando questa pendola e confrontandola con altri modelli simili, opera del

bronzista parigino, risulta evidente come l'Apollo sia la citazione esatta della figura del dio, realizzata in bronzo brunito, che orna la pendola con Apollo attribuita a Thomire e databile al periodo precedente al 1803, oggi conservata a Londra, a Buckingham Palace⁽²²⁾. Commissionata da Martin-Eloy Lignereux e destinata al Principe di Galles, questa pendola è citata negli archivi reali e, in particolare, la figura in bronzo dell'Apollo è stata consegnata da Thomire a Lignereux prima del 1804 (anno in cui Thomire acquista l'impresa di Lignereux).

Una pendola dello stesso modello appartiene alla Corona inglese, altri due esemplari sono in collezioni private anglosassoni, mentre una terza si trova nel Musée des Arts Decoratifs di Parigi. Per quanto riguarda la figura di Diana, invece, si conosce un disegno preparatorio per una pendola con Diana e Apollo d'impostazione molto vicina a quella di Palazzo Reale, firmato dalla "Thomire & Cie" (l'azienda di Pierre-Philippe Thomire, attiva fin dopo il 1850) intorno al 1817⁽²³⁾.

Le analogie tra le due figure della dea sono evidenti, tanto che sembrano derivare dallo stesso modello. In questo caso, però, a differenza delle altre pendole sopra citate, firmate dai Manfredini sul quadrante, Francesco Manfredini poteva essere stato a conoscenza del o dei modelli delle due figure ed aver poi fuso indipendentemente la sua opera, simile nell'impostazione, identica nelle figure, ma differente nel risultato finale.

Alla domanda, però, di chi sia l'autore di queste pendole, a oggi, non è possibile dare una risposta definitiva, ma si possono solo fare una serie di ipotesi che non possono essere smentite o confermate, in mancanza di documenti dimostranti l'esistenza di un qualsiasi tipo di rapporto che legghi Francesco Manfredini a Claude Galle e a Pierre-Philippe Thomire.

Si ringraziano Giuseppe Beretti, Luca Melegati e Sandrino Schiffini per i consigli e la disponibilità.



FIG. 4 - Manfredini o C. Galle o P.P. Thomire, *Pendola con Ettore, Andromaca e Astianatte*, base in marmo, firmata sul quadrante "Manfredini orolo.^{ro} del Re", dopo il 1806, Collezione privata, Milano.



FIG. 5 - P.P. Thomire, *Pendola con Ettore, Andromaca e Astianatte*, bronzo dorato, firmata sul retro della base "Thomire à Paris.", inizio del XIX secolo (già mercato antiquario).

- (1) Si vedano A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il Tempio del gusto*, Milano 1986, pp. 257-258 Tomo II; E. Colle in E. COLLE, A. GRISERI, R. VALERIANI, *Bronzi decorativi in Italia*, Milano, 2001, p. 305 *passim*; B. GALLIZIA DI VERGANO (con la collaborazione di L. MELEGATI), in AA.VV., *Gli Splendori del bronzo. Mobili e oggetti d'arredo tra Francia e Italia. 1750/1850*, catalogo della mostra, Torino 2002, p. 27 *passim*; B. GALLIZIA DI VERGANO, *Nuovi documenti per i Manfredini*, in "Rassegna di Studi e Notizie" Vol. XXVI, Anno XXIX, Milano 2002, p. 239 *passim*.
- (2) Per una disamina completa sulla storia dello stabilimento dell'Eugenia si veda: B. GALLIZIA DI VERGANO, *op.cit.*, Torino 2002, p. 27 *passim*.
- (3) Forse quelle citate da ACHILLE VISCARDI nel suo "Discorso pronunciato nella festa della Mutua Società operaia Manfredini in occasione dell'inaugurazione del busto in rame battuto a Luigi Manfredini titolare della Società l'8 Febbraio 1880" (Milano, 1880), a pagina 7: "... Grandiosi orologi, pendole, candelabri, vasi ... molti per ornare gli appartamenti della Real Corte di Milano, la maggior parte dei quali trovansi tuttora esistenti ...".
- (4) Dimensioni: altezza cm 88, base cm 74,4 x 30; stato di conservazione: parte dei fregi della base mancanti; inv. della Soprintendenza n. 1352; vecchio inventario di Palazzo Reale inciso sul lato "A 2612 73". Pubblicata da A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *op.cit.*, Milano 1986, Tomo II, fig. 567, p. 278; G. BASCAPÉ, *Il "Regio Ducal Palazzo" di Milano dai Visconti ad oggi*, Milano 1970; A. MORASSI, *Il Palazzo Reale di Milano*, Roma, 1936, p. 71.
- (5) Dimensioni: altezza cm 53, base cm 25,5 x 16; inventario della Soprintendenza n. 1349; vecchio inventario di Palazzo Reale inciso due volte sopra la parte posteriore della cassa "A 1672 73". È citata nell'"Inventario Mobili d'arredamento di Dotazione della Corona esistenti nel Real Palazzo di Milano, Casino e Palchi di Corte al Teatro della Scala, Palco Reale al Teatro Carcano Milano" del 1909 circa: nel locale n. 137, al n. 1758 è ricordata "Una pendola in bronzo dorato con basamento quadrilungo di marmo bardiglio sopra zoccolo di bronzo. Superiormente una figura di donna che suona l'arpa, fiancheggiata da un amorino e da un tripode in bronzo dorato (...)" (E. COLLE, *L'arredo di Palazzo Reale attraverso gli inventari storici*, in "Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo", Milano 2000, p. 140).
- (6) Dimensioni: altezza cm. 71, base cm 63x28,5; stato di conservazione: fregio centrale e attributi di Apollo mancanti; inventario della Soprintendenza n. 744; vecchio inventario di Palazzo Reale inciso sul fianco "A 451(o 4) 72"; dietro la cassa sulla voluta di sinistra dipinto in nero "(?) 561. A.". Pubblicata da G. BASCAPÉ, *op.cit.*, Milano 1970 e da A. MORASSI, *op.cit.*, Roma 1936, p. 70. È citata nell'"Inventario Mobili d'arredamento di Dotazione della Corona esistenti nel Real Palazzo di Milano, Casino e Palchi di Corte al Teatro della Scala, Palco Reale al Teatro Carcano Milano" del 1909 circa: nella sala n. 140, al n. 1642 è ricordata "Una Pendola in bronzo dorato con basamento quadrilungo sormontato da due figure allegoriche Diana ed Apollo, zoccolo di marmo bardiglio alta in complesso cm 65 e relativo zoccolo di legno intagliato e dorato (...)" (E. COLLE, *op.cit.*, Milano 2000, pp. 137-138).
- (7) Dimensioni: altezza cm 59, base cm 50 x 14; Collezione privata, Milano.
- (8) A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *op.cit.*, Milano 1985, Tomo I, p. 257 *passim*.
- (9) Archivio di Stato di Milano, Fondo Commercio, fascicolo 95, "Ditte e fabbriche di Bigiotteria".
- (10) *Ibidem*.
- (11) Archivio di Stato di Milano, Fondo Commercio, fascicolo 227. "Piano per lo Stabilimento dell'Eugenia ... *Della Doratura*. ... La fabbrica delle Pendole sarà l'oggetto principale di cui si occuperà l'officina nel principio dello stabilimento. In progresso ella si rivolgerà a tutti gli altri rami, ch'essa potrà abbracciare. Alla fusione dei Bronzi; alla modellatura e ciselatura degli ornati, e

statue, si potrà facilmente riunire la Lapidaria, e la tornitura per le pendole di Alabastro, e di legno prezioso, che si fabbricheranno. ...".

- (12) Archivio di Stato di Milano, Fondo Commercio, fascicolo n. 95, "Ditte e fabbriche di Bigiotteria".
- (13) Oggi conservato a Milano nella Pinacoteca Ambrosiana, è stato pubblicato in E. COLLE - A. GRISERI - R. VALERIANI, *op.cit.*, Milano, 2001, scheda 86.
- (14) Per una disamina completa su questo gruppo si veda *ibidem*.
- (15) B. GALLIZIA DI VERGANO, *op.cit.*, Torino 2002, p. 29.
- (16) H. OTTOMEYER - P. PRÖSCHEL, *Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, München, 1986, vol I, fig. 5.13.3, p. 366.
- (17) Vendita all'asta Drouot Richelieu - sale n. 1 - Gros & Delettrez / Vouttier, Parigi, 26 gennaio 2004, lotto 184.
- (18) Giorno in cui "... il Principe Vice Re (Eugenio de Beauharnais) si è compiaciuto di onorare il Sig. Francesco Manfredini del titolo d'orologiaio R.o. ...". Archivio di Stato di Milano, Fondo Commercio, fascicolo n. 95 "Ditte e fabbriche di Bigiotteria".
- (19) H. OTTOMEYER - P. PRÖSCHEL, *op.cit.*, München 1986, vol I, fig. 5.13.6, p. 367.
- (20) Nota in almeno un altro esemplare, che si differenzia da quello Manfredini solo per qualche variazione nella composizione dei fregi decorativi e in qualche particolare, attribuito alla mano di non meglio identificato bronzista francese d'epoca impero e firmato sul quadrante dall'orologiaio Dubuc le Jeune. Si veda P. KJELLBERG, *Encyclopedie de la Pendule Française du Moyen Age au XX^e siècle*, Paris, 1997, p. 388, fig. B.
- (21) H. OTTOMEYER - P. PRÖSCHEL, *op.cit.*, München 1986, vol I, figg. 5.15.1, 5.15.2, p. 374.
- (22) L'orologio di Buckingham Palace è pubblicato in H. OTTOMEYER - P. PRÖSCHEL, *op.cit.*, München 1986, vol I, fig. 5.5.4, p. 342.
- (23) Pubblicato da H. OTTOMEYER - P. PRÖSCHEL, *op.cit.*, München 1986, vol I, fig. 5.5.8, p. 344. Un orologio in bronzo identico a quello illustrato in questo disegno e firmato sul quadrante da Pierre-Philippe Thomire è in collezione privata a Milano.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXVIII - Anno XXXI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2004

DUE VASI A PALAZZO REALE

Luca Melegati

Nella sala detta del Balcone di Palazzo Reale sono conservati due grandi vasi in porcellana policroma, decorati con scene continue di figure femminili ed amorini in oro rialzato in oro rosso e robuste anse terminanti a ricciolo ed attacco a foglia⁽¹⁾.

Il marchio, posto sotto la base a finto marmo, "*Darte/feres/la paris*" in oro, riporta a una famiglia di ceramisti attivi a Parigi sin dalla fine del Settecento, i Darte appunto, ed in particolare alla ditta dei Darte Frères, nata nel 1804 per iniziativa dei fratelli Louis Joseph e Jean François. I due si erano installati nel lussuoso hôtel Montalembert, dove avevano trasferito sia la fabbrica che le loro abitazioni. La nuova impresa si imporrà presto per la qualità dei prodotti, tanto da apparire nel 1809 sotto il patronato di Madame Mère, la madre dell'imperatore. Ma nonostante il successo di pubblico, i conti continuarono ad avere dei problemi, accentuatesi con gli anni della Restaurazione e destinati, malgrado cambi di proprietà tra i vari membri della famiglia ed iniezioni di denaro fresco, a culminare nella dichiarazione di fallimento nel 1828. Al fallimento seguiva la probabile fine della produzione: diciamo probabile poiché ancora non sono chiare le vicissitudini aziendali di questi anni, visto che in quello stesso 1828 Louis Joseph dichiarava di produrre ancora sotto il patronato (o brevetto) del duca di Bordeaux, mentre il figlio August Remi manteneva un suo magazzino in rue des Vinaigriers. Comunque sia, nel 1836 i signori Vanson & C. potevano ormai dichiararsi successori dei Darte⁽²⁾.

La produzione della manifattura comprendeva, tra vasellame vario, anche vasi decorativi di notevole impegno e dimensione. Molti furono presentati in occasione di esposizioni varie: sono porcellane di grande qualità tecnica, in particolare nella decorazione caratterizzata da una notevole maestria nel trattamento dell'oro⁽³⁾, e assai tipiche per una sorta di gigantismo nel disegno e nelle dimensioni.

Sono caratteristiche che si ritrovano anche nei nostri vasi, che presentano per altro non pochi aspetti tipici della produzione ceramica francese delle prime decadi dell'Ottocento. Il modellato delle anse, non privo di qualche durezza, riappare infatti, variato, in diversi esempi di porcellana francese di questi anni. Si veda la cop-

pia di vasi *all'antica* realizzati dalla parigina Dagoty nel 1810 circa (pubblicata da de Plinval de Guillebon nel 1995⁽⁴⁾), i due vasi prodotti sempre a Parigi da Halley negli stessi anni⁽⁵⁾ o infine in un'altra coppia, questa volta di Puyat, Parigi, databile al 1815 circa⁽⁶⁾.

Il decoro a bacchanale, in oro su fondo blu rientra in un gusto assai caratteristico anche del più tardo neoclassicismo, e finirà per essere utilizzato comunemente sia nelle arti applicate⁽⁷⁾ nella decorazione d'interni: un'impostazione simile, fin quasi alla citazione, la si ritrova per esempio nella fascia ornamentale oggi conservata al museo della Malmaison et Bois-Préau, proveniente dall'hôtel parigino di rue de la Victorie occupato da Napoleone Bonaparte e Giuseppina de Beauharnais all'epoca del loro matrimonio nel 1796.

Si pensi poi ai noti "pensieri" del Canova, ripresi poi in fortunate serie a stampa⁽⁸⁾. Molti sono gli esempi anche nella produzione ceramica, non solo francese, del tempo: dove si utilizzano volentieri motivi con figure danzanti accompagnate da ghirlande e amorini per lo più ispirati al noto prototipo borghesiano o ai vasi della celebre collezione di Sir William Hamilton⁽⁹⁾.

Particolarmente tipico del periodo ci pare anche il trattamento delle figure, soprattutto nelle dorature lumeggiate in un caratteristico oro rosso, tanto sofisticato da ottenere un effetto di quasi policromia. Questa tecnica di doratura non è rara nella porcellana francese del periodo, in particolare dopo il primo decennio dell'Ottocento, e ne costituisce uno dei risultati più interessanti⁽¹⁰⁾. Quanto detto suggerisce una datazione per i nostri vasi ai primi anni della Restaurazione, intorno al 1820 circa, una data che ben si adatterebbe ai lavori di riarredo (intorno ai quali poco o nulla si sa) verosimilmente effettuati nel Palazzo al ritorno degli austriaci dopo la fine del regime napoleonico.

Questo potrebbe spiegare la loro assenza nell'inventario del palazzo del dicembre 1814⁽¹¹⁾, anche se non sono poche le descrizioni compatibili: nella Sala d'Udienza "Vasi grandi di porcellana fondo bleu, e d'oro. 2", in quella dei Ministri "Vasi grandi di porcellana violetto, ed oro. 2", nel Gabinetto dei Bagni "Vasi di Porcellana, ed oro. 2". Le due porcellane appaiono invece nell'inventario del palazzo del 1909 circa⁽¹²⁾: "2827-2836 Due Detti (vasi per decorazione) simili di forma Etrusca di porcellana bleu con figure mitologiche miniate in oro su fondo bleu, maniglie rialzate e dorate e zoccolo quadrato finto marmo (...)".

Qui essi sono citati insieme a tutta una serie di altri vasi decorativi che si possono immaginare di gusto simili ai nostri anche se non in serie. Abbiamo traccia di un ulteriore spostamento di almeno uno dei nostri vasi: esso appare infatti come proveniente dalla Villa Reale di Milano (ex Belgioioso) in un inventario, steso in data incerta, degli arredi presi in consegna dal Comune di Milano ed esistenti a Palazzo Reale⁽¹³⁾: "(1424) 2838 un vaso in porcellana, L. 15". La mancanza di uno studio sistematico sugli inventari di Palazzo Reale ci impedisce oggi di utilizzare le numerose altre segnature presenti sui nostri vasi (Vedi alla nota 1).

A parziale consolazione possediamo qualche immagine delle due porcellane nella collocazione originaria prima delle distruzioni belliche: una tavola del testo di Bascapè ci mostra infatti i due vasi nella Sala del Balcone (dove sono oggi tornati), mentre nella guida del Palazzo di Antonio Morassi essi appaiono a pag. 38, sempre nel medesimo ambiente. Nello stesso volume uno dei vasi è illustrato anche a pag. 67 tra altri esemplari di vasi attribuiti a Sèvres⁽¹⁴⁾.

L'autore ringrazia per i suggerimenti e la grande disponibilità Giuseppe Beretti, Benedetta Gallizia di Vergano, Claudio Salsi, Sandrino Schiffini, Francesca Tasso.



FOTO 1 - Uno di una coppia di vasi in porcellana policroma, manifattura Darte, Parigi, circa 1820, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio in deposito presso il Palazzo Reale di Milano, Museo della Reggia.



FOTO 2 - Uno di una coppia di vasi in porcellana policroma, manifattura Darte, Parigi, circa 1820, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio in deposito presso il Palazzo Reale di Milano, Museo della Reggia.

- ⁽¹⁾ Alti 35 centimetri i vasi sono entrambi marcati all'interno della base *Dartefferes/la paris* in oro sopra vernice; hanno ciascuno un'ansa restaurata e presentano qualche usura e difetto. Recano una serie di segnature. Primo vaso: Sopr. Mon.ti Mi, Art. N.º 1025 (cartaceo), P.I. n. 2837 (cartaceo), 2837 dipinto in rosso, A 703 cancellato, 72. in rosso, 203 (cartaceo sul fianco della base); secondo vaso: P.I. N 2838 (cartaceo), 2838 dipinto, A 702 in rosso ma cancellato, 72 in rosso, B 187 RC (cartaceo).
- ⁽²⁾ R. DE PLINVAL DE GUILLEBON, *Faïence et Porcelain de Paris. XVIIIe-XIXe Siècles*, Dijon 1995, pp. 349-350.
- ⁽³⁾ Ivi, fig. 332; si noti l'uso del serto di alloro utilizzato a raccordo del piede e della base a plinto.
- ⁽⁴⁾ Ivi, fig. 326; vasi accompagnati tra l'altro da basi a plinto marmorizzate come nei nostri.
- ⁽⁵⁾ Ivi, fig. 358-359.
- ⁽⁶⁾ Ivi, fig. 394.
- ⁽⁷⁾ Per esempio anche nei rivestimenti di arredi e pareti, sia in tessuto che su carta: si veda la fornitura da salone databile al 1825 circa passata recentemente sul mercato antiquario francese (DROUOT-RICHELIEU, ROSSINI, *Mobilier de Château*, catalogo della vendita 2 aprile 2004, lotto 268).
- ⁽⁸⁾ *Le muse coi loro poeti e filosofi. Minerva e Apollo. Pensieri di Antonio Canova; Scherzi di ninfe. Grazie che danzano. Pensieri di Antonio Canova; Mercato di Amore ideato da Antonio Canova per fregio di un piccolo tempio; Baccanti che danzano. Pensieri di Antonio Canova; Danzatrici. Pensieri di Antonio Canova.* Per queste serie di incisioni ed i loro originali a tempera si veda G. PEZZINI BERNINI - F. FIORAMI, *Canova e l'incisione*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa, 1993, p. 264 *passim*.
- ⁽⁹⁾ R. PLINVAL DE GUILLEBON 1995, op.cit. fig. 166; per i decori a "figure pompeiane" alla manifattura di Napoli si veda A. CAROLA-PERROTTI (a cura di), *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda. 1743-1806*, catalogo della mostra, Napoli, 1986, p. 397 *passim*. Sullo scorcio del Settecento John Flaxman ideava per Wedgwood il noto fregio delle Ore Danzanti destinato ad essere replicato infinite volte in *Jasper* o *Black Basalt*, le fortunate paste ceramiche ideate dal ceramista inglese.
- ⁽¹⁰⁾ Ivi, fig. 373-374; M. BLOIT, *Trois Siècles siècles de Porcelaine de Paris*, Paris, 1988, pp. 16 e 73.
- ⁽¹¹⁾ "Inventario del Mobiliare del Palazzo reale di Milano" in Archivio di Stato di Milano, Potenze Sovrane, 219.
- ⁽¹²⁾ "Inventario Mobili d'arredamento di Dotazione della Corona esistenti nel Real Palazzo di Milano, Casino e Palchi di Corte al Teatro della Scala, Palco Reale al Teatro Carcano Milano", presso la Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano. Per un esame di questo e degli altri inventari relativi al palazzo si rimanda a Enrico Colle in E. COLLE - C. SALS (a cura di), *Il Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del palazzo*, Milano, 2000, p. 113 *passim*.
- ⁽¹³⁾ "Mobili di Pregio Artistico e Storico dei quali il Comune di Milano ha riscontrato l'esistenza e presa consegna nel Palazzo Reale" presso la direzione delle Civiche Raccolte di Arte Applicata. L'inventario è forse collegabile al passaggio del Palazzo Reale al Comune di Milano deciso con R. Decreto Legge del maggio 1920. Il palazzo passava al Comune dal Ministero della Istruzione Pubblica: un appartamento era riservato all'uso dei Sovrani.
- ⁽¹⁴⁾ G. BASCAPÈ, *Il "Regio Ducal Palazzo" di Milano dai Visconti ad oggi*, Milano, 1970, s.p.; A. MORASSI, *Il Palazzo reale di Milano*, Roma, 1936.

L'EPOPEA DI UN MOROSINI CELEBRATA SU UN INCONSUETO ACQUAMANILE ARGENTEO

Oleg Zastrow

I cospicui lavori di ammodernamento e di trasformazione che da un certo tempo stanno interessando, nel Castello Sforzesco, non solo tutte le collezioni museali, ma pure gli ambienti che accolgono il vasto repertorio di beni artistici e storici comunali ivi custoditi, pur apportando momentaneamente alcuni non marginali disagi, hanno però al contempo determinato la necessità di un nuovo riordino e della relativa ricollocazione di quanto conservato nei depositi delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata. A sèguito di tale provvisorio trasferimento di testimonianze artistiche, è emersa, per buona sorte, un'opera di argenteria che, fino ad epoche recenti, non era stata individuata, né tanto meno presa in considerazione da studi. Nonostante le ricerche che abbiamo appositamente condotto, non è stato possibile accertare alcunché in merito alle vicende che portarono questo elaborato a far parte delle raccolte civiche. Mancano i cartellini con l'indicazione della registrazione d'ingresso e di un eventuale numero d'inventario; restano quindi ignote sia l'epoca in cui l'opera divenne bene comunale, sia le informazioni sulla precedente proprietà.

In sostanza, fino al momento del riordino generale del quale abbiamo sopra parlato, questa creazione d'arte non "esisteva" (sia pure da un punto di vista meramente burocratico) nel contesto delle raccolte museali milanesi. Dopo il ritrovamento, in via del tutto provvisoria, l'oggetto è stato recentemente individuato come: "Vassoio in metallo sbalzato con vascello che si difende da un attacco da parte dei Turchi, con sorta di moneta che gira, attaccata al bordo"⁽¹⁾.

L'interesse per questa creazione di argenteria non si limita peraltro all'assenza di notizie sulla sua presa in carico da parte dei musei nel Castello Sforzesco: una carenza d'informazioni di tale genere non rappresenta un caso unico. Le ragioni che rendono particolare, e per più versi oggettivamente inconsueta, l'opera della quale parliamo sono altre: il soggetto bellico rappresentato; il personaggio che vi è esaltato; la forma elegante del vassoio, oggetto di non facile confronto rispetto ad altri apparentemente similari opere; la "oscura" finalità di uso per la quale fu creato; la presenza della "moneta" girevole. Vediamo, innanzi tutto, di descrivere questa singolare creazione.

Nella sua quasi totalità, si tratta di una consistente lamina argentea, lavorata a sbalzo ed a cesello, con un elemento terminale (in basso) in argento eseguito a getto. Tutte le figure a sbalzo, come pure le decorazioni, sono dorate, stagliandosi così con particolare evidenza sullo sfondo piano, in argento non dorato, sul quale sono incisi a bulino elementi complementari della scena bellica rappresentata; analogamente, sono bulinati lo stemma inserito su uno scudetto e la iscrizione esplicativa riferita alla battaglia. Del tutto differente, per materiale e tecnica, risulta il fregio di metallo in getto, fissato alla estremità superiore: una composizione traforata (con riccioli, volute baroccheggianti e due piccole "sirene" contrapposte) la quale regge, tramite due perni, una sorta di disco, incernierato in alto e in basso, sì che questo può liberamente ruotare lungo un ideale asse verticale; tale forma a clipeo è in bronzo, con tracce di doratura.

L'oggetto ha dimensioni ragguardevoli: lunghezza complessiva 49,5 cm; larghezza massima 35 cm. Prescindendo dalle due componenti sporgenti alle estremità, l'opera si presenta pressochè a pianta centrale. Questa parte essenziale del lavoro in argento ha l'aspetto di una sorta di bacile, dal perimetro lobato e dai bordi non molto rilevati rispetto alla zona centrale, piana. L'incorniciatura di tale porzione figurata è costituita idealmente da una sequenza di stilizzati petali i quali, in particolare, alludono alla corolla completamente sbocciata di una rosa di macchia (FIG. 1). Si tratta, come potremo rilevare, di un elemento allusivo voluto, secondo le dette formule floreali, in perfetta sintonia con la finalità di uso dell'oggetto. Quasi tutta la superficie interna del bacile è occupata da una complessa scena di battaglia navale. In mezzo, in posizione trasversale, sta un vascello: al centro si erge l'albero maestro, con vele e sartie, alla cui destra sventola, da un'antenna, il vessillo con la figura del leone di san Marco; ancora più a destra si sviluppa l'alto cassero, sormontato da un allungato fanale, gremito di uomini armati, dei quali, alcuni combattono con armi da fuoco; sotto il cassero si notano i cannoni che esplodono le loro cariche. Sulla sinistra si alza un tronco dell'albero mediano, spezzato da una cannonata nemica, alla cui base giacciono il sartame e la vela afflosciata.

La tolda della nave è sovraffollata da soldati veneziani (riconoscibili dalle armature e dagli elmi), in atto di difendersi dall'arrembaggio di una turba di Turchi armati (distinguibili per i turbanti e per l'assenza delle corazze). La dinamicità della scena è sottolineata dal turbinare delle armi: spade, scimitarre, asce, lance; un uomo brandisce un fucile, tenendolo per la canna a uso di mazza, altri armati oppongono all'attacco i loro scudi. Alcuni Turchi si arrampicano lungo le murate; altri vengono fatti precipitare in mare. Sullo sfondo, solo abbozzate a cesello, si intravedono altre navi turche che si avvicinano per attaccare pure esse il vascello cristiano. Al centro ideale di tutta questa articolata scena di battaglia è visibile il capitano della nave veneziana; l'uomo si staglia ai piedi dell'albero maestro; è atteggiato in posa di comando: con la mano sinistra tesa ad impartire ordini per la difesa e la destra, che impugna la spada, levata ad incitare i suoi militi al contrattacco.

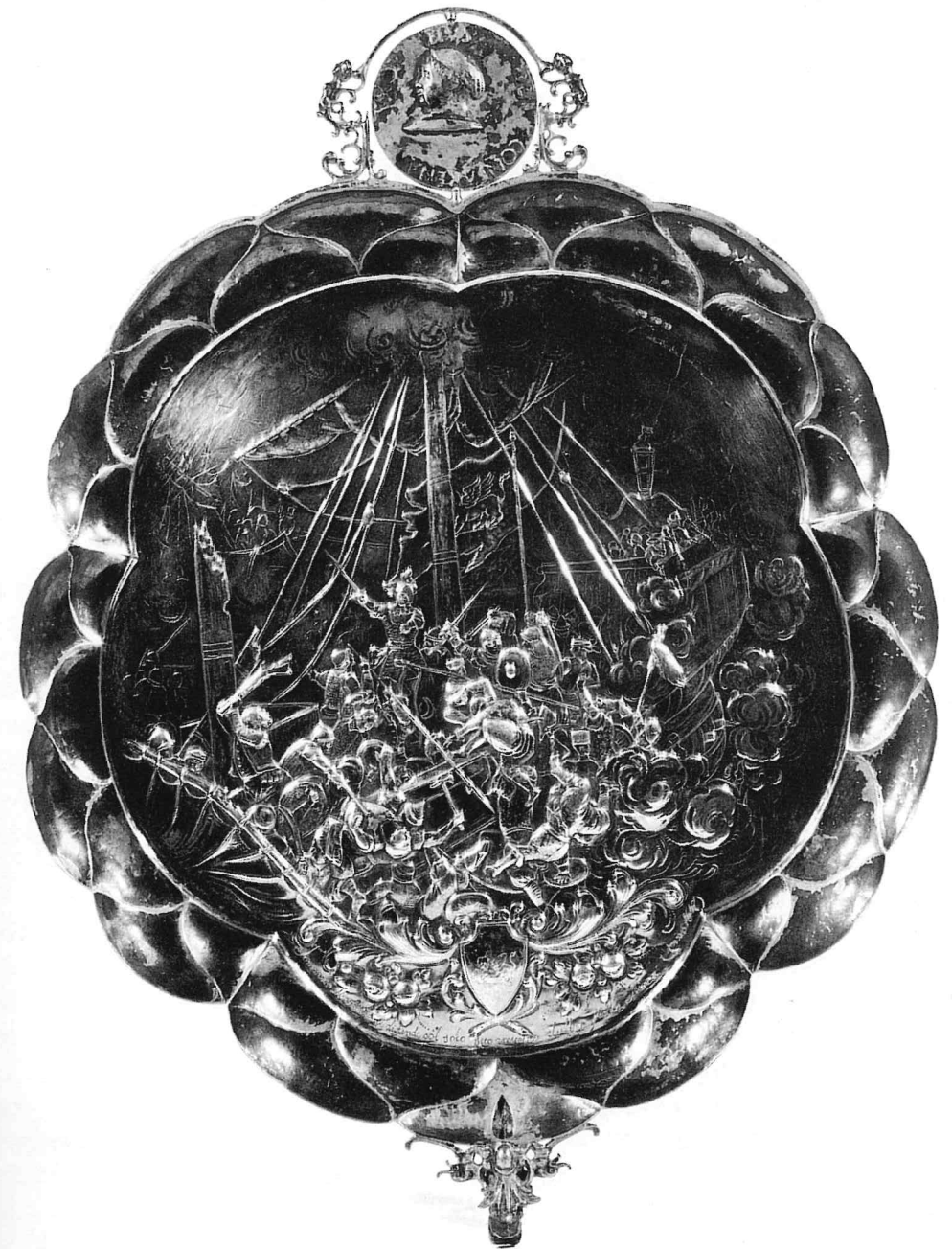


FIG. 1 - Bacile in argento sbalzato e parzialmente dorato con la raffigurazione dell'episodio di una battaglia navale fra Turchi e Veneziani (inv. Oreficerie 1336). Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano.

Nella parte inferiore di questa raffigurazione è presente una elegante composizione fitomorfa, di sapore baroccheggiante, che affianca un piccolo scudo sul quale è inciso, secondo formule stilizzate, il leone di san Marco (FIG. 2).

Sotto questo emblema è cesellata una iscrizione, realizzata in corsivo, a caratteri maiuscoli e minuscoli, che chiarisce gli estremi dello scontro bellico. Vengono cioè indicati il nome del comandante della nave veneziana, l'attacco da parte dei Turchi, la data in cui si verificò detto evento: *"Tommaso Morosini si difende col solo suo vascello dalla flotta Turca. Anno 1647"*.

L'episodio s'inserisce quindi nella storica vicenda della guerra di Candia, la quale vide militarmente contrapposti Veneziani e Turchi e che, in particolare fra il 1645 e il 1669, ebbe, per parte veneziana, quale suo massimo esponente, Francesco Morosini. Questi, nel 1656 fu nominato provveditore generale a Candia e nel 1657 capitano generale "do mar". Per la sua celebre riconquista della Morea venne insignito del titolo di Peloponnesiaco. Una interessante componente, funzionale e decorativa, del bacile qui in oggetto è costituita dal raffinato elemento di deflusso del liquido (accoglibile nel "vassoio" in quantità poco rilevante, data la sua scarsa profondità, e della cui natura riparleremo) visibile ad una estremità dell'elaborato (FIG. 3). Questo particolare, realizzato in argento a getto, permetteva lo scarico del liquido secondo una formula figurativa che si richiama indicativamente ai "doccioni" delle cattedrali gotiche. Un foro dal profilo a mandorla, praticato nel petalo di rosa a cui si collega la piccola conduttura, permetteva d'inviare il liquido al breve tubicino. Quest'ultimo, secondo i sopra citati modelli rifacentesi ad una ripresa tardogotica, ha l'aspetto di una bizzarra piccola testa di drago, dalle cui fauci si sprigiona lo zampillo di fuoriuscita, seguendo la curva di una sorta di "lingua" fortemente protesa.

Già da quanto fino a qui rilevato si deduce chiaramente che il basso bacile doveva servire per una sorta di abluzione, delle cui caratteristiche si riparlerà.

Come si è anticipato, alla estremità contrapposta (rispetto alla citata componente di deflusso) è fissata, tramite un singolare elemento che ne permette la rotazione (con perni in ubicazione polare), una sorta di medaglia figurata, in bronzo ancora in parte dorato. Anche se torneremo a parlare dello stile e dell'epoca della già descritta parte argentea, non si può non rilevare con immediatezza una profonda differenza fra la realizzazione del bacile vero e proprio e quella del disco bronzeo figurato.

La diversità non riguarda solo la presenza di materiali distinti (argento e bronzo) e la difforme tecnica esecutiva (sbalzo e cesello, per la lamina argentea; fusione tramite matrice, per la piastra bronzea). Il divario più significativo è determinato dallo stile e, di concerto, dal rispettivo ambito cronologico. Riducendo, per ora, i termini identificativi all'essenziale, si può anticipare che il vero e proprio bacile venne eseguito secondo formule, ancorché raffinate, di gusto eclettico, non anteriori alla prima metà dell'Ottocento. Per quanto riguarda la medaglia, ci si trova invece in presenza del recupero di un oggetto molto più antico rispetto al momento in cui fu sbalzata, entro la sua cornice floreale, la citata scena di battaglia navale.



FIG. 2 - Particolare della precedente illustrazione: scudo con la raffigurazione del leone di san Marco.



FIG. 3 - Particolare della figura 1:
il versatoio del bacile, riproducente una testa di drago.

Il clipeo bronzeo mostra, sul fronte, il busto di un uomo di età matura, rappresentato di profilo (FIG. 4). L'uomo ha il volto glabro e scavato, severo; calza un copricapo a calotta; indossa, sulla parte superiore del busto, una sobria veste. Sul l'esergo corre, a rilievo, la iscrizione esplicativa, a caratteri capitali maiuscoli: "NICOL . MICHAEL . DOC . ET . EQ^s . AC . S . MR^{ci} . PR^{ocv}".

Sotto il busto di questo personaggio, dai palesi intenti ritrattistici, è una sigla, molto consunta e dubitativamente così decifrabile: "O F A B". Forse le prime due lettere sono interpretabili in "OPVS FECIT"; nel qual caso le altre due potrebbero riferirsi alle iniziali del nome dell'esecutore.

Vi sono diverse ragioni che permettono di esporre una interessante ipotesi circa l'identità del medagliista. Certamente si tratta di un artefice che operò nel territorio latamente veneto fra l'avanzato secolo XV e i primi decenni del Cinquecento; questi, dotato di notevoli capacità tecniche e artistiche, lavorò su commissione di due fra le più importanti, all'epoca, famiglie veneziane (di cui ripareremo) per realizzare i ritratti presenti sulle due facce della medaglia. Le iniziali di tale artista risulterebbero, come già detto, A B.

Non appare quindi per nulla inopportuno ritenere che si tratti di Andrea Briosco, detto il Riccio o Rizzo, scultore nato a Padova nel 1470 e ivi morto nel 1532. Oltre che noto per varie sculture in bronzo, il Briosco fu autore di un notevole gruppo di placchette e di medaglie. L'esemplare qui in oggetto, se fosse accoglibile la proposta di un'opera del Riccio, ben si inserirebbe nel novero della sua produzione definita "la più alta e nobile espressione della corrente classicheggiante che la scultura raggiunse a Padova fra la fine del XV e i primi del secolo XVI".

Sul retro della medaglia è raffigurata, analogamente a quanto descritto per l'uomo, il busto di profilo di una figura femminile (FIG. 5). Anche in questo caso si tratta di una persona in età non giovanile, con in capo una cuffia, ma, al contrario del ritratto virile, la donna mostra un volto carnoso, anche se con la pelle un poco afflosciata dagli anni, come indica un solco che, partendo dalla bocca verso il basso, conferisce al viso una espressione imbronciata. L'epigrafe, lungo l'esergo, recita: "DEA . CONTARENA . VXOR . EIVS".

Come si è sopra anticipato, i caratteri stilistici di questa medaglia bronzea sono sensibilmente più antichi rispetto a quelli delle parti argentee del bacile. Lo stile dei due ritratti, il tipo di capigliatura, il loro abbigliamento e pure i caratteri paleografici della coppia d'iscrizioni, rimandano ad una produzione rinascimentale italiana, ambientabile cronologicamente fra l'attardato Quattrocento e il primo scorcio del secolo successivo. Un'apposita ricerca che abbiamo compiuto ha permesso d'identificare con certezza l'identità dei due personaggi, ritratti sul fronte e sul verso del disco bronzeo. L'uomo rappresentato è Niccolò Michièl: importante personaggio fra i notabili veneziani, in particolare nell'attardato secolo XV⁽²⁾.

A riprova del suo livello sociale, va ricordato che egli fu dottore, cavaliere, procuratore di san Marco. Oltre a ciò, all'epoca fu un "avogador" di spicco in importanti processi e, dato ancora più significativo, concorse come candidato per l'ele-



FIG. 4 - Particolare della figura 1:
fronte della medaglia in bronzo raffigurante il ritratto di Niccolò Michiel.



FIG. 5 - Particolare della figura 1:
retro della medaglia in bronzo raffigurante Dea Contarini.

zione alla carica dogale: al ballottaggio, in cui egli si presentò, non venne peraltro eletto, pur piazzandosi in una buona posizione; a tale carica fu infatti chiamato, il 2 ottobre 1501, il nuovo doge Leonardo Loredan. Alla luce di quanto si è qui sopra documentato, la epigrafe che attornia la sua immagine viene così svolta: "NICOL[AVS] . MICHAEL . DOC[TOR] . ET . EQ [VE]S . AC . S[ANCTI] . M[A]RCI . PROCV[RATOR]" (*Niccolò Michièl, dottore, e cavaliere, e procuratore di san Marco*).

Sul retro della medaglia è il ritratto della moglie di questo insigne personaggio: *Dea Contarini, sua moglie*, come indica l'iscrizione. Merita sottolineare che la consorte faceva parte di una delle più importanti dinastie veneziane. Sulla schiatta dei Contarini è stato scritto⁽³⁾: "Famiglia veneziana, ricordata dal secolo XI e originatasi dal patriziato mercantile ... arricchitasi di possedimenti in terraferma, contò tra i suoi membri ben otto dogi ... e molti uomini eminenti nella diplomazia, nelle lettere, nella gerarchia ecclesiastica. La biblioteca Contarini fu da Iacopo Contarini legata alla Marciana di Venezia (1595) ...".

Si può quindi comprendere come la medaglia in oggetto volesse riferirsi ad una coppia di coniugi dall'alto lignaggio, nel contesto della società veneziana del tempo. Per quanto riguarda ancora Niccolò Michièl, merita perlomeno riportare un cenno sulla sua schiatta⁽⁴⁾: "Famiglia veneziana, potente soprattutto nei primi secoli della repubblica; tre suoi membri si susseguirono, nel corso di un secolo, come dogi, a breve distanza l'uno dall'altro ... Accrebbe la propria potenza, ottenendo la contea di Arbe, di Ossero e la signoria di Paso". Aggiungiamo che i tre dogi furono: Vitale I Michièl, in carica dal 1096 al 1102; Domenico Michièl, dal 1117 al 1129; Vitale II Michièl, dal 1156 al 1172. Vari uomini di tale famiglia si distinsero e, fra gli altri: un cardinale, un umanista e storico, un viaggiatore, un botanico, un poeta. Da quanto si è potuto indicare, deriva la palese constatazione secondo la quale lo stile e l'epoca di questa pregevole medaglia bronzea concordano perfettamente, nel contesto temporale a cavallo fra la fine del secolo XV e l'inizio del successivo, con la realtà storica in cui visse e operò Niccolò Michièl.

Del tutto differente è l'ambito cronologico riferibile alle parti argentee del bacile. L'atmosfera stilistica è decisamente caratterizzata da un gusto tardoromantico, nel quale i richiami all'epopea della guerra fra la flotta veneziana e quella turca si mescolano a reminiscenze neomedievali (in particolare nel condotto "a doccia" a testa di drago) ed a riprese neobarocche (nei fregi accanto allo scudo con l'effigie del leone di san Marco). Una esplicita conferma è desumibile dalla scritta esplicativa, sia per l'ampoloso modo di esprimersi (*col solo suo vascello*), sia per i caratteri paleografici della epigrafe (in corsivo calligrafico, piuttosto tardo).

Sulla superficie piana dello sfondo, a destra della scena di battaglia, è presente un tripunzonale, purtroppo non bene impresso e perciò di problematica lettura. La sua decifrazione avrebbe contribuito a chiarire alcuni dati circa il luogo di esecuzione e l'artefice di questa opera che risulta riferibile ad una creatività italiana dell'avanzato secolo XIX. Come si è detto all'inizio del presente lavoro, mancandoci

notizie in merito alla provenienza di questo bacile, prima che esso entrasse a far parte delle Civiche Raccolte di Arte Applicata, non ci è dato di conoscere a chi potesse in origine appartenere. Peraltro, oltre talune ragionevoli ipotesi, è possibile esporre alcune considerazioni. L'elaborato, dai caratteri ovviamente profani, con buona probabilità fu commissionato da un discendente di un ramo dei Morosini, con l'intento di rinverdire ed esaltare la memoria di un audace antenato, eroe della battaglia navale fra Veneziani e Turchi svoltasi nell'anno 1647.

Il committente dovette essere una persona non solo facoltosa (come attesta la qualità esecutiva di questa opera), ma pure ambiziosa, spinta dal desiderio (un poco magniloquente) di evidenziare l'importanza storica della propria dinastia.

L'abbinamento, "spregiudicato", di una medaglia bronzea rinascimentale con un bacile argenteo ottocentesco si propone sintonicamente nel contesto di quella nota cultura eclettica dell'avanzato secolo XIX, ove l'apprezzamento per l'antichità si manifestò sia nella esplicita ripresa di moduli artistici precedenti (si pensi al Neogotico, al Neorinascimento, al Neobarocco), sia nella nota e diffusa produzione di opere d'arte applicata, "in stile", talvolta create con l'intento di imitare oggetti del passato. Venne quindi "riciclata", senza porsi problemi di ordine culturale, la medaglia bronzea con l'intento di "accrescere" lo "spirito veneziano" del bacile, già esaltato dalla raffigurazione dell'eroica battaglia combattuta da un Morosini.

Di non marginale interesse è il quesito circa la finalità d'uso, oltre agli espliciti intenti autocelebrativi dell'elaborato. Per individuare con evidenza i caratteri di questo oggetto, elemento di un servizio destinato all'abluzione delle dita, a tavola, è opportuno rifarsi alla caratteristica creazione di quelle coppie di contenitori (tipica produzione duecentesca limosina) ciascuna denominata *gémellion*.

Questi particolari bacili, conservatisi in numero considerevole (pure se talvolta pervenuti spaiati), sono stati oggetto di molteplici pubblicazioni⁽⁵⁾. I *gémellions* limosini ebbero, per lo più, utilizzazione profana; solo una minoranza fu destinata ad un uso cultuale, come è stato rilevato a proposito di un esemplare custodito nel Museo Civico di Torino⁽⁶⁾.

Uno di tali elaborati è presente anche nelle Civiche Raccolte Milanesi⁽⁷⁾. Esso costituisce la parte "sottostante" di una coppia di bacili usati per l'abluzione delle dita; tale esemplare superstite era destinato a ricevere l'acqua già usata per il lavacro, mentre l'elemento "superiore", disperso, morfologicamente analogo, aveva in più un beccuccio o un tubetto da cui sgorgava il liquido. Proprio a questo secondo tipo di componente si riferisce la creazione argentea della quale ci occupiamo: si tratta, quindi, del bacile "superiore" dal quale l'acqua, da usarsi per detergere le mani, scendeva, ricadendo in una sottostante e complementare vaschetta raccogli-trice, attualmente perduta. Al fine di evidenziare la raffinata concezione secondo la quale venne realizzata questa opera, merita richiamare l'attenzione sul correlato collegamento fra la scena bellica navale e la presenza dell'acqua lustrale la quale, scorrendo su detta raffigurazione, rendeva idealmente ancora più realistica l'impresa del Morosini.

Al contempo, l'incorniciatura dell'episodio descritto, costituita da una corolla di rosa di macchia al pieno della fioritura, non fu concepita solo con finalità meramente decorative. Tale particolare presenza floreale indica che l'acqua per l'abluzione delle dita veniva precedentemente profumata con essenza di rosa, secondo una concezione edonistica già quasi decadentista.

Le analogie fra i *gémellions* duecenteschi limosini e il bacile in argento del quale parliamo non si limitano alla semplice funzionalità per la lavanda delle mani. Infatti, così come le citate creazioni francesi, di tipo non religioso, del secolo XIII, oltre ad essere fittamente ornate con scene di vario genere, in primo luogo ostentavano una serie di stemmi i quali illustravano la nobiltà di una specifica casata, allo stesso modo, sulla superficie in argento dell'opera qui considerata venne esaltata non solo l'eroica impresa di un Morosini, ma pure evidenziato, inciso in uno scudo posto in primo piano, il leone di san Marco, onde celebrare la nobiltà di Venezia. Si tratta, quindi, della tarda ripresa di un certo tipo di ornamentazione legata ad un oggetto d'uso che un tempo era piuttosto frequente ritrovare negli ambienti aristocratici. Nel Museo e nelle Gallerie Nazionali di Capodimonte, a Napoli, sono presenti *gémellions* duecenteschi raffiguranti, rispettivamente, soggetti sacri, episodi di vita "cortese", scene di combattimento⁽⁸⁾. Proprio a questa ultima tipologia di rievocazioni belliche tende a rifarsi, sia pure con una tarda espressione romantica, la concezione dell'opera di recente "tornata alla luce" nei Musei Civici Milanesi.

NOTE

- (1) In occasione del presente lavoro, all'opera argentea è stato attribuito un nuovo e definitivo numero d'inventario: Oreficerie 1336.
- (2) A. DA MOSTO, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milano 1960, p. 218 e p. 229.
- (3) Si veda la voce *Contarini*, con i successivi importanti personaggi, in "Dizionario Enciclopedico Italiano", III, Roma 1970, p. 473.
- (4) *Ibidem*, VII, pp. 721-722.
- (5) J.J. MARQUET DE VASSELLOT, *Les gémellions limousins du XIII siècle*, in "Memoires de la Société Nationale des Antiquaires de France", 1951, pp. 23 e ss. M. BEAURE D'AUGÈRES, *Les armoires de quelque gémellion limousin des XIII^e et XIV^e siècle*, in "Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin", t. LXXXVII, 1960, 3, pp. 369-370.
- (6) L. MALLÉ, *Antichi smalti cloisonnés e champlevés dei secoli XI-XIII in raccolte e musei del Piemonte*, in "Bollettino della Società Piemontese di archeologia e belle arti", aa. 4° e 5°, 1950-1955, pp. 69-70, fig. 23.
- (7) O. ZASTROW, *Museo d'arti applicate. Smalti* (Musei e Gallerie di Milano), Milano 1985, n. 4, pp. 22-23.
- (8) P. GIUSTI - P. LEONE DE CASTRIS, *Medioevo e produzione artistica di serie: smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, Firenze 1981, pp. 84-89.

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXVIII - Anno XXXI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2004

MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

LA NASCITA DELLO STUDIO DI FONOLOGIA DELLA RAI DI MILANO

Maria Maddalena Novati

«Nell'ottobre del 1952 ero a New York dove, al Museum of Modern Art, assistetti ad un *concerto* diretto da Leopoldo Stokowski che, a metà concerto, si rivolse al pubblico dicendo "Adesso vi lascio, due altoparlanti prenderanno il mio posto". Fu in quella occasione che ascoltai per la prima volta musiche elettroacustiche (la chiamavano *Tape Music*)»⁽¹⁾.

È Luciano Berio⁽²⁾ che parla per illustrare come sia nata l'idea di creare, anche in Italia, uno studio per la realizzazione di musica elettronica: lo Studio di Fonologia della Rai di Milano.

Fu la novità dei suoni, più che il valore musicale delle composizioni di Ussachevsky e Leuning, ad impressionare Berio.

L'impatto con le nuove sonorità elettroniche fu tale da mettere in moto immediatamente la sua insaziabile curiosità per ogni forma di attività inerente al suono.

Ritornato in Italia, Berio si mise subito al lavoro presso la RAI di Milano, dove svolgeva funzioni di assistente musicale, procurandosi alcune apparecchiature elettroniche e sperimentando in prima persona la manipolazione del suono (FIG. 1).

L'avventura incominciò. Trovò da subito magnifici compagni di strada come Bruno Maderna⁽³⁾, Alfredo Lietti⁽⁴⁾ e Marino Zuccheri⁽⁵⁾ (FIGG. 2-3).

Altri amici e studiosi come Leydi⁽⁶⁾, Eco⁽⁷⁾, Sanguineti⁽⁸⁾, si radunarono attorno alla sua figura carismatica di intellettuale appassionato, colto e aperto a tutte le forme d'arte, in modo particolare a quelle cosiddette popolari o non accademicamente accettate.

Ufficialmente la data d'apertura dello Studio di Fonologia è fissata nel giugno 1955⁽⁹⁾, ma già da parecchi mesi sia Berio che Maderna preparavano materiali elettroacustici trattando il suono sia in maniera concreta sia elettronica. Berio attingeva spunti e informazioni guardando all'America e alla Francia (tramite i suoi rapporti con Schaeffer e il Club d'Essai), Maderna portava i contributi dallo studio di Colonia attraverso la sua amicizia con Stockhausen e Meyer-Eppler, e dai corsi estivi di Darmstadt.

"Luciano Berio ed io abbiamo avuto la possibilità di fondare a Milano uno Studio di Musica Elettronica. L'esperienza più palesemente positiva per noi, fino ad ora,

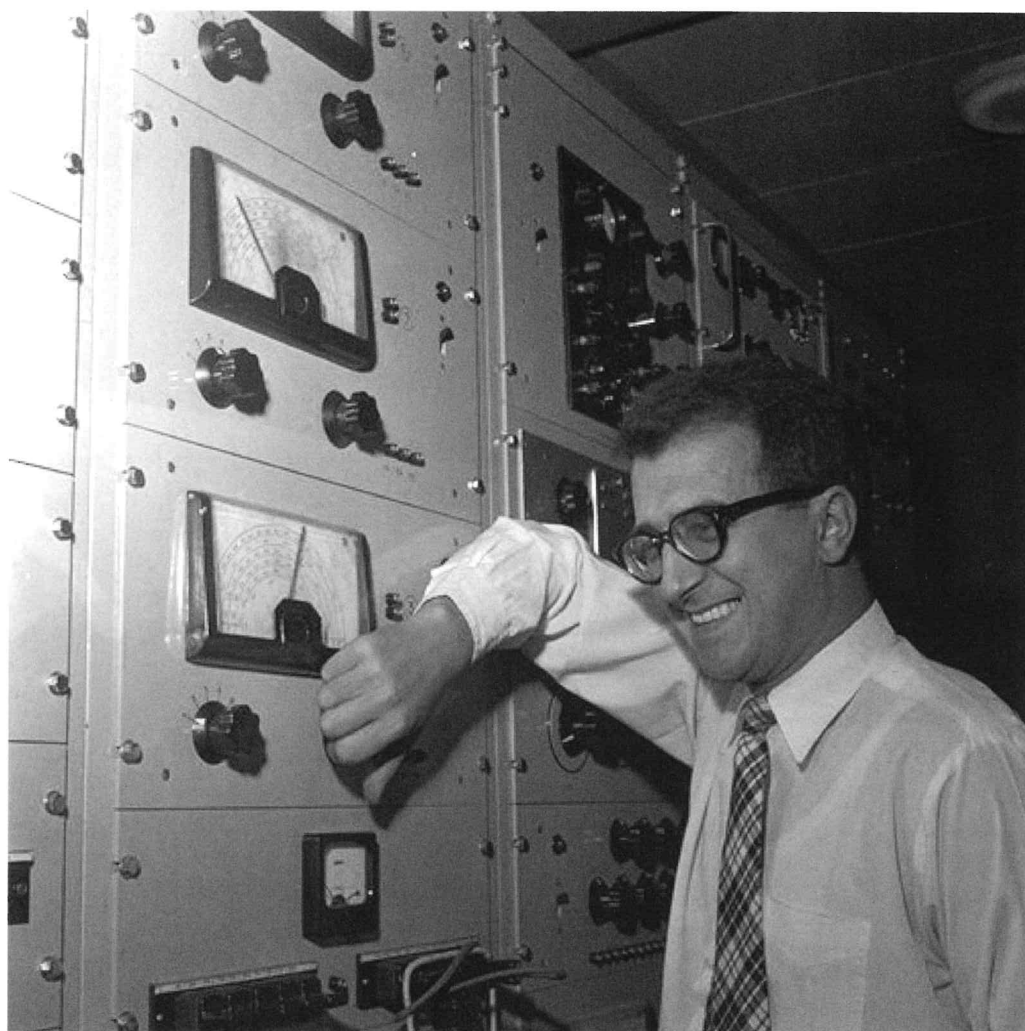


FIG 1 - L. Berio accanto agli oscillatori dello Studio, 1960, foto Teche Rai Milano.

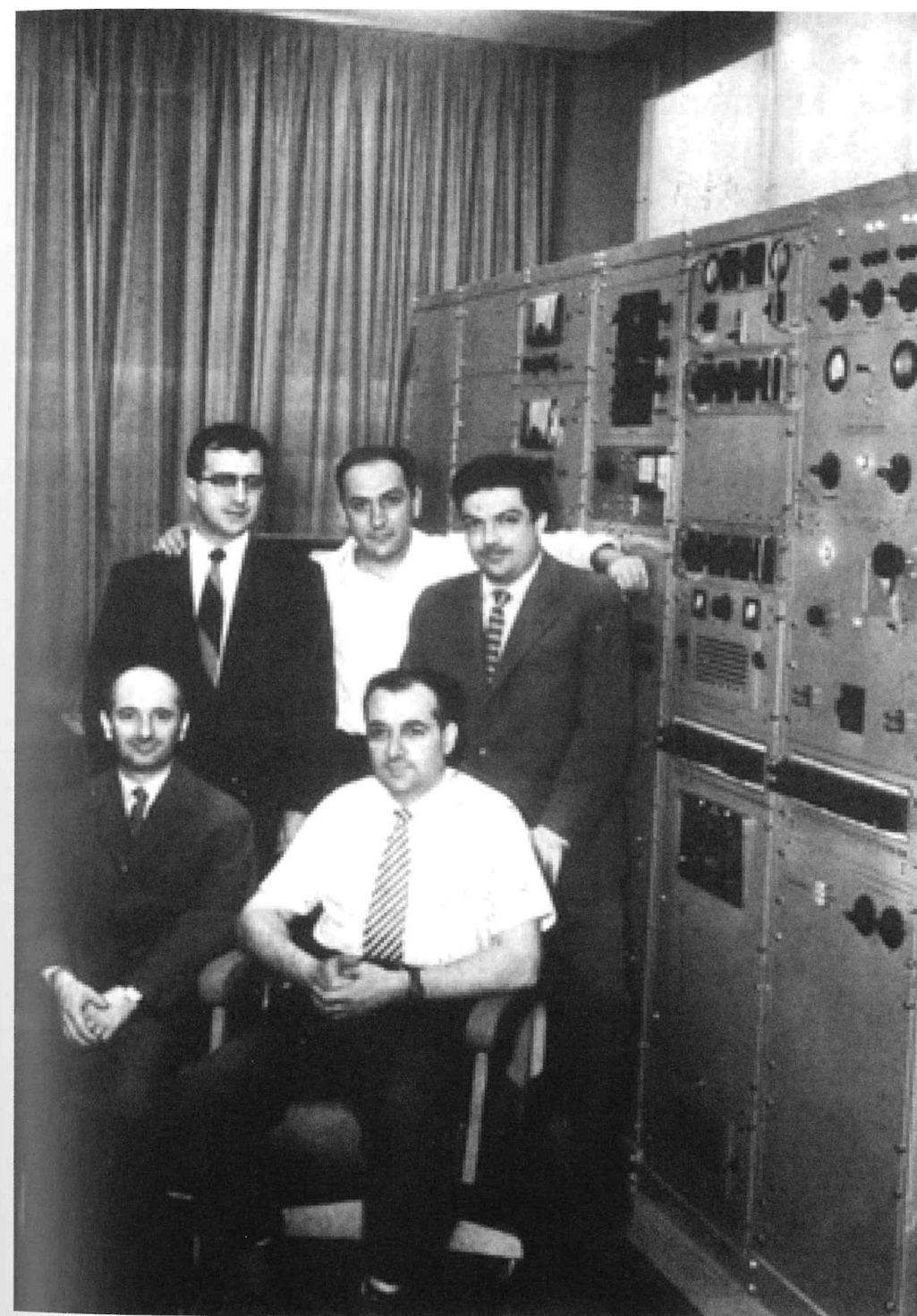


FIG. 2 - Da sinistra a destra, in piedi Berio, Zuccheri, Maderna; seduti Lietti, Castelnuevo. foto Rai.

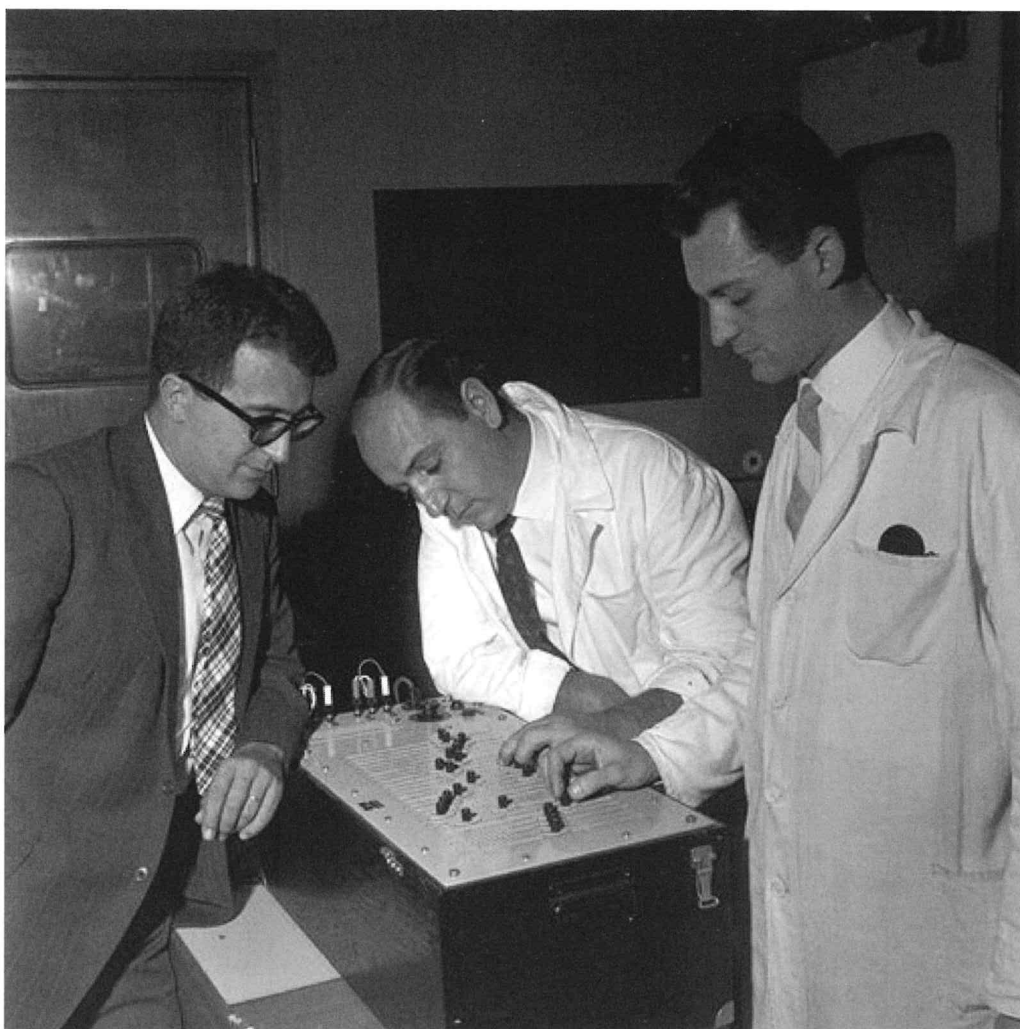


FIG. 3 - Berio osserva il filtro a terzi d'ottava con i tecnici Zuccheri e Cavallarin, foto Teche Rai Milano.

è stato l'incontro fra tecnici e noi musicisti. I tecnici, infatti, ci sono venuti incontro con tale interesse e comprensione da fare loro i nostri stessi desideri." In queste lusinghiere parole, scritte da Maderna nel 1956⁽¹⁰⁾, è riassunto tutto lo spirito non solo di collaborazione, ma anche di assoluta amicizia, che fin dall'inizio aveva impregnato di sé la sperimentazione presso lo Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano (FIG. 4).

Pochi apparecchi all'inizio a volte raccolti da dismissioni di altri studi di registrazione o da strumenti di laboratorio: qualche filtro, un generatore di suono bianco, un oscillatore, le onde Martenot e poi apparecchiature costruite appositamente su richiesta dei musicisti dal dott. Lietti che comprese appieno e condivise l'importanza di sperimentare nuove vie, nuovi modi di produrre suoni, di costruire insieme a Berio e Maderna la "Liuteria del XX Secolo" (FIG. 5).

Il salto di qualità avvenne con l'acquisto dei mitici nove oscillatori e con la voce di Cathy Berberian⁽¹¹⁾ considerata il "decimo oscillatore": con lei Berio realizzò fra l'altro *Thema* (Omaggio a Joyce) e *Visage* (FIG. 6).

Informando sulle apparecchiature presenti nello Studio⁽¹²⁾, il dott. Lietti (in una relazione non datata ma attribuibile al 1956) elencava con orgoglio fra le altre il *Pannello di nove oscillatori del tipo RC a ponte di Wien* [...] controllati da un comparatore a tubo catodico, *un generatore di rumore bianco*, [...] *un pannello a filtri d'ottava*, [...] *un filtro analizzatore a quarzo con variazione continua di frequenza*, [...] *un generatore di Toc composto da un generatore a dente di sega a Thyatron*, [...] *un modulatore di ampiezza*, [...] *un modulatore ad anello*, e, fra i mezzi di registrazione, *una coppia di magnetofoni corredata di un dispositivo per la variazione della durata nel tempo di registrazione che mantiene inalterata l'altezza dei suoni* (FIG. 7).

Inizialmente alla direzione dei programmi radiofonici non importava tanto che nello Studio di Fonologia si mettessero a punto nuove strategie compositive né che si potessero individuare nuovi sentieri da percorrere per sviluppare composizioni di musica elettronica pura: alla direzione dei programmi RAI interessava soprattutto sviluppare un *software* musicale di colonne sonore di nuovo tipo, più moderne ed emozionanti⁽¹³⁾.

I timbri elettronici sembravano dare nuovo smalto ai radiodrammi; in una segnalazione interna il capo sezione drammatica, elencando i lavori di prosa più importanti, commentava come *"gli effetti speciali musicali dell'Istituto di fonologia (sic) hanno contribuito a creare un clima caratteristico e a rafforzare in modo efficace il livello artistico"*; a proposito di *"Uomo e superuomo"*⁽¹⁴⁾ sottolineava come *"anche in questa commedia la musica elettronica ha ricreato un'atmosfera tutta particolare, un aldilà Shawiano, sforzandosi di interpretare le esigenze stesse dell'autore: lo stesso Shaw infatti parla di una speciale musica di spettrali violini che dovrebbero introdurre ad un certo momento l'azione e commentarla in tutto il suo svolgimento"*⁽¹⁵⁾.

Così di giorno si lavorava per il *normale esercizio*⁽¹⁶⁾ e di notte per costruire quello che diventerà il più prezioso patrimonio di musica elettronica del XX secolo.

Ben presto però i dirigenti RAI si accorsero che la Fonologia poteva diventare la fucina delle sperimentazioni per il Premio Italia⁽¹⁷⁾ — per definizione il luogo dove

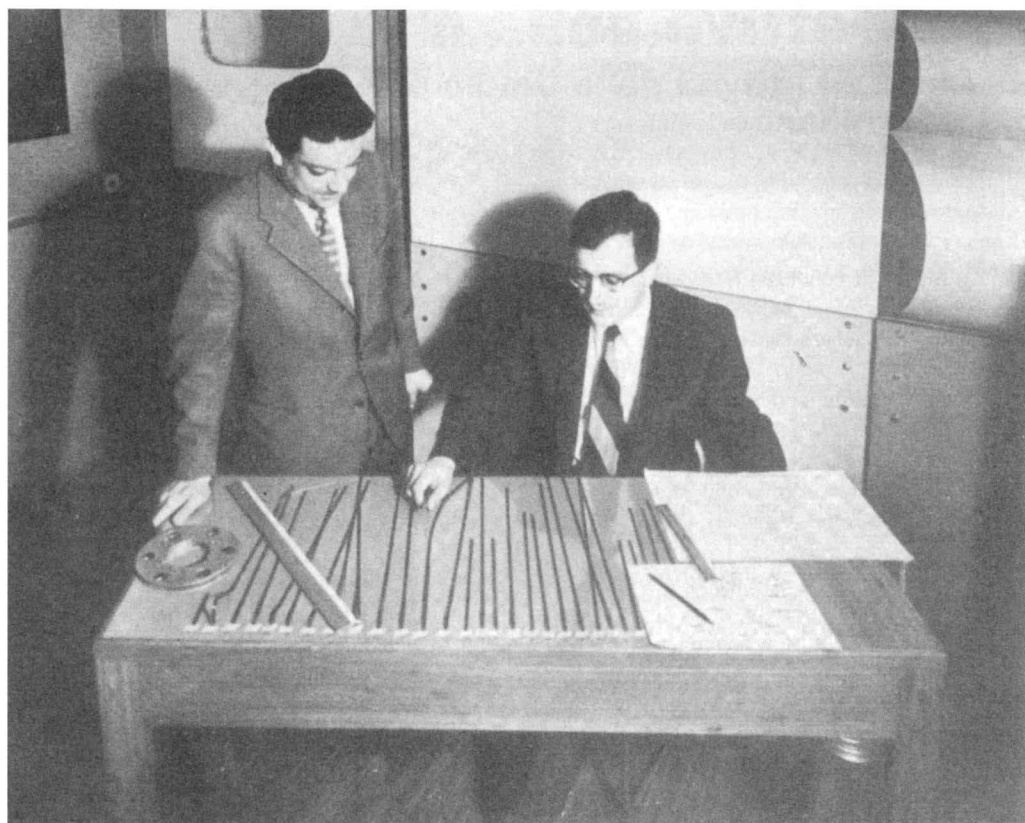


FIG. 4 - Berio e Maderna analizzano gli spezzoni di nastro catalogando i suoni,
foto Rai Milano.



FIG. 5 - Le onde Martenot ed alcuni altoparlanti,
foto Rai Milano.

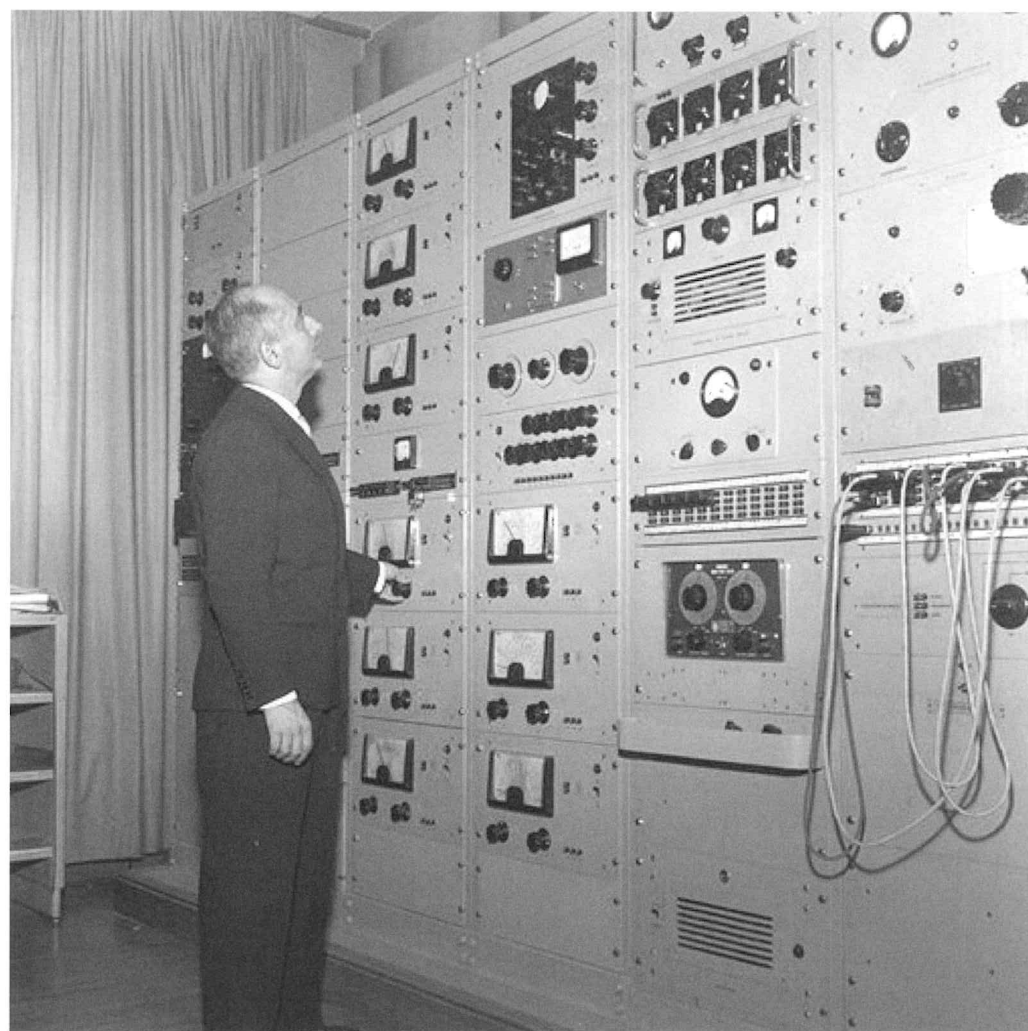


FIG. 6 - Il dott. Lietti direttore tecnico dello Studio sta azionando uno dei nove oscillatori per la sintesi della musica elettronica, foto Rai Milano.



FIG. 7 - Le apparecchiature dello Studio nel 1956, foto Rai Milano.

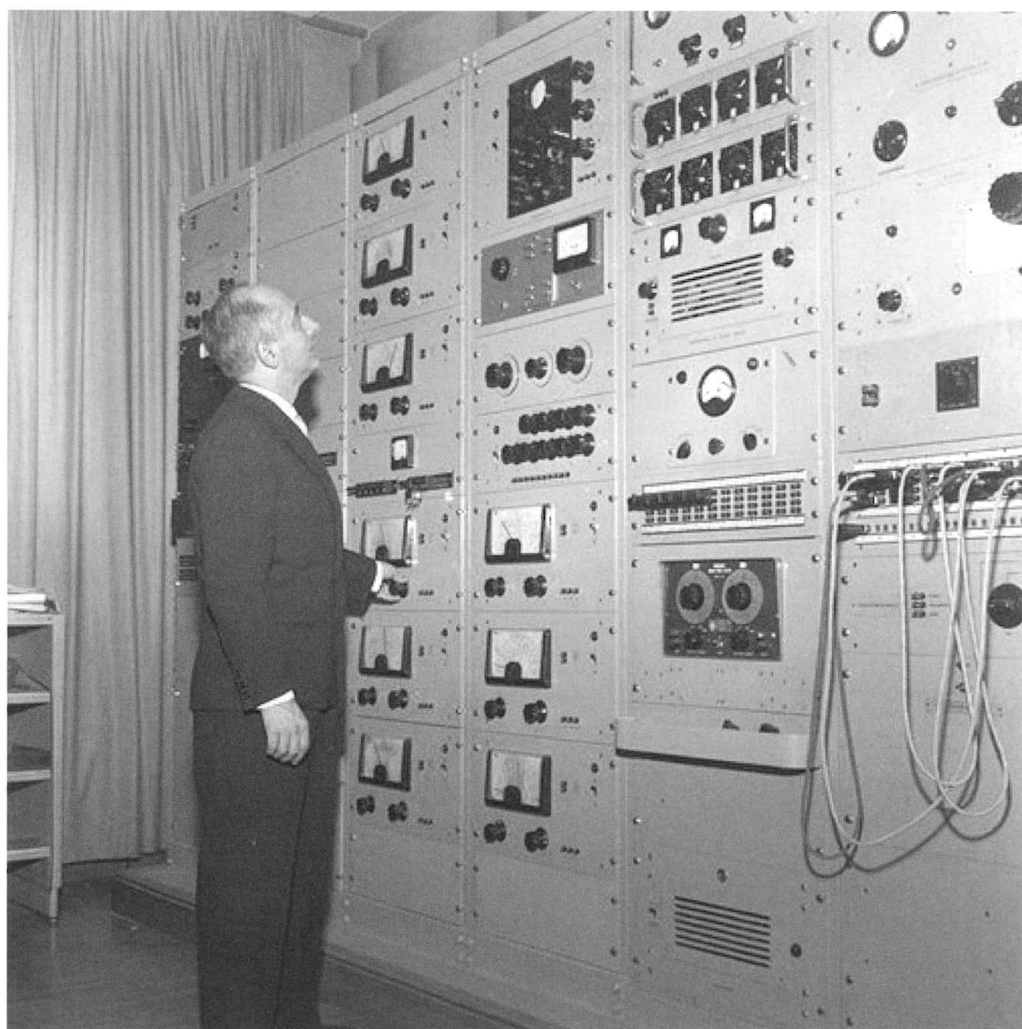


FIG. 6 - Il dott. Lietti direttore tecnico dello Studio sta azionando uno dei nove oscillatori per la sintesi della musica elettronica, foto Rai Milano.



FIG. 7 - Le apparecchiature dello Studio nel 1956, foto Rai Milano.

si sottopongono ad una giuria internazionale i programmi ritenuti più interessanti e/o sperimentali scritti per la radio e successivamente, dal 1957, per la televisione (FIG. 8).

Per ciò che riguarda il repertorio delle opere prodotte a Milano, per ben sette volte le registrazioni realizzate o, in qualche modo elaborate presso lo Studio di Fonologia, vinsero il Prix Italia e circa una ventina furono i lavori commissionati o scelti per la partecipazione al premio (vedi appendice: opere prix Italia).

Basta confrontare poi i numeri, per accorgersi di come lo studio assumeva, di anno in anno, un valore artistico intrinseco: analizzando le composizioni per data, si potrà notare come nel 1958 furono prodotti solo 5 pezzi di musica elettronica pura, mentre più del doppio furono invece i lavori commissionati per il commento a sceneggiati radiofonici o televisivi; lo stesso accadde nell'anno successivo, a dimostrazione che lo Studio era stato attivato dalla RAI con scopi ben precisi e pratici, appunto la produzione di nuove colonne musicali e nuovi effetti sonori per la prosa e, non ultimo, anche nuovi timbri per la musica leggera disponendo a quei tempi la sede di Milano anche di una splendida Big Band: in questo settore c'è da ricordare l'interessante ed innovativo apporto del maestro Mario Migliardi.

La tendenza iniziò ad invertirsi dagli anni Sessanta e se, prima del 1959, solo tre furono gli stranieri che composero presso lo Studio (Boucourechliev, Pousseur, Wilkinson) dopo quella data circa una ventina di compositori ospiti stranieri si alternarono agli italiani: segno evidente che ormai la ricerca e la produzione di musica elettronica autonoma aveva preso il sopravvento sulla musica d'uso.

Musica elettronica pura, musica funzionale, musica sperimentale, musica elettronica leggera, effettistica, ricerca fonologica ed etnomusicologica, in sintesi questi i principali filoni che diedero vita alle attività dello studio.

Il silenzio e l'oblio

Col passare degli anni però lo studio non riuscì a mantenere il livello altissimo di creazione musicale conferitole dai grandi maestri che lo fondarono: Berio diede praticamente l'addio allo Studio con *Visage* nel 1961 (anche se ritornò più tardi per comporre altre opere come *Esposizione* del 1963 e *Diario Immaginario* nel 1975 che vinse il Premio Italia), Maderna nel 1973 con *Satyricon*, Nono⁽¹⁸⁾ nel 1976 con *Sofferte onde serene* (FIG. 9).

Nonostante un aggiornamento tecnologico fatto nel 1968⁽¹⁹⁾ sotto la direzione di Angelo Paccagnini, le macchine e le tecniche di registrazione divennero obsolete (FIG. 10).

Da parte della dirigenza RAI non si manifestò più una vera volontà di investire in progetti coraggiosi come si era fatto in passato e le opere elettroniche che si produssero successivamente furono più il risultato di una grandissima competenza professionale che di una reale attività di produzione quotidiana⁽²⁰⁾.

Marino Zuccheri andò in pensione il 28 febbraio 1983 e non fu sostituito; lo Stu-



FIG. 8 - Nino Rota, Riccardo Bacchelli e Bruno Maderna - vincitori del Premio Italia, foto Teche Rai Milano.

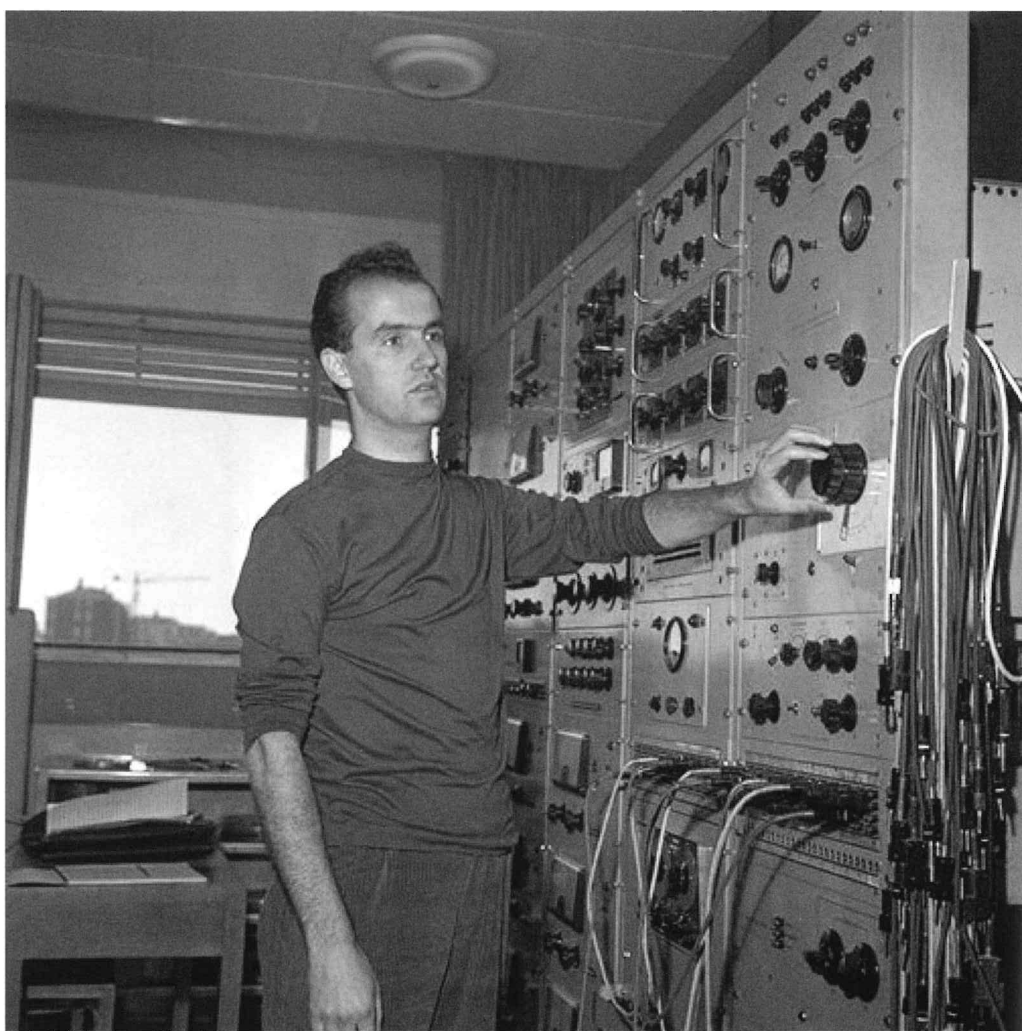


FIG. 9 - Luigi Nono nel rinnovato Studio dopo il 1968, foto Teche Rai Milano.



FIG. 10 - Angelo Paccagnini e Bruno Maderna, foto Teche Rai Milano.

dio, ormai non più competitivo dal punto di vista tecnologico, fu praticamente chiuso e la produzione di musica elettronica migrò verso altri luoghi più consoni a ricevere i nuovi progetti dei compositori e le nuove sperimentazioni sul suono⁽²¹⁾. L'armadio che conteneva i tesori della musica elettronica rimase celato agli occhi e alla memoria dei più. Certamente si sapeva del suo contenuto, anzi, a volte, veniva aperto per fare copie di nastri su richiesta delle radio estere o delle Università. Ma nessuno pensò mai, o comunque non lo ritenne opportuno, di fare un censimento completo dei nastri rimasti.

Nemmeno le macchine si salvarono dalla dismissione e furono mandate alla sede RAI di Torino presso il nascente Museo della Radio. A dire il vero, vennero semplicemente alloggiate in uno scantinato dove giacquero in pratica dimenticate fino al 18 agosto 2003 quando riuscimmo a farle tornare presso la sede RAI di Milano (FIGG. 11-12).

A volte venivano riesumate per qualche mostra⁽²²⁾ ma, a parte una sommaria "presa in carico", non vennero correttamente catalogate né identificate (FIG. 13).

Quando mi recai per la prima volta⁽²³⁾ alla sede RAI di Torino per visionare gli apparecchi dell'ex Studio di Fonologia della RAI di Milano, confesso che mi rattristai molto: gli apparecchi erano in discreto stato di conservazione soprattutto se considerato il luogo – un seminterrato – indubbiamente al riparo dall'umidità ma non dalla polvere e dall'usura del tempo.

In questo stato di abbandono le macchine non hanno subito alcuna manutenzione, il che da un lato è stato un bene perché nessuno ha manomesso o sostituito i pezzi originali cosicché oggi possiamo ammirarle nel loro stato primigenio.

I materiali erano accatastati senza un ordine cronologico né tipologico, per tanto mi risultò difficile all'inizio discernere i materiali pertinenti dagli spurii, ma i successivi rilevamenti, le numerose fotografie di cui l'archivio dispone, gli articoli e i saggi pubblicati sull'argomento e soprattutto la competenza e la memoria storica di Giovanni Belletti⁽²⁴⁾ hanno permesso l'identificazione e il ritrovamento di quasi tutto il patrimonio tecnologico dello Studio (FIG. 14).

I telai metallici nei quali sono alloggiati ora gli apparecchi appartengono alla seconda fase dello studio (1968), ma molti sono ancora gli apparati appartenenti alla prima fase del 1955, anche se a volte sistemati in ordine diverso.

Ahime perduto per sempre, perché alienati, i mitici 9 oscillatori a Ponte di Wien che orgogliosamente Marino Zuccheri portava ad esempio nel descrivere la supremazia tecnologica dello Studio di Milano rispetto a quello di Colonia⁽²⁵⁾.

L'archivio e il progetto di recupero e restauro

Nel 1995⁽²⁶⁾ mi ritrovai "per volontà e per caso" ad essere il custode di una parte di storia musicale che aveva fatto di Milano la capitale italiana della musica elettronica e della RAI l'unica alternativa o comunque l'unico grande interlocutore a

livello europeo (e forse anche mondiale) di Colonia e Parigi, di Stockhausen e Schaeffer.

L'armadio metallico conteneva 387 nastri analogici, alcuni quaderni e rubriche, diversi contenitori di corrispondenza, giornali, riviste, un quadro (con la firma di Marino Zuccheri), programmi di sala, manifesti, carte in ordine sparso.

Negli anni successivi recuperai altri raccoglitori di corrispondenza – i più recenti⁽²⁷⁾ – e tutti i documenti che potei per cercare di dare un quadro il più possibile esauriente di tutta l'attività dello Studio, anche se, indubbiamente, la parte più straordinaria, per qualità di musiche e fervore creativo, fu quella legata alle personalità di Berio, Maderna e Nono (ossia i primi vent'anni).

Mi resi immediatamente conto che l'ordine di allineamento delle bobine non era quello originale: i probabili traslochi dopo lo smantellamento dello Studio, le scorribande dei ricercatori e dei curiosi, i tentativi di riversare su supporti più nuovi⁽²⁸⁾ i vecchi nastri, avevano probabilmente modificato l'assetto originario di quell'armadio. Feci un primo censimento per titoli: 100 opere di musica elettronica, 50 di prosa e 16 Prix Italia⁽²⁹⁾.

Occorreva approfondire e inventariare ma soprattutto – e prima di tutto – era indispensabile salvare i nastri.

Fu così che pian piano riversai insieme ai miei colleghi tecnici tutti i nastri analogici su supporti digitali⁽³⁰⁾.

Il riversamento dei nastri rimasti⁽³¹⁾ fu fatto in maniera lineare senza filtrare o manomettere in alcun modo il materiale originale fu dunque un intervento di tipo conservativo.

Ora i nastri sono di più 600 perché appena mi si presentava l'occasione, cercavo di acquisire copie da altri archivi⁽³²⁾ o dalla nostra nastroteca centrale di Roma, dove venivano spedite le bobine pronte per la messa in onda.

Contemporaneamente alla digitalizzazione dei nastri incominciai ad informatizzare i dati in un primo *database*, stilando il nuovo catalogo con tutte le informazioni che mi era dato conoscere in quella prima fase ricognitiva.

Cercai di non sovrappormi in alcun modo alle catalogazioni originali, rispettando le sigle apposte a suo tempo da Marino Zuccheri e dagli autori:

sigla A = materiali di studio / musica strumentale

sigla E = composizioni di musica elettronica

sigla Q = nastri a 4 piste

sigla R = effetti vari / musica e materiale di sonorizzazione per prosa radiotelevisiva.

Applicai invece la nuova sigla FON. (ovviamente abbreviazione di Fonologia) per tutte le bobine non precedentemente classificate e la sigla Z per quelle bobine, che man mano mi facevo arrivare dalla nastroteca centrale della RAI di Roma o da altri archivi, con le quali potevo confrontare le musiche e controllare i dati che mi



FIG. 11 - Il dott. Massimo Ferrario direttore del Centro di Produzione TV di Milano mentre scarta gli apparecchi della Fonologia dopo il loro trasferimento presso la sede di Milano, foto Novati.

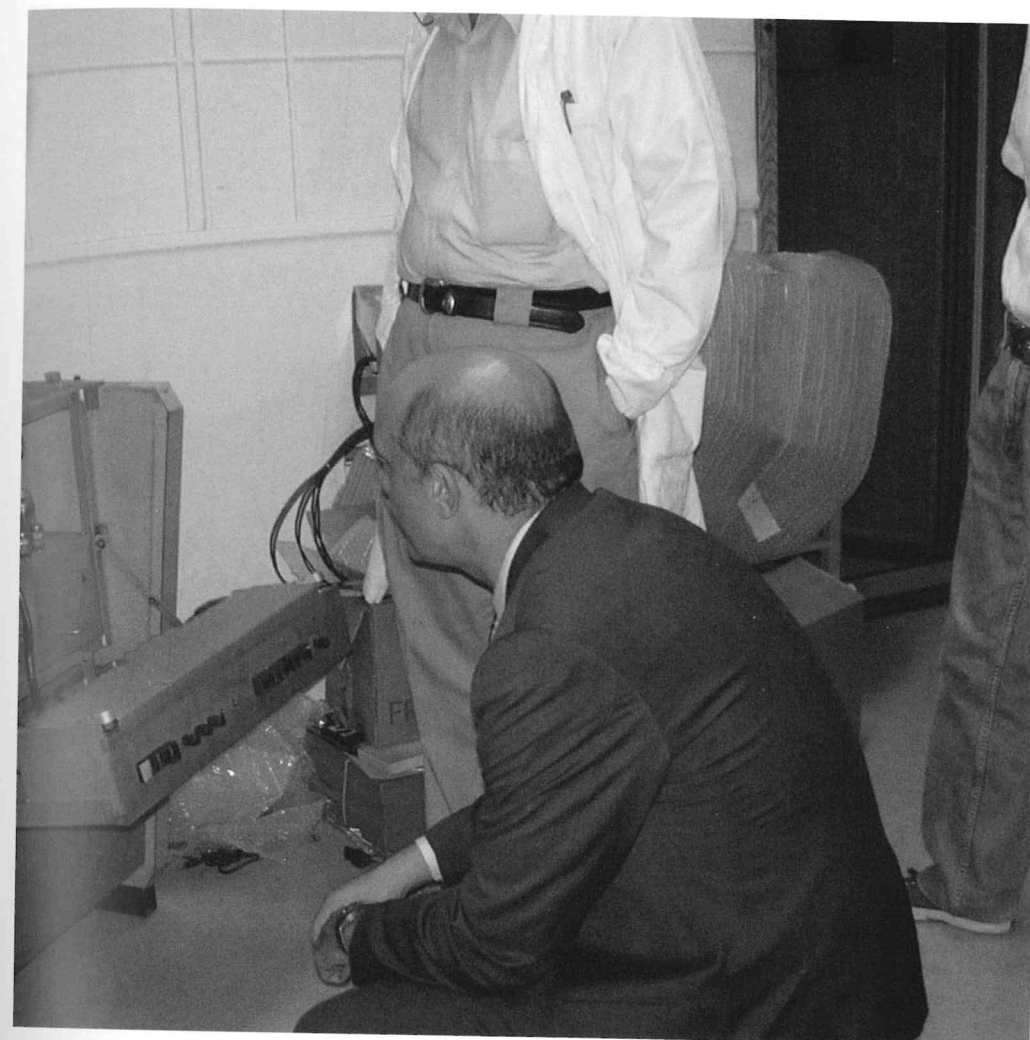


FIG. 12 - Il dott. Ferrario osserva insieme ai tecnici le macchine di registrazione analogiche a quattro piste, foto Novati.

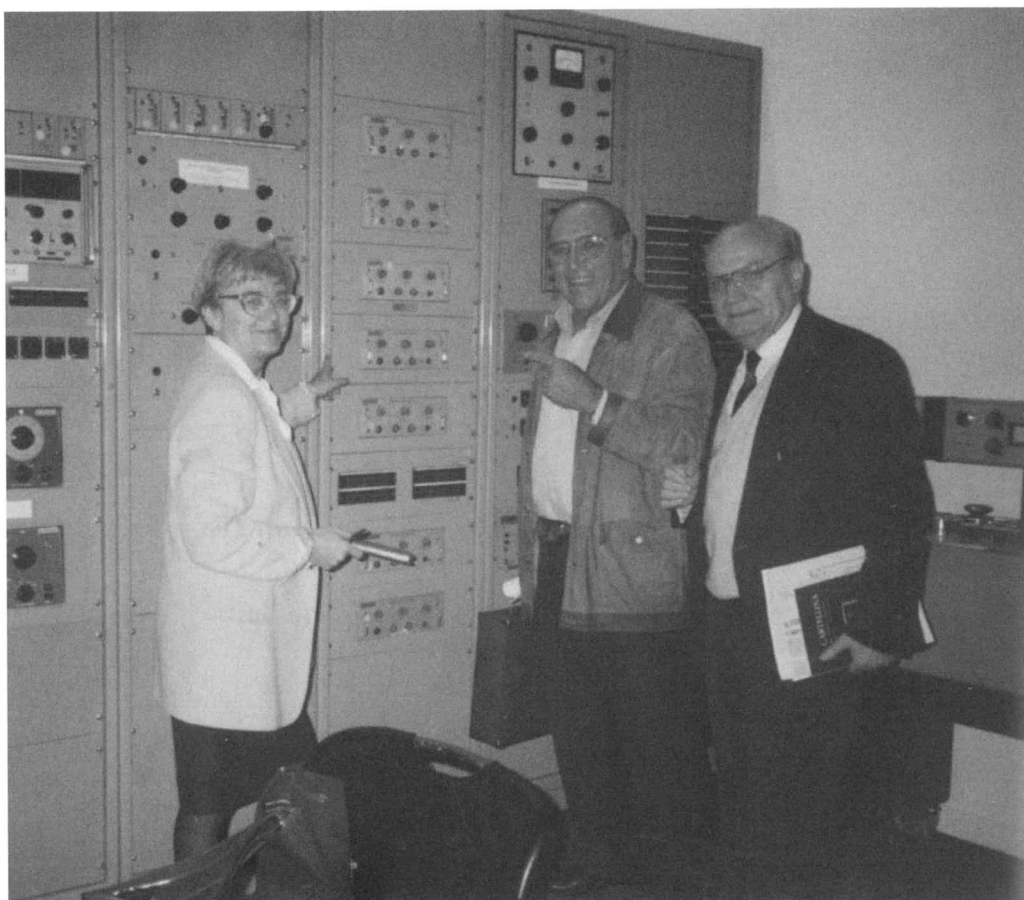


FIG. 13 - M. Zuccheri con un amico e M. Novati mostrano gli apparati della Fonologia presso lo stand Rai al I Salone della Musica di Torino Lingotto 1996, foto Zuccheri.

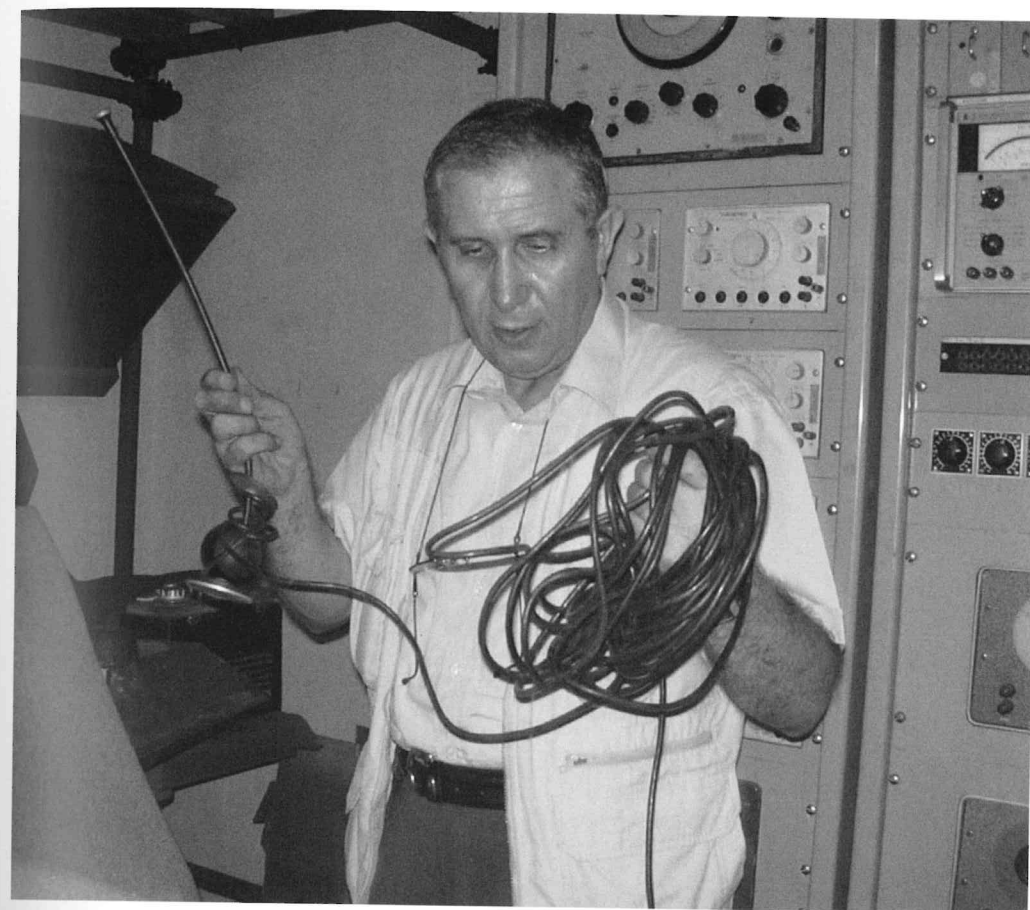


FIG. 14 - G. Belletti nello scantinato della sede Rai di Torino mentre ritrova un microfono appartenuto allo Studio di Fonologia, foto Novati.

servivano per cercare di “fotografare” l’attività dello Studio nella sua completezza e complessità⁽³³⁾.

Attraverso ricerche e collaborazioni con i ricercatori che hanno frequentato l’Archivio per i loro studi, ho ritrovato opere di prosa come *Morte di Wallenstein*, *Salud*, *Santa Giovanna* (musiche di Berio) e *Mani, Aspetto Matilde, Laure perseguitée* (musiche di Maderna)⁽³⁴⁾.

L’inventario che avevo iniziato nel ‘96 è oggi riassunto in un database informatico contenente 780 schede che fotografano l’attuale contenuto dell’Archivio dell’ex Studio di Fonologia e del riversamento in digitale di tutte le bobine.

Una prima sintesi delle ricerche fu riassunta nel CD-Rom che progettai nel 1998 per le Teche RAI dove, grazie ai numerosi filmati d’epoca e alla dovizia degli esempi audio, rivivono oltre alle musiche anche la gioia creativa e la curiosità dello Studio⁽³⁵⁾. Il “progetto fonologia” rientra nel piano globale di recupero, salvaguardia e divulgazione del patrimonio video e audio che la direzione delle Teche Rai nella persona della dott.ssa Barbara Scaramucci sta attuando per il riordino del materiale di proprietà dell’archivio storico aziendale (FIG. 15).

Il recupero degli apparati e il loro trasloco è stato possibile grazie all’interessamento del dott. Massimo Ferrario, attuale direttore del centro di Produzione TV di Milano, che ha dato nuovo impulso al progetto auspicando anche l’attuazione, presso il Museo del Castello Sforzesco, di una mostra che celebri, nel 2005, i cinquant’anni della nascita dello Studio. Successivamente si spera di poter depositare le storiche apparecchiature presso il Museo degli Strumenti Musicali, ad integrazione della documentazione sulla produzione sonora e musicale del XX secolo.

A questo punto del cammino si aprono i seguenti obiettivi:

- Restauro e ricondizionamento degli apparati a cura del laboratorio audio del Centro di Produzione TV di Milano⁽³⁶⁾;
- Mostra per celebrare i cinquant’anni da attuare presso il Museo del Castello Sforzesco di Milano nel 2005 (FIG. 16);
- Continuazione dell’opera di ricerca e reintegro dei nastri mancanti;
- Secondo riversamento conservativo con nuova tecnologia digitale a 24 bit e 96 kHz.

Vorrei ringraziare Mario Patania responsabile delle Teche Rai di Milano per la preziosa e paziente collaborazione nella ricerca delle foto d’archivio.

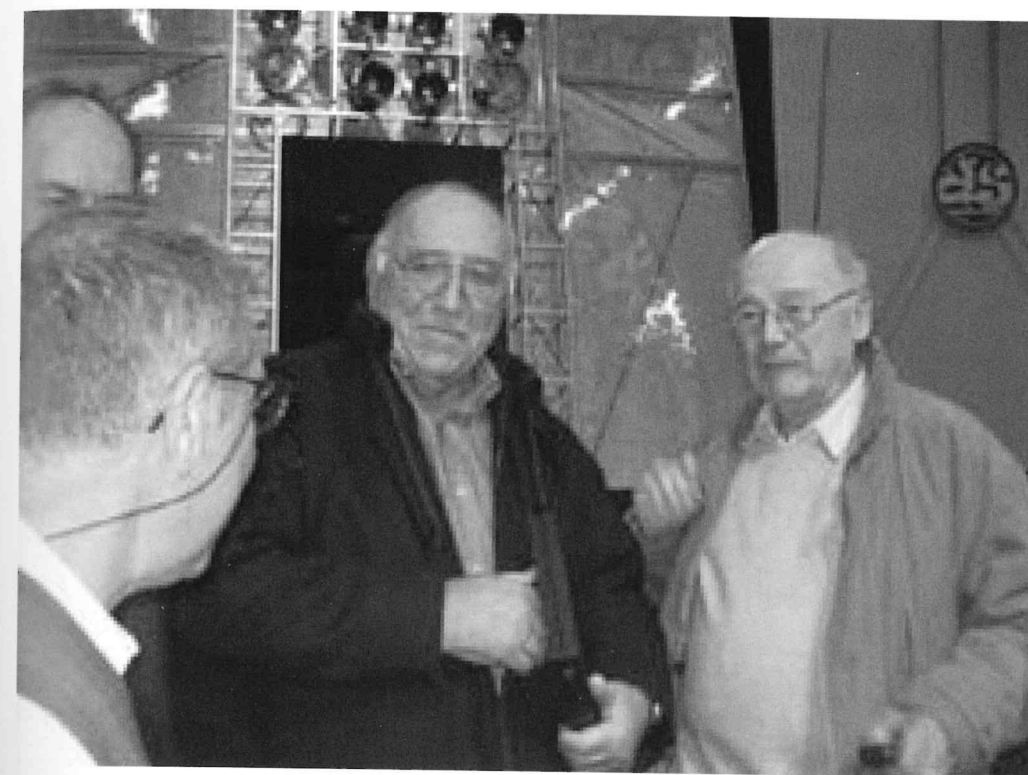


FIG. 15 - Marino Zuccheri in occasione della cerimonia, avvenuta in RAI il dicembre 2003, per la consegna di una targa d’argento in riconoscimento della sua prestigiosa attività, foto Novati.

TABELLA DELLE OPERE PARTECIPANTI O VINCITRICI DEL PREMIO ITALIA		
ANNO	AUTORE	TITOLO
1955	Porrini Ennio	Hutalabi
1957	Berio Luciano	Waterloo
1958	Berio Luciano	Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico
1959	Rota Nino	La notte di un nevrastenico – vincitore
1959	Vlad Roman	Dottore di vetro
1959	Bucchi Valentino	Una notte in Paradiso
1960	Marinuzzi Gino jr.	Il ciliegio Giovanni
1961	Castiglioni Niccolò	Attraverso lo specchio – vincitore
1961	Maderna Bruno	Don Perlimplin
1961	Malipiero Riccardo	Battono alla porta
1962	Negri Gino	Il testimone indesiderato
1964	Paccagnini Angelo	Il dio di oro – vincitore
1966	Berio Luciano	Laborintus II – vincitore
1967	Negri Gino	Johann Sebastian – vincitore
1969	Negri Gino	La fine del mondo
1969	Berio Luciano	Questo vuol dire che...
1970	Liberovici Sergio	Giochi di fanciulli
1970	Gaslini Giorgio	La cena di Joe Trimalchio
1970	Paccagnini Angelo	È l'ora
1971	Liberovici Sergio	Perelà
1971	Falavigna Renato	La torre di Babele
1972	Maderna Bruno	Ages – vincitore
1974	Renosto Paolo	Love's Body
1975	Berio Luciano	Diario Immaginario – vincitore
1977	Paccagnini Angelo	Olivo verde vivo
1981	Sciarrino Salvatore	La voce dell'inferno

CASTELLO SFORZESCO

CORTILE DELLA ROCCHETTA

Sabato 17 Settembre
alle ore 21Domenica 18 Settembre
alle ore 17,30Due grandi concerti orchestrali
con 120 esecutori diretti da

BRUNETTO GROSSATO



BRUNETTO GROSSATO

il prodigioso bimbo di soli nove anni !!FIG. 16 - Programma di sala del concerto diretto da Bruno Maderna, fanciullo prodigio -
il cognome è quello della madre.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., Numero monografico di *Elettronica*, anno V, n. 3, Torino, 1956, Edizioni Radio Italiana. Ristampa nel numero speciale *La musica e l'elettronica*, Torino, dicembre 1998 n. 2/3, Rai/Eri.
- AA.VV. *Il rinnovato Studio di Fonologia Musicale*, opuscolo edito dalla RAI-Radiotelevisione Italiana – Centro di Produzione di Milano, Milano, 7 giugno 1968, (il testo sembrerebbe scritto da L. Rognoni e corretto da Maderna).
- LUCIANO BERIO, *Musica per Tape Recorder*, in “Il Diapason”, IV/3-4, 1953.
- LUCIANO BERIO, *Incontri musicali*, Milano, 1956-1960, rivista pubblicata in quattro numeri, Suvini Zerboni.
- PIERO SANTI, *La nascita dello “Studio di Fonologia Musicale di Milano”*, in “Musica/Realtà”, V/14, 1984.
- FRED K. PRIEBERG, *Musica ex Machina*, Torino, Einaudi, 1963.
- ARMANDO GENTILUCCI, *Introduzione alla musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- HENRY POUSSEUR, a cura di, *La musica elettronica*, Milano Feltrinelli, 1976.
- WALTER BRANCHI, *Tecnologia della musica elettronica*, Cosenza, Lerici, 1977.
- FRANCO FABBRI, *Elettronica e Musica*, Milano Fabbri Editori, 1984.
- MARIO BARONI - ROSSANA DALMONTE, *Studi su Bruno Maderna*, Milano, Suvini Zerboni, 1989.
- MARIO BARONI - ROSSANA DALMONTE, *Bruno Maderna: documenti*, Milano, Suvini Zerboni, 1985.
- ROBERTO DOATI - ALVISE VIDOLIN, a cura di, *Nuova Atlantide – Il continente della musica elettronica 1900-1986*, ERI-RAI-Biennale, Venezia, 1986, pag. 171 e segg.
- VENIERO RIZZARDI e ANGELA IDA DE BENEDICTIS, a cura di, *Nuova Musica alla radio – esperienze allo studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, RAI-ERI CIDIM- AMIC, Treviso, 2000. Al libro è allegato un cd audio con due composizioni inedite di Berio e Maderna.
- ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Prix Italia 1949-1972: musique à la radio ou radiomusique?*, in “Musique et Dramaturgie, esthétique de la représentation d'avant-garde”, editée par Laurant Feneyrou, CDMC/SACEM, Paris, 2001.
- ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica, storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Cremona, tesi di dottorato in Filologia Musicale, presso l'Università degli Studi di Pavia (Cremona), 2001.
- ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Gli equivoci del sembiante: Intolleranza 1960 e le fasi di un'opera viva*, in “Musica/Realtà” n. 55, marzo 1998. LIM.
- AA.VV., *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Leo S. Olschki, Firenze, 1999.
- MARINA PUGLIESE, a cura di, *I piaceri della città*, Skira, Milano, 2001.
- NICOLA SCALDAFERRI, *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di Fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Lucca, 1997.
- NICOLA SCALDAFERRI, *Documenti inediti sullo Studio di Fonologia Musicale della Rai di Milano*, in “Musica/Realtà”, XV/45, 1994.
- MAURIZIO ROMITO, *I commenti musicali di Bruno Maderna: Radio, Televisione, Teatro, parte prima*, in “Nuova Rivista Musicale Italiana”, Roma, n. 2, 2000.
- MAURIZIO ROMITO, *I commenti musicali di Bruno Maderna: Radio, Televisione, Teatro, parte seconda*, in “Nuova Rivista Musicale Italiana”, Roma, n. 1, 2002 n. 1.

- MAURIZIO ROMITO, *Bruno Maderna alla RAI – Cronologia delle registrazioni e dei concerti: 1935-1973*, in “Nuova Rivista Musicale Italiana”, Roma, n. 1, 2003.
- MARIA MADDALENA NOVATI, *Per un archivio dello studio di fonologia*, in “Nuova musica alla radio”, Treviso, 2000.
- MARIA MADDALENA NOVATI, *The Archive of the Studio di Fonologia di Milano della RAI*, in “Journal of New Music Research”, vol. 30 n. 4, dicembre 2001.
- MARIA MADDALENA NOVATI, *The Studio di Fonologia at RAI in Milan and its current archive*, in “Atti del XIV CIM, Colloquium on musical informatics: Computer music: past and future”, 8-10-V-2003, Firenze.
- DANIEL TERUGGI, *La musica elettroacustica in Italia*, in “Avidi Lumi”, anno V, n. 12, Palermo, 2001.
- GIOVANNI DE MEZZO *Studi e centri di ricerca della musica sperimentale in Europa nel decennio 1950-60*, Tesi di Laurea in Conservazione dei beni culturali (Gorizia), Università degli Studi di Udine, 1997.
- PAOLO ZAVAGNA, *The preservation and restoration of audio documents: Two practical examples*, in “Atti del XII Colloquium on Musical Informatics”, Gorizia, 24-26 settembre 1998.
- AA.VV., *C'erano una volta nove oscillatori*, a cura di P. Donati e E. Pacetti, Roma, 2002. Al libro è stato allegato il cdrom da me curato sullo Studio di Fonologia.

- (1) Sono le parole di Luciano Berio in un'intervista del luglio 2000. Si veda V. RIZZARDI - A. DE BENEDICTIS, op. cit., 2000, p. 161.
- (2) Luciano Berio (1925-2003) uno dei più grandi compositori del XX secolo, direttore d'orchestra, saggista, ricercatore, promotore di eventi e manifestazioni musicali, fondatore con Maderna dello Studio di Fonologia della RAI di Milano.
- (3) Bruno Maderna (1920-1973) compositore, direttore d'orchestra, insegnante ai corsi estivi di Darmstadt e al Conservatorio di Milano. Fanciullo prodigio esordisce a sette anni come violinista e direttore d'orchestra con il nome di Brunetto, (FIG. 16).
- (4) Alfredo Lietti fu il fisico che progettò l'insieme delle apparecchiature ed i cablaggi dello Studio, a volte riconvertendo, per i nuovi scopi musicali, materiali di laboratorio o di recupero.
- (5) Marino Zuccheri (1923) tecnico audio che realizzò con Berio, Maderna e Nono le più importanti musiche elettroniche del ventennio '55-'75. Altri tecnici che collaborarono furono Giovan Battista Merighi e Lucio Cavallarin, il tecnico che fu successivamente affiancato nello studio e che collaborò ad alcune composizioni come *Fontana mix* di Cage e soprattutto al repertorio di musica leggera con il maestro Migliardi.
- (6) Roberto Leydi (1928-2003) etnomusicologo, protagonista della riscoperta del folk in Italia, critico musicale, appassionato ricercatore del canto popolare e curatore di spettacoli musicali.
- (7) Umberto Eco (1932-) scrittore, saggista, docente universitario. Laureato in Filosofia nel 1954, dall'anno successivo inizia a lavorare presso la RAI per i programmi culturali televisivi e a collaborare con Berio nelle ricerche sulla semiotica musicale.
- (8) Edoardo Sanguineti collaborò nel 1961 con Berio per *Passaggio* e nel 1969 per *Questo vuol dire che...* Si veda L. BERIO, op. cit.
- (9) L. BERIO, *Prospettive nella musica. Ricerche ed attività dello Studio di Fonologia musicale di Radio Milano*, in "Elettronica", cit. in bibliografia.
- (10) Pagina manoscritta conservata presso l'Archivio RAI di Milano. Si veda V. RIZZARDI - A. DE BENEDICTIS, op. cit., 2000, p. 273.
- (11) Cathy Berberian (1928-1983) soprano e compositrice, moglie di Berio dal '50 al '66; grazie al suo talento e alla sua versatilità vocale fu la musa ispiratrice dei compositori del XX secolo.
- (12) Relazione non datata presente nell'Archivio di Fonologia con allegati quattro schemi datati 1955/56. Si veda per una visione esaustiva e completa degli apparati l'articolo dello stesso Lietti presente in: A.A.V.V., op. cit., 1956, n. 3.
- (13) M.M. NOVATI, op. cit., 2003, pp. 8-9.
- (14) *Uomo e superuomo* di G.B. Shaw, musica di B. Maderna, regia di A. Brissoni. Per un elenco delle musiche di prosa composte allo studio di Fonologia da Berio e Maderna aggiornato al 2001 si veda M.M. NOVATI, op. cit., 2001.
- (15) Relazione presente nell'archivio di Fonologia datata 23 aprile 1956.
- (16) Berio così lo definisce nel suo articolo in "Elettronica" cit. in bibliografia.
- (17) Per maggiori informazioni sulle opere presentate al Premio Italia o sulle motivazioni delle loro esclusioni si veda A.I. DE BENEDICTIS, op. cit., 2001.
- (18) Luigi Nono (1924-1990) compositore, allievo di Malipiero e Maderna, iniziò la sua collaborazione presso la RAI nel 1960; fu l'ultima figura importante che frequentò lo studio. Alla fine degli anni '70, trasferì le sue ricerche musicali allo Studio di Friburgo.
- (19) Si veda A.A. V.V., op. cit., 1968.

- (20) Salvatore Sciarrino (1947) comporrà *La voce dell'inferno* per nastro magnetico, opera partecipante al Premio Italia 1981.
- (21) Con l'avvento dei computer, i musicisti avevano bisogno per i loro esperimenti dei grandi elaboratori delle Università dove, soprattutto presso i dipartimenti di fisica e matematica, potevano accedere ai grandi sistemi di calcolo. La nuova tendenza poi del *Live electronics* stimolava la costruzione di congegni in grado di modificare il suono in tempo reale, al momento stesso cioè della sua emissione, rendendo superata la metodologia di preparare in studio le basi elettroniche.
- (22) Alcune delle mostre in cui furono esposti gli apparati dello studio furono: *Nuova Atlantide*, mostra a cura della Biennale Musica di Venezia, Palazzo Sagredo, 1986, citata in bibliografia; I Salone della Musica, Torino Lingotto, 1996, di cui presso il padiglione RAI avevo curato l'allestimento per le Teche RAI dello stand dedicato alla Fonologia; *I piaceri della città*, mostra a cura di M. Pugliese, Milano, Palazzo della Permanente, 2001, citata in bibliografia.
- (23) Era il 24/1/2002 e la trasferta fu resa possibile grazie al dott. Chioldi, allora direttore del Centro di Produzione della RAI di Milano. Ringrazio inoltre la disponibilità e la cortesia dei colleghi torinesi soprattutto nelle persone del signor Pignatta, dell'ing. Ribelli, della signora Coslani e della signorina Scudellari e soprattutto ringrazio il direttore della sede RAI di Torino dott. Maurizio Ardito per aver acconsentito successivamente all'operazione di recupero delle macchine e al loro trasloco.
- (24) Giovanni Belletti, cugino di Marino Zuccheri, in Rai dal 1972, è responsabile del Laboratorio Audio di Milano della RAI dal 1997; ebbe modo di frequentare lo studio di Fonologia approntando per L. Nono un congegno tecnico servito all'esecuzione delle musiche *Per Luigi Dallapiccola* presso il Teatro alla Scala di Milano.
- (25) Si veda R. DOATI - A. VIDOLIN, op. cit., 1986, pp. 171 e segg.
- (26) Quando il mio diretto superiore, maestro Luigi Galvani, andò in pensione, mi affidò le chiavi del mitico armadio contenente le bobine analogiche della cui conservazione era responsabile insieme con il maestro Collina.
- (27) Enrico Collina (1940) musicista, direttore d'orchestra e responsabile dell'ex struttura orchestra e coro della Rai di Milano, è presente fra i compositori che frequentarono lo Studio con diverse opere sperimentali. In occasione della mostra al I Salone della musica di Torino realizzò un documentario con intervista a Berio proiettato a ciclo continuo su maxi schermo. Presso il suo ufficio potei ritrovare i raccoglitori contenenti gli atti più recenti riguardanti l'attività dell'ex Studio e anche numerose fotografie. Gentilmente mi ha affidato tutto il materiale in suo possesso per rendere possibile il ricongiungimento di tutte le pertinenze.
- (28) Nel 1991 Claudio Guglielmotto (allora capo delle risorse tecniche della radiofonia di Milano) affidò l'incarico al tecnico Lucio Cavallarin di riversare in digitale una parte dei nastri: quelli siglati E su Dat 16 bit, 48 kHz e una parte di quelli siglati Q su supporto video D2, l'unico supporto digitale allora disponibile in RAI, in grado di registrare quattro piste sincronizzate; riversamento effettuato dal 1991 al 1993.
- (29) Rapporto da me stilato il 23/9/1996 su richiesta del dott. Tantillo, allora direttore delle Teche RAI, che fu il primo a credere nel mio progetto e a dare il via all'operazione indicando una riunione cui parteciparono il dott. Melodia responsabile del settore commerciale, e, per la sede di Milano, il dott. Panfili (allora direttore di sede), il maestro Collina, il dott. Salvi (mio nuovo diretto superiore). La direzione delle Teche passò in seguito alla dott.ssa Barbara Scaramucci che proseguì con attenzione anche la produzione del cd-rom e la partecipazione al Salone della Musica di Torino del 1998 e del 99. Il dott. Chiarini continuò l'opera di finanziamento di tutto il progetto.
- (30) Il riversamento fu fatto, per i nastri mono e stereo, da macchina analogica Studer 810 a registratore digitale Dat Sony 7050, 16 bit, 44.1 kHz.; mentre per i nastri a quattro piste, Francesco Mangione, nuovo capo delle Risorse Tecniche, fece allestire con l'assistenza del Laboratorio,

nell'ex studio del Gazzettino Padano al quinto piano, un impianto per il riversamento da macchina pluripista analogica Studer a registratore pluripista digitale Tascam DA 88, 16 bit, 48 kHz. Collaborarono al riversamento diversi tecnici della divisione radiofonia – struttura di produzione di Milano – ma un ringraziamento particolare va a Gianfranco Bendin.

- ⁽³¹⁾ Dei 387 nastri ben 65 sono a quattro piste mentre i rimanenti ad una o due piste.
- ⁽³²⁾ Ringrazio soprattutto il prof. Gabriele Ranica che mi ha permesso di acquisire opere di Paccagnini non più rintracciabili presso la RAI.
- ⁽³³⁾ Il mio censimento al 23-9-1996 contava 29 bobine con sigla A, 40 con sigla E, 65 con sigla Q, 42 con sigla R, e 211 con la nuova sigla FON. Attualmente i nastri presenti nell'archivio sono oltre 600 poiché si sono aggiunte le 210 copie su dat (contrassegnati con la mia nuova schedatura "copie Z") per i riversamenti da bobine originali presenti nella nastroteca centrale RAI di Roma o da ritrovamenti presso altri archivi.
- ⁽³⁴⁾ Ringrazio in particolar modo Angela Ida De Benedictis e Maurizio Romito che hanno sollecitato queste ricerche.
- ⁽³⁵⁾ Progettando il cd ho fatto in modo che il database fosse la struttura portante attorno al quale agganciare le 320 schede riguardanti le opere censite fino a quella data, le 57 biografie, i 176 esempi audio della durata complessiva di 4 ore 10 minuti, i 32 esempi di partiture musicali, i 29 video della durata complessiva di 50 minuti, le 102 foto di compositori e tecnici dello Studio; trovano posto inoltre una timeline che parte dal 1913 e corre fino al 1983, una storia dello studio suddivisa in 8 pagine illustranti la nascita, lo sviluppo e le tecnologie e, infine, il numero monografico di *Elettronica* del 1956.
- ⁽³⁶⁾ Il Laboratorio Audio è formato da Giovanni Belletti, Alberto Zanon e Massimo Ferrarini.

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

COMUNE DI MILANO

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXVIII - Anno XXXI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI E MOSTRE
MILANO 2004

nell'ex studio del Gazzettino Padano al quinto piano, un impianto per il riversamento da macchina pluripista analogica Studer a registratore pluripista digitale Tascam DA 88, 16 bit, 48 kHz. Collaborarono al riversamento diversi tecnici della divisione radiofonia – struttura di produzione di Milano – ma un ringraziamento particolare va a Gianfranco Bendin.

⁽³¹⁾ Dei 387 nastri ben 65 sono a quattro piste mentre i rimanenti ad una o due piste.

⁽³²⁾ Ringrazio soprattutto il prof. Gabriele Ranica che mi ha permesso di acquisire opere di Paccagnini non più rintracciabili presso la RAI.

⁽³³⁾ Il mio censimento al 23-9-1996 contava 29 bobine con sigla A, 40 con sigla E, 65 con sigla Q, 42 con sigla R, e 211 con la nuova sigla FON. Attualmente i nastri presenti nell'archivio sono oltre 600 poiché si sono aggiunte le 210 copie su dat (contrassegnati con la mia nuova schedatura "copie Z") per i riversamenti da bobine originali presenti nella nastroteca centrale RAI di Roma o da ritrovamenti presso altri archivi.

⁽³⁴⁾ Ringrazio in particolar modo Angela Ida De Benedictis e Maurizio Romito che hanno sollecitato queste ricerche.

⁽³⁵⁾ Progettando il cd ho fatto in modo che il database fosse la struttura portante attorno al quale agganciare le 320 schede riguardanti le opere censite fino a quella data, le 57 biografie, i 176 esempi audio della durata complessiva di 4 ore 10 minuti, i 32 esempi di partiture musicali, i 29 video della durata complessiva di 50 minuti, le 102 foto di compositori e tecnici dello Studio; trovano posto inoltre una timeline che parte dal 1913 e corre fino al 1983, una storia dello studio suddivisa in 8 pagine illustranti la nascita, lo sviluppo e le tecnologie e, infine, il numero monografico di *Elettronica* del 1956.

⁽³⁶⁾ Il Laboratorio Audio è formato da Giovanni Belletti, Alberto Zanon e Massimo Ferrarini.

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

IL CIVICO ARCHIVIO FOTOGRAFICO DI MILANO.

Antonio Paoletti fotografo dei Civici Musei del Castello Sforzesco

Jessica Brigo

Il rapporto con Beltrami

Da uno studio monografico da me svolto inerente al fotografo Antonio Paoletti⁽¹⁾ è stato possibile analizzare il suo lavoro per i Civici Musei del Castello Sforzesco. Antonio Paoletti (Livorno, 1881 - Milano, 1943) iniziò probabilmente la sua attività di fotografo indipendente⁽²⁾ con l'architetto Luca Beltrami⁽³⁾, allora direttore dei Musei, a partire dagli anni Dieci del Novecento. A documentare questa collaborazione c'è il registro inventariale, ora custodito presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, riportante l'iscrizione: «*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*». Questo registro presenta su ogni pagina una scritta tipografica⁽⁴⁾ riportante l'anno 1910, possibile datazione dell'inizio del lavoro di Paoletti per questo ente, come conferma anche la ricerca effettuata da Giovanna Ginex⁽⁵⁾, che fa risalire l'esecuzione delle fotografie ad anni poco antecedenti. Le fotografie elencate ammontano complessivamente a circa 12000 unità⁽⁶⁾. Essendo il fondo in fase di sistemazione non è possibile valutare quante di queste immagini siano effettivamente giunte a noi, ma è un dato significativo per identificare, anche solo virtualmente, la quantità di lavoro svolto da Paoletti per il Civico Archivio Fotografico. Ogni lastra è stata numerata e descritta nel registro allo scopo di inventariare il materiale che, per acquisizione o donazione, entrava a far parte delle collezioni dei Musei, e di permettere una più semplice fruizione a chi avesse voluto studiare l'oggetto fotografato⁽⁷⁾. I soggetti ripresi sono i più disparati, ma nella maggior parte dei casi si tratta di opere d'arte appartenenti ai Musei del Castello, che Beltrami volle documentare con un'accurata campagna fotografica affidata a Paoletti. Numerosi sono anche gli scatti relativi ad altri musei e alle opere d'arte custodite in raccolte, palazzi privati e chiese di Milano e della Lombardia. Queste fotografie⁽⁸⁾ erano verosimilmente molto simili nell'impianto e il linguaggio fotografico di Paoletti dovette ripetere presumibilmente lo stesso schema compositivo che aveva la peculiarità di riprodurre, nella maniera più oggettiva possibile, opere che nell'intenzione dei committenti non dovevano essere interpretate stilisticamente, ma solo documentate. Questa operazione richiedeva un costante sforzo da parte del

fotografo nell'individuare con un solo scatto tutti i dettagli dell'opera ripresa. Come si desume dalla fotografia riprodotte una Statua di Venere del Museo Archeologico del Castello Sforzesco (FIG. 1), il continuo esercizio sulle opere d'arte fu la base della formazione di Paoletti e divenne un carattere distintivo delle sue fotografie.

La varietà dei soggetti e la vastissima produzione paolettiana per il Civico Archivio Fotografico sono facilmente giustificabili con gli incarichi pubblici e gli specifici interessi di Beltrami: ripercorrendo la sua attività nel tessuto urbano e culturale della città è possibile infatti ricostruire e giustificare una parte significativa del lavoro di Paoletti. Il fotografo affiancò Beltrami nella sua duplice attività di conservatore e di architetto⁽⁹⁾.

Gli incarichi pubblici rivestiti da Beltrami nella difesa dei beni artistici furono molti⁽¹⁰⁾, ma particolarmente importante fu la sua carica di membro della Commissione Conservatrice dei monumenti della Regione. Questo istituto faceva parte, insieme alla Biblioteca Nazionale, all'Accademia di Brera e alla Pinacoteca, di quegli enti che diedero vita nel 1889 al Ricetto Fotografico di Brera⁽¹¹⁾. Il coinvolgimento di Beltrami nella creazione del Ricetto è una preziosa testimonianza a sostegno del suo reale e profondo interesse verso la fotografia. Infatti nell'ambito del Ricetto la fotografia non era vista «unicamente nella sua veste ancillare di documentazione dell'opera d'arte, ossia di un altro da sé referenziale, ma anche come testimonianza e come espressione tangibile della cultura dello sguardo in una determinata epoca d'avanzata industrializzazione»⁽¹²⁾.

Questa particolare attenzione di Beltrami alla fotografia quasi certamente gli derivò dalla sua attività di architetto. Fin dai suoi esordi egli si era avvalso di disegni da lui stesso eseguiti per gli edifici su cui avrebbe dovuto operare⁽¹³⁾, e dimostrò successivamente un ovvio entusiasmo verso il mezzo fotografico per documentare interventi e modifiche⁽¹⁴⁾. Tra le numerose opere di costruzione, di recupero e di valorizzazione di alcune tra le più importanti zone di Milano⁽¹⁵⁾, il ripristino del Castello testimonia il grande affidamento che Beltrami faceva sulla fotografia nel perseguire la ricostruzione filologica che fu alla base del suo intervento. Egli infatti se ne avvaleva, insieme a documenti storici, come strumento di lavoro nel cantiere per avere una documentazione oggettiva delle fasi di restauro. Beltrami certamente non fu il solo a servirsi della fotografia nella sua attività di architetto e occorre precisare come, in generale, «l'avvento dell'età della gelatina perfettamente corrisponde a quel periodo in cui la critica e la storiografia artistica si impegnano in una più attenta analisi oggettiva dell'opera d'arte e in una più scrupolosa analisi filologica dei dati formali e soprattutto iconografici delle opere su cui esercitano la propria riflessione, il che porta a bandire dai repertori visivi di consultazione, di confronto e di studio l'invadenza geniale, ma fortemente inquinante, della stampa di "traduzione", dichiaratamente preferendo alla sua resa soggettiva e infedele i prodotti meccanici della fotografia, quanto mai esatti, per non dire infallibili, nella loro denotata fedeltà riproduttiva»⁽¹⁶⁾. Quando Beltrami lasciò Milano le sue orme vennero seguite al Castello dai suoi successori, che rinnovarono il contratto lavorativo di Paoletti almeno fino al 1935⁽¹⁷⁾, data dell'ultima lastra annotata nei registri⁽¹⁸⁾.



FIG. 1 - Statua di Venere del Museo Archeologico del Castello Sforzesco (n. inv. A 18760)
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

La produzione di Paoletti per l'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano

Delle migliaia di fotografie, accuratamente registrate e descritte nell'inventario, si sono in parte perse le tracce, poiché nel corso dei decenni hanno subito una serie di collocazioni diverse e quello che oggi potrebbe costituire un unitario Fondo Paoletti è disperso e smembrato nelle raccolte dell'Archivio. Se questo stato di cose è attribuibile alla mancanza, fino al 2001, di un Conservatore dell'archivio fotografico, c'è anche da dire che, in generale, tutta la produzione paolettiana ha subito lo stesso triste destino. Sebbene della vita di Paoletti siano rimaste solo le sue fotografie, poiché scarsissimi sono i documenti e le testimonianze relativi alla sua esistenza, queste risultano oggi sparse in archivi di enti di varia natura. Paoletti, infatti, durante i trentacinque anni in cui diresse il suo studio fotografico, lavorò per grandi imprese attive nel settore dell'industria energetica, come l'AEM e la Società Edison; operò nel settore dell'edilizia residenziale per enti pubblici, quali l'Istituto per le Case Popolari⁽¹⁹⁾, e per l'architetto Piero Portaluppi, attivo principalmente per una committenza privata; fu al servizio dell'Impresa Girola⁽²⁰⁾; collaborò con la Triennale di Milano⁽²¹⁾ ed ebbe almeno un incarico da parte della Regia prefettura per fornire delle immagini relative alla Casa di ricovero per inabili al lavoro del Comune di Milano. Paoletti lavorò in maniera continuativa e spesso contemporaneamente per questi enti fino alla sua morte, sopraggiunta nel 1943. In seguito alla sua scomparsa, per pochi anni, lo studio divenne di proprietà della figlia, Fernanda⁽²²⁾, che si era trovata sola e con una ditta ben avviata, con ancora un grosso potenziale da sfruttare. Nel 1946, per seguire il soldato alleato di cui si era innamorata, Fernanda vendette lo studio e l'attrezzatura ad un assistente del padre, Mario Zacchetti⁽²³⁾, che portò avanti l'attività fino quasi alla fine degli anni '60. Quella che era diventata la Ditta Paoletti di Mario Zacchetti venne chiusa con sentenza fallimentare il 7 gennaio 1966, decretando così la fine dell'atelier e la dispersione dell'originale archivio di Paoletti.

Nel corso dello studio effettuato su Paoletti sono state rintracciate e analizzate circa 7000 immagini fotografiche, una piccola parte delle quali si trova presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. Per ora risultano solo quattro i fondi nei quali è stato rinvenuto il materiale di Paoletti: si tratta della *Raccolta Beltrami*, della *Raccolta Iconografica*, del fondo *Milano Bombardamenti* e di un fondo, tutt'ora sottoposto ad una fase di riordino, di fotografie inerenti l'inaugurazione della *Stazione Centrale* di Milano.

La *Raccolta Beltrami* è costituita da circa 5000 pezzi⁽²⁴⁾ tra fotografie, chine, illustrazioni, lucidi, databili tra il 1860 e il 1920, appartenute in origine a Luca Beltrami e da lui utilizzate per motivi di studio. Beltrami utilizzò il lavoro di alcuni fotografi, tra cui anche quello di Antonio Paoletti, per documentare il restauro del Castello e l'allestimento degli spazi museali da egli stesso ideati. Questo fondo fotografico pervenne ai Civici Musei milanesi nel 1935, due anni dopo la morte di Beltrami avvenuta nel 1933, e tre anni dopo, la raccolta, dopo essere stata sottoposta a una prima catalogazione, venne aperta al pubblico e allestita nella Sala del

Tesoro del Castello Sforzesco; nel 1999 sono stati effettuati sulla *Raccolta Beltrami* un censimento e un'inventariazione ed oggi è in fase conclusiva la catalogazione dell'intera raccolta. In base alla nuova sistemazione, risultano solamente tre le fotografie eseguite da Paoletti per questa collezione: una riproduce una tiara, l'altra tre teste umane appartenenti ad un affresco strappato, attribuito a Bernardino Luini e l'ultima un disegno relativo alla Basilica di S. Ambrogio⁽²⁵⁾ (FIG. 2).

Per trovare un *corpus* di fotografie di Paoletti numericamente più consistente ed esteticamente pregevole occorre volgere lo sguardo alla *Raccolta Iconografica*. Si tratta di un fondo storico del Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco, che era andato disperso, ed è stato recentemente⁽²⁶⁾ soggetto ad una ricostruzione della sua struttura originaria, oggi in corso di catalogazione scientifica. Il fondo è costituito da circa 20000 stampe fotografiche, databili dal 1870 agli anni Cinquanta del Novecento⁽²⁷⁾. I soggetti fotografati, i fotografi, le tecniche e le datazioni di queste stampe sono le più disparate e la loro provenienza può essere interna ai musei, cioè appartenenti a campagne fotografiche di documentazione del materiale dei Musei stessi o di recente acquisizione, oppure esterna e in questo caso si tratta di donazioni. Nella primitiva sistemazione, i singoli servizi fotografici erano riconoscibili all'interno del fondo grazie a un ordinamento che garantiva l'accesso ad ogni singola immagine con diverse parole chiave; oltre al fotografo e al formato della stampa, le schede cartacee, corrispondenti ad ogni singola immagine, indicavano l'autore dell'opera, il luogo, il soggetto, l'ambito artistico, l'epoca e in alcuni casi presentavano un'indicazione iconografica. Le fotografie di Paoletti facenti parte di questo fondo sono 180 e rappresentano opere di arte applicata, dipinti, plastici di chiese ed arredi sacri. Le poche date presenti sul verso delle stampe collocano parte di queste fotografie intorno agli anni Trenta. È datata 27 Maggio 1935 la fotografia che riproduce il plastico del progetto per la sistemazione della zona archeologica di S. Lorenzo a Milano (FIG. 3). Quello dei plastici è un soggetto che ricorrerà spesso nella produzione paolettiana a servizio dell'architetto Piero Portaluppi, ma che si trova raramente nelle sue fotografie per l'Archivio Fotografico del Castello. Il plastico fu fotografato con una prospettiva laterale e ribassata, ideale per inquadrare tutti gli elementi architettonici e per rendere la spazialità del soggetto. Le parti laterali del plastico lasciate in ombra permettono alla luce di concentrarsi sul nucleo centrale della chiesa e ritmare con un gioco di chiaro-scuro il lungo colonnato.

Un paio di stampe alla gelatina bromuro d'argento si trovano anche nel fondo denominato *Milano Bombardamenti*: il fondo, scoperto recentemente, è costituito da circa 600 stampe alla gelatina bromuro d'argento. Le fotografie riguardano i danni subiti dagli edifici principali di Milano in seguito alle incursioni aeree della Seconda guerra mondiale. Lo stato relativamente ordinato delle strade e la scarsa quantità di macerie, fa supporre che questa campagna di ricognizione e rilevamento dei danni fu commissionata ed eseguita diversi mesi dopo i bombardamenti. I fotografi che maggiormente hanno contribuito alla documentazione sono Claudio Emmer e lo studio S.A. Dotti & Bernini, mentre le fotografie timbrate Paoletti sono due⁽²⁸⁾. Questi scatti però non possono essere stati eseguiti da Paolet-

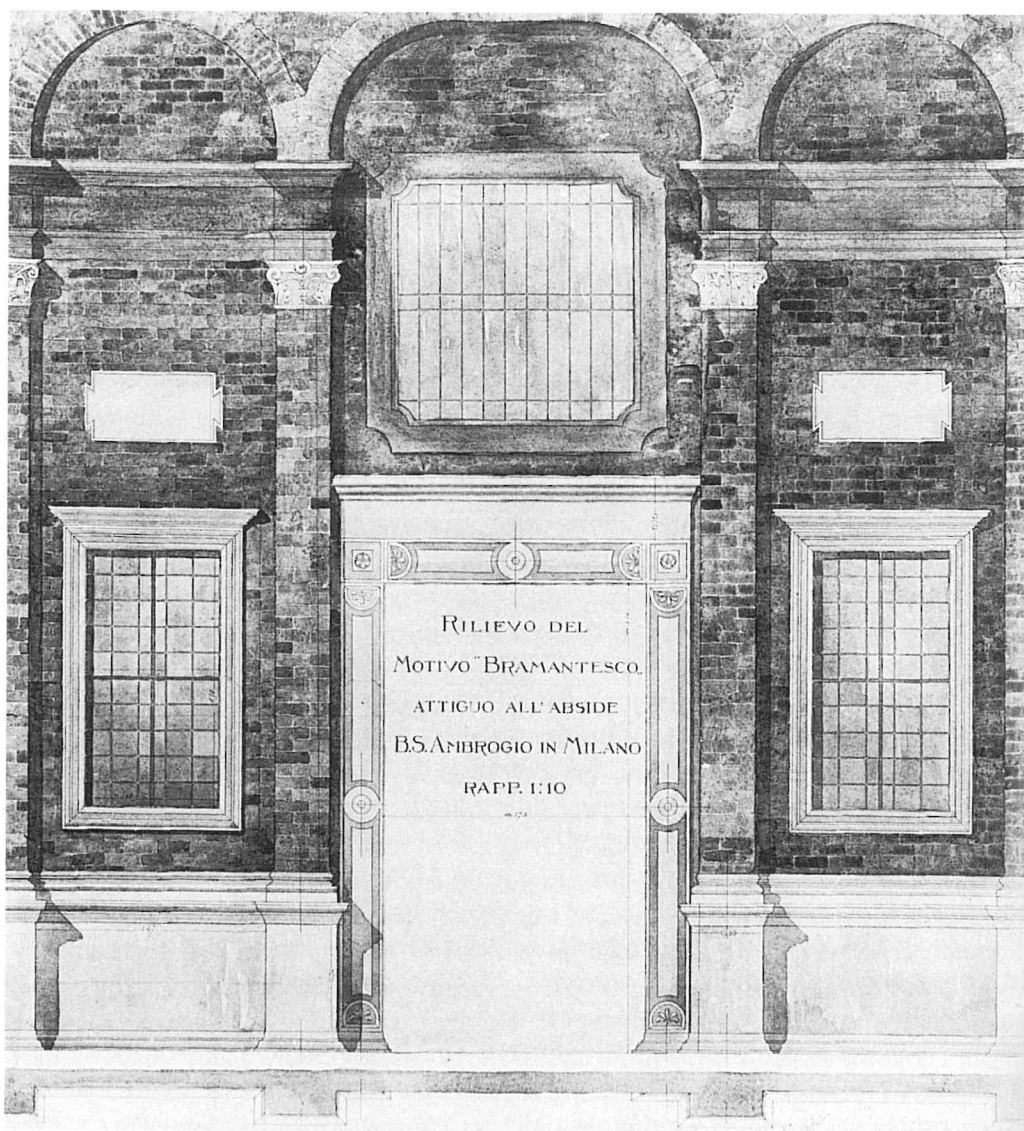


FIG. 2 - Basilica di S. Ambrogio, disegno (n. inv. Raccolta Luca Beltrami 1704)
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

ti, poiché morì nel giugno del 1943, un paio di mesi prima che a Milano si scatenasse l'inferno delle devastazioni. Quasi certamente queste due fotografie furono eseguite da Mario Zacchetti, il fidato assistente che rilevò lo studio di via Pantano mantenendo il nome originario (FIG. 4).

Un gruppo di 50 stampe relative agli edifici della Stazione Centrale appena terminati è invece da ascrivere certamente alla sua mano. Queste fotografie, infatti, sono state da poco portate alla luce e non presentano alcuna informazione di corredo, motivo per cui non si sa da chi furono commissionate né se facessero parte di una più ricca campagna fotografica. Sono attribuibili a Paoletti perché sul recto di alcune di queste stampe è riportato il timbro a secco del fotografo, mentre sul verso di altre compare il timbro a inchiostro blu: "A. Paoletti-fotografo/Milano (105) - Via Pantano N. 3/serie_N____". Il codice alfa numerico che contraddistingue il numero di negativo, generalmente riportato a mano dal fotografo sul verso delle stampe, non è presente in queste fotografie. I soli dati certi sono l'autore degli scatti, Paoletti, il soggetto, cioè la nuova Stazione Centrale, la possibile datazione, 1931, e la tecnica, stampe alla gelatina bromuro d'argento. Benché questo materiale sia tutt'ora in fase di sistemazione e i dati a disposizione per ricostruirne la storia siano minimi, è certamente il fondo più adatto per analizzare il peculiare linguaggio fotografico di Paoletti. Nelle fotografie appartenenti a questo gruppo Paoletti riprende una Stazione Centrale che sembra deserta, pronta ad essere inaugurata. Le vedute interne superano per quantità le riprese esterne. Mentre gli interni sono indagati con profonda sensibilità artistica in tutti i dettagli decorativi che li abbelliscono, gli esterni alternano a vedute panoramiche ordinarie inconsueti scorci (FIG. 5). Gli elementi geometrici che compongono la facciata monumentale della stazione sono enfatizzati dall'uso sapiente della luce che scandisce, divide, sottolinea, proietta e ritma la sequenza di piani orizzontali e verticali che movimentano l'edificio. Il forte scorcio laterale permette di cogliere in tutta la loro bellezza i gruppi scultorei in stile Liberty che decorano la struttura, dal mascherone della fontana in primo piano, all'aquila velata dagli spruzzi dell'acqua, alla figura umana accanto al cavallo alato posto sulla sommità della stazione.

Gli scatti relativi all'interno presentano una certa varietà di inquadrature che valorizzano i diversi elementi architettonici e ornamentali del fabbricato. Nel fotografare la scala di accesso laterale (FIG. 6) Paoletti ottiene la massima nitidezza dei piani nonostante la complessità dell'inquadratura. La luce, anche in questo caso, esalta le forme ed amplifica la gamma di grigi utilizzata dal fotografo.

La consuetudine a fotografare gli oggetti d'arte dei Civici Musei indubbiamente influenzò il linguaggio fotografico di Paoletti come si può desumere dall'osservazione delle studiate inquadrature di cui si avvale. La fotografia della scala dell'ingresso laterale, ad esempio, è introdotta da una cornice parziale data dall'architrave che, insieme ai due che seguono, scandisce i piani orizzontali dell'immagine, sottolineando inoltre l'edera centrale che si apre sul piano superiore. Le scale su cui scivola la luce che spiove dalle immense vetrate del soffitto concorrono a smorzare lo slancio verticale dato dall'inquadratura e dalla ripresa delle colonne binate.

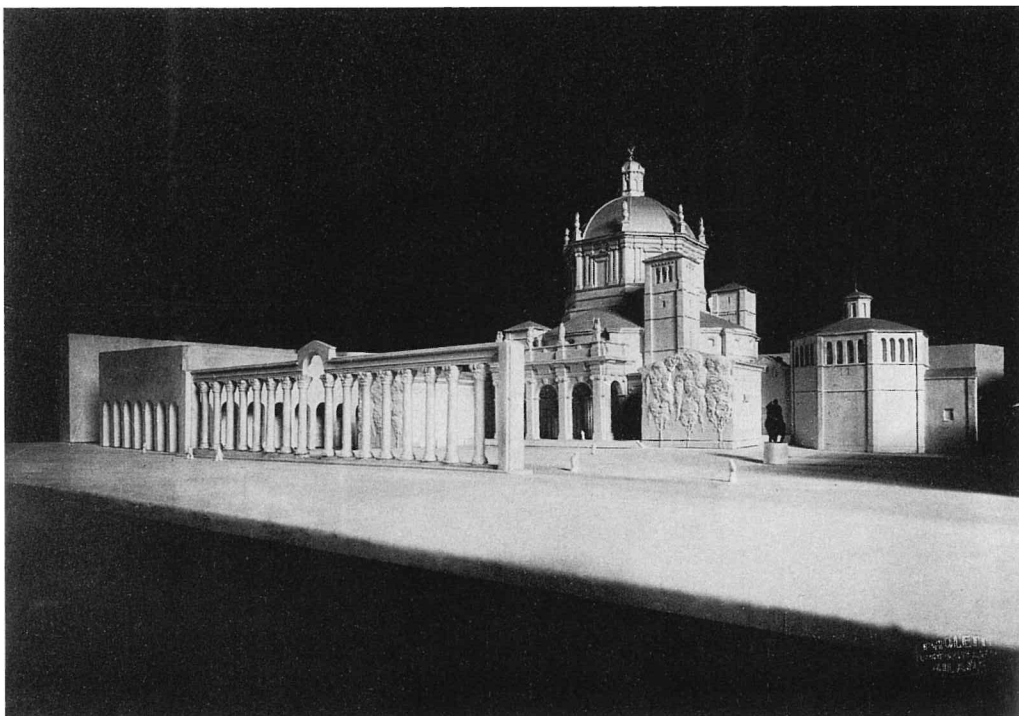


FIG. 3 - *Basilica di S. Lorenzo*, plastico (n. inv. Raccolta Iconografica 1576)
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

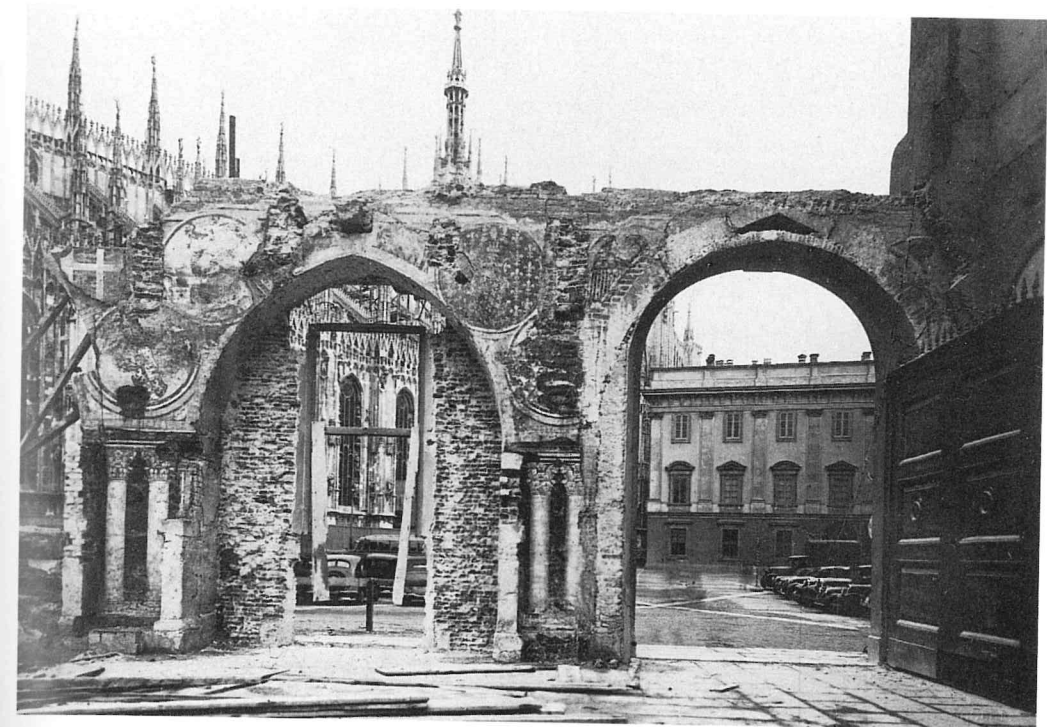


FIG. 4 - *Palazzo Reale*, esterno (n. inv. Milano Bombardamenti 267)
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

Un importante acquisto del Civico Archivio Fotografico

Un'accurata ricerca nel deposito delle immagini del Civico Archivio Fotografico ha permesso di individuare sei cassette contenenti lastre A di Paoletti, acquisite, come indica l'etichetta⁽²⁹⁾, nel 1965.

La numerazione delle lastre va da A-5026 ad A-7690, per un totale di oltre 2600 fotografie. Una prima verifica ha permesso di stabilire che la numerazione di queste lastre non corrisponde a quella dei registri di carico di lastre A. Questo può significare che le lastre hanno cambiato numerazione nel corso dei decenni con il cambio del personale addetto alla loro sistemazione o che appartengano ad un altro fondo non registrato nei due inventari studiati.

Nel 1965 lo studio della ditta Paoletti, ora di proprietà di Mario Zacchetti, si avviava verso la chiusura dell'attività. Considerando la data della sentenza di fallimento dello studio fotografico, emessa il 7 gennaio 1966, si è ipotizzato che Zacchetti avesse cercato di vendere i negativi di Paoletti in suo possesso a quelli che furono i committenti del suo ex-datore di lavoro. Seguendo questa intuizione sono stati cercati e trovati degli atti del Comune di Milano che la confermano.

Nei Registri di Protocollo Generale relativi agli anni 1965 e 1966, conservati presso il Civico Archivio di via Deledda a Milano, vi sono due note inerenti l'acquisto di due gruppi distinti di lastre da parte delle Civiche Raccolte d'Arte⁽³⁰⁾; queste rimandano ad alcuni atti dei provvedimenti deliberativi della giunta municipale, che indicano nella Ditta Paoletti la provenienza di questo materiale. Porta la data 8 novembre 1965 la richiesta di autorizzazione all'acquisto di una raccolta di lastre della Ditta Paoletti, fatta dal direttore reggente delle Civiche Raccolte d'Arte, prof. Gian Guido Belloni, che così scrive:

«Con l'unita lettera⁽³¹⁾ del 3 novembre c.a., la Professoressa Brizio, ordinaria di Storia dell'arte all'Università degli Studi di Milano, faceva presente al sottoscritto che il fotografo "A. PAOLETTI⁽³²⁾ – via Pantano, 5 – Milano, pone in vendita una raccolta di lastre fotografiche riproducenti opere d'arte dei Musei di Milano e di collezioni milanesi e lombarde, nonché opere d'arte e monumenti sia di Milano che della Lombardia. Alla direzione scrivente, che conosce quella raccolta e la giudica preziosa per gli studi, risulta anche che il problema ha destato l'interessamento della Soprintendenza alle Gallerie, per cui, notando che le lastre in questione coprono una documentazione vastissima dalla preistoria all'archeologia e praticamente fino ai giorni nostri, ritiene che si debba non lasciare nulla di intentato per assicurarle all'Archivio Fotografico del Comune»⁽³³⁾.

Questa richiesta, unita alla lettera scritta dalla professoressa Brizio, comprova il valore dell'opera di Paoletti. La prof.ssa Brizio, nella sua lunga e accorata missiva, definisce via via questa collezione di lastre «preziosa», «di grande interesse documen-



FIG. 5 - Stazione Centrale, esterno (n. inv. APL 42)
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

tale», «*insostituibile*». La raccolta in questione era costituita da tremila lastre fotografiche⁽³⁴⁾ di cui Mario Zacchetti era tenuto a dare, secondo gli atti consultati, un elenco dettagliato e i registri con la descrizione delle stesse⁽³⁵⁾. L'interesse suscitato nei riguardi di questo gruppo di lastre portò in tempi brevi all'acquisto effettivo delle stesse entro la fine dell'anno⁽³⁶⁾ e fu la premessa per l'acquisto di un secondo gruppo di lastre, sempre provenienti dalla Ditta Paoletti, nel 1966. Nei primi mesi dell'anno, infatti, la giunta comunale stanziò la cifra di £. 300.000 per l'acquisto di questa seconda parte, non quantificata, giustificato con queste parole:

*«On. Giunta,
con deliberazione del 16.11.1965 in atti n° 175071 approvata
dalla Prefettura il 1.12.1965 con atto n° 92244 Div. 2°, la
Giunta Municipale autorizzava la spesa di £. 1.500.000 per l'ac-
quisto di una raccolta di lastre fotografiche, ad incremento del
Civico Archivio Fotografico, dalla ditta Paoletti di Milano. La
direzione delle Civiche Raccolte d'Arte ha fatto ora presente l'op-
portunità di procedere all'acquisto di un altro gruppo di lastre del
fotografo Paoletti, che verrebbero ad incrementare ulteriormente la
dotazione fotografica del Civico Museo.»*

Pur non essendo possibile indicare con certezza che le lastre appartenenti al Castello, datate 1965, appartengano a una o entrambe le collezioni citate nei documenti di acquisto qui proposti, resta il fatto che le fotografie di Paoletti furono ritenute di valore, salvate dalla confisca dovuta al fallimento della ditta e inserite nel patrimonio del Civico Archivio Fotografico.

Una sommaria consultazione delle buste contenenti le lastre del 1965 conferma che si tratta di fotografie di oggetti appartenenti ai Civici Musei e di edifici significativi delle città lombarde (Milano, Bergamo, Lodi). Resta il dubbio sull'effettivo autore di queste fotografie che, data la tecnica utilizzata, è più probabile fosse Paoletti, ma, in mancanza di fonti certe, potrebbe con ugual diritto essere Mario Zacchetti, che in più di un caso lavorò per i medesimi committenti di Antonio.

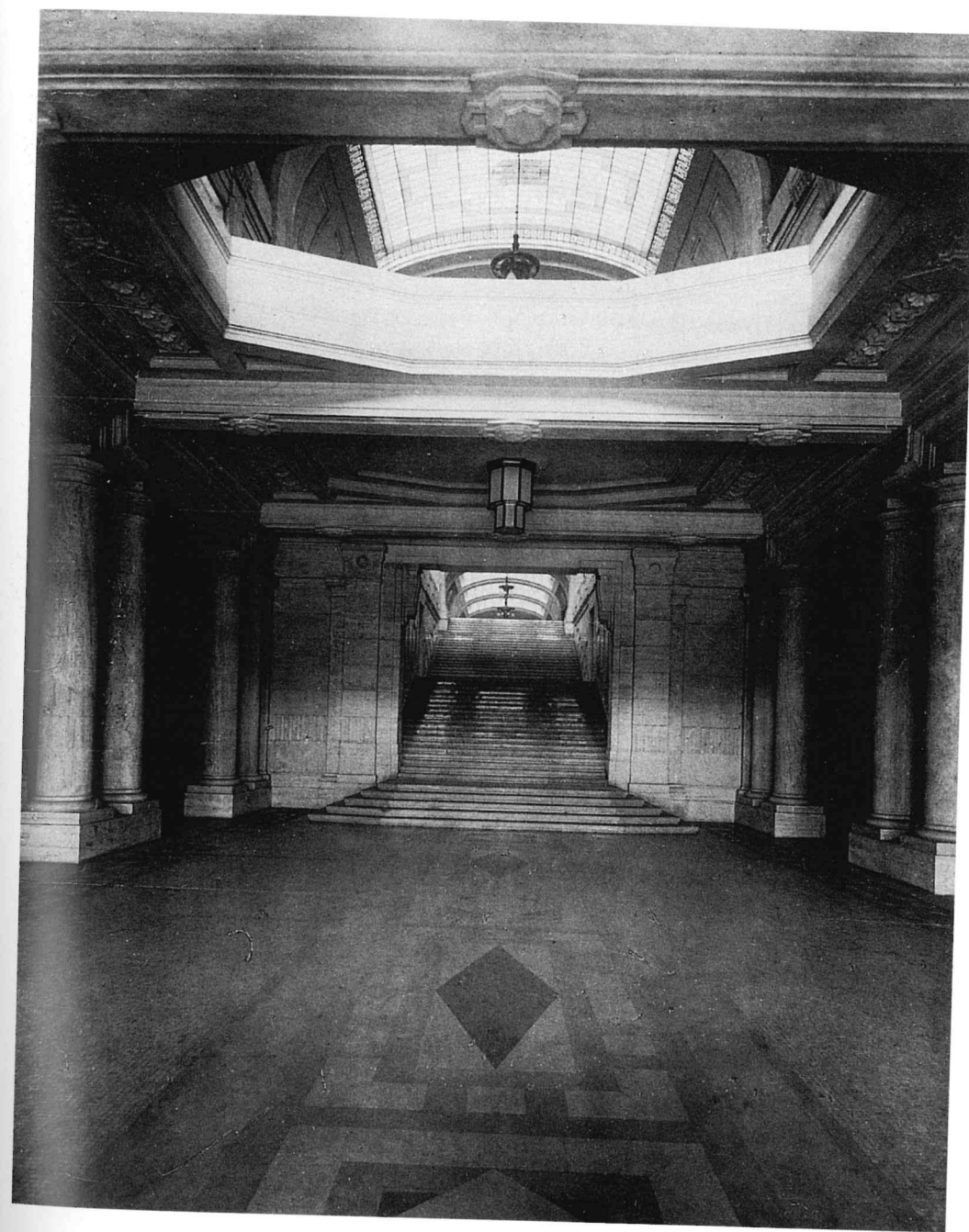


FIG. 6 - Stazione Centrale, ingresso laterale (n. inv. APL 30)
Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano.

BIBLIOGRAFIA

- L. MOLINARI (a cura di), *Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*, Milano, 2003.
- AA.VV., *Bombe sulla città. Milano in guerra 1942-44*, Milano, 2004.
- M. JACOB (a cura di), *Girola – un'impresa sulle Alpi*, Zurigo, 1997.
- M. MIRAGLIA - M. CERIANA (a cura di), 1889. *Un progetto di fototeca pubblica per Milano*, Milano, 2000.
- T. SERENA (a cura di), *Centro di ricerche informatiche per i beni culturali*, «Quaderni 9», IX, Scuola Normale di Pisa, Agnano Pisano, 1999.
- L. BALDRIGHI, *Luca Beltrami Architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, Milano, 1997.
- AA.VV., *Rassegna di Studi e Notizie*, vol. XXIII, anno XXVI, 1999.

NOTE

- ⁽¹⁾ Il presente contributo nasce dalla tesi di laurea dal titolo: *Antonio Paoletti fotografo (1881-1943)*, da me svolta a conclusione del corso di laurea in lettere moderne, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano. Relatore prof. Giorgio Zanchetti; secondo relatore dott.ssa Silvia Paoli; correlatore prof. Antonello Negri. Anno Accademico 2001-2002.
- ⁽²⁾ Risulta infatti che già nel 1921 svolgesse tale professione, come si rileva dai registri di leva del Comune di Milano: Archivio di Stato di Milano, registri di leva, fogli matricolari del distretto di Milano, matricola 24677 e 16166.
- ⁽³⁾ Cfr. L. BALDRIGHI, *Luca Beltrami Architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, Milano, 1997.
- ⁽⁴⁾ «871-M. St Tip Lit G. Civelli - 7 - 1910-5000 A».
- ⁽⁵⁾ Cfr. G. GINEX, *Lo "Studio Paoletti" a Milano* in M. JACOB, *Girola – un'impresa sulle Alpi*, Zurigo, 1997, pagg. 139-141.
- ⁽⁶⁾ Esiste un ulteriore registro di carico, che prosegue la numerazione delle lastre di formato A di Paoletti elencate nel registro sopra citato. In totale gli scatti eseguiti da Paoletti e registrati ammonterebbero a circa 16.000 unità. In entrambi i registri il formato delle lastre viene indicato per convenzione tramite una lettera dell'alfabeto: A (13 x 18); B (18 x 24); C (21 x 27); D (24 x 30); E (30 x 40).
- ⁽⁷⁾ Ai civici Musei d'arte «venne fin dall'origine affiancata la Raccolta Fotografica, intesa come struttura di servizio interna, o se necessario aperta agli studiosi che ne avessero fatto richiesta, destinata in quei primissimi anni a raccogliere unicamente le prime riproduzioni fotografiche del patrimonio dei singoli musei e le immagini dell'allestimento delle nuove sale», da G. GINEX, *Luca Beltrami e le origini del Civico Archivio Fotografico di Milano*, in M. MIRAGLIA - M. CERIANA, 1889. *Un progetto di fototeca pubblica per Milano*, Milano, 2000, pag. 60.
- «In realtà è fin dalle origini anche un luogo di raccolta, conservazione e fruizione di un vasto patrimonio fotografico arricchito dall'ingresso quotidiano di lastre di vario soggetto e datazione, e da centinaia di campagne fotografiche di documentazione dei beni culturali e dei servizi civici commissionati ai principali studi fotografici del tempo fin dagli anni novanta dell'Ottocento, dallo stesso Beltrami e dai responsabili dell'Ufficio», da G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano: appunti per una storia delle collezioni*, in T. SERENA, *Centro di ricerche informatiche per i beni culturali*, «Quaderni 9», IX, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999, pag. 71.
- ⁽⁸⁾ Delle 16000 lastre elencate nei registri ne sono state recuperate circa un centinaio.
- ⁽⁹⁾ Beltrami infatti lasciò Milano nel 1920 e si trasferì a Roma dove morì nel 1933.
- ⁽¹⁰⁾ Nel 1875 fece parte della Consulta del Museo Patrio di Archeologia; l'anno successivo divenne rappresentante del Comune nella Commissione Conservatrice dei monumenti e oggetti d'arte e antichità; nel 1885 venne nominato membro della Commissione Conservatrice dei monumenti della Regione – Provvedimento deliberativo comunale del 23 aprile 1885, parte I, pag. 360, n. 120 – e nel 1904 partecipò alla Commissione Conservatrice del Castello Sforzesco.
- ⁽¹¹⁾ M. MIRAGLIA - M. CERIANA, op.cit.
- ⁽¹²⁾ M. MIRAGLIA, *La fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento*, in M. MIRAGLIA - M. CERIANA, op.cit., pag. 16.
- ⁽¹³⁾ «Beltrami giunse alla progettazione architettonica, e in particolare a quella del restauro, utilizzando la naturale disposizione a formare sulla carta idee, proposte, fantasie rievocative[...] E a seconda

delle circostanze, o del destino del disegno, era in grado di fornire meticolose riproduzioni o invenzioni di monumenti, resi analiticamente nei loro dettagli». Cfr. R. BOSSAGLIA, *La cultura artistica di Beltrami*, in L. BALDRIGHI, op.cit., pag. 48.

Uno dei primi incarichi di Beltrami consisteva nell'eseguire un accurato rilievo del Lazzaretto prima della sua distruzione: era il 1882.

⁽¹⁴⁾ «Beltrami prima di affrontare qualsiasi progetto di restauro conservativo studiava le fonti iconografiche disponibili e commissionava campagne fotografiche specifiche che ora testimoniano il progresso del suo lavoro». Cfr. G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Appunti per una storia dei Fondi e delle Collezioni*, in *Rassegna di studi e di Notizie*, vol. XXIII, anno XXVI, 1999, pag. 234.

⁽¹⁵⁾ «Attorno alle due principali operazioni urbanistiche ed edilizie della seconda metà del secolo: la costruzione della Galleria Vittorio Emanuele II e del complesso Cordusio-via Dante-Foro Bonaparte, si incentrò la riorganizzazione funzionale e rappresentativa del centro storico. In questi interventi furono coinvolti anche i principali monumenti cittadini: il duomo, il Castello Sforzesco e Palazzo Marino, divenuto sede municipale. Nel processo di configurazione di tutti questi luoghi Beltrami svolse un ruolo di assoluta preminenza, intervenendo sia a livello di discussione e programmazione del consiglio comunale e negli organi di tutela, come l'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti, che a livello della progettazione e realizzazione». Cfr. A. ROSSARI, *Luca Beltrami e l'urbanistica milanese tra Ottocento e Novecento*, in L. BALDRIGHI, op.cit., pag. 82.

⁽¹⁶⁾ Cfr. M. MIRAGLIA, *La fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento*, in M. MIRAGLIA - M. CERIANA, op.cit., pag. 13.

⁽¹⁷⁾ Stando però alle ricerche effettuate da Giovanna Ginex, Paoletti lavorò, senza interruzioni, prima sotto la guida di Vicenzi poi di Giorgio Nicodemi, fino al 1939. Gli studi della Ginex hanno potuto avvalersi di alcuni documenti in deposito presso le Civiche Raccolte Archeologiche e Numismatiche oggi non consultabili.

⁽¹⁸⁾ Lastra A n. 9584.

⁽¹⁹⁾ I.C.P., oggi A.L.E.R.: Aziende Lombarde di Edilizia Residenziale.

⁽²⁰⁾ Non è stato possibile consultare l'archivio dell'impresa Girola, parte della quale è stata assorbita nella Società Impregilo negli anni '50 del Novecento. Recentemente l'impresa ha prestato alcuni album fotografici alla Fondazione Piero Portaluppi, in occasione della mostra *Piero Portaluppi linea errante nell'architettura del '900*, (Triennale di Milano, 19.9.2003/4.1.2004). Questi otto album, contenenti un totale di circa 800 stampe bromuro d'argento, sono stati confezionati con fotografie provenienti da diversi studi fotografici. La maggior parte delle immagini presenti negli album prestati alla Fondazione Portaluppi sono attribuibili a Paoletti e hanno una datazione che va dagli anni '20 alla fine degli anni '30.

⁽²¹⁾ Una committenza estemporanea fu quella della Triennale di Milano del 1933, per la quale Paoletti fotografò alcune opere di Alfredo Ravasco, autore di pregiati manufatti di oreficeria. Anche in questo caso si può supporre che la partecipazione di Paoletti alla Triennale del 1933 sia legata a Portaluppi, che nello stesso anno eseguì per la manifestazione la *Casa per il Sabato degli Sposi*.

⁽²²⁾ Fernanda Paoletti nacque a Milano il 12 gennaio 1923. Per la legge sulla privacy non è possibile sapere chi fosse la madre. Negli anni '50 il suo nome venne definitivamente cancellato dai registri del comune di Milano, perché emigrata all'estero. Non sono stati rintracciati parenti o conoscenti che possano dare informazioni sull'unica erede di Antonio Paoletti.

⁽²³⁾ Mario Zacchetti, nato a Milano il 24 novembre 1904, studiò ragioneria e frequentò il primo anno della facoltà di Economia e commercio a Milano, dove abitava. Presumibilmente dopo aver interrotto gli studi di economia iniziò a lavorare come assistente presso lo studio di via Pantano. Nel 1941 circa partecipò alla campagna di Russia, che si concluse tragicamente con la ritirata delle truppe italiane nel gennaio del 1943, periodo cui si può ascrivere il suo ritorno in patria. Tornato in Italia partecipò attivamente alla Resistenza come partigiano e nel 1946 acquistò la ditta Paoletti. Portò avanti l'attività per quasi 20 anni, dopo i quali chiuse per fallimento. In quella che continuò ad essere chiamata *Ditta Paoletti*, Mario Zacchetti proseguì l'attività del suo ex datore di lavoro sfruttando sia la fama, che indubbiamente lo studio aveva acquisito presso una clientela specifica, sia i negativi degli scatti di Paoletti, utilizzati per fornire ai vecchi committenti riproduzioni da negativi e lastre originali. Zacchetti non si limitò a mantenere i rapporti con le aziende per cui aveva già lavorato Paoletti, ma divenne il fotografo di riferimento, tra gli altri clienti, della Fabbrica del Duomo, del Museo Poldi Pezzoli, della Quadreria dell'Ospedale Maggiore e della Reale Soprintendenza.

⁽²⁴⁾ L'inventario della Raccolta Beltrami è stato concluso nel 1999 e il numero sopra riportato si riferisce agli oggetti ritrovati e riordinati. La catalogazione scientifica è in fase conclusiva.

⁽²⁵⁾ Beltrami restaurò la basilica tra il 1893 e il 1895.

⁽²⁶⁾ La Raccolta Iconografica è stata riordinata nel 1999.

⁽²⁷⁾ La Raccolta Iconografica era l'ordinamento originale delle stampe positive dell'archivio fotografico.

⁽²⁸⁾ Cfr. S. PAOLI, *Milano 1943: la fotografia "moderna" tra cronaca e reportage*, in A.A. V.V., *Bombe sulla città. Milano in guerra 1942-1944*, Milano, 2004.

⁽²⁹⁾ Ogni cassetto è contraddistinto da un'etichetta che ne indica il contenuto.

⁽³⁰⁾ Protocollo Generale anno 1965, Rip. Educazione n. 2754, 16 novembre. Oggetto: «Civiche Raccolte d'arte-Spesa di £ 1.500.000 per acquisto di una raccolta di lastre fotografiche per il civico archivio fotografico». Protocollo Generale anno 1966, Rip. Educazione n. 4182, 16 febbraio 1966. Oggetto: «Civiche Raccolte d'Arte-Spesa di £ 300.00 per acquisto di una raccolta di lastre per il Civico Archivio Fotografico».

⁽³¹⁾ «3 novembre 1965. Caro Prof. Belloni, sono venuta a conoscenza che sta per essere sequestrata o per le condizioni fallimentari o processi fallimentari della ditta – tutta la preziosa collezione di lastre del fotografo Paoletti, (Via Pantano, 5), riproducenti opere d'arte di Lombardia. So che di questa serie di lastre fanno parte centinaia e centinaia di riproduzioni di opere d'arte dei Musei civici, alcune eseguite dal padre dell'attuale fotografo, e perciò di grande interesse documentale (ce ne sono persino alcune riferentesi ad opere distrutte o danneggiate dalla guerra). Sarebbe una perdita per la documentazione storica e la cultura di un cospicuo e prezioso materiale andasse distrutto o disperso (a parte la difficoltà, il costo e talvolta l'impossibilità di rinnovarlo). Non potrebbe la direzione dei Musei Civici fare qualcosa, per assicurare all'archivio dei Musei Civici il suddetto materiale? Ben conoscendo il suo vivissimo interesse per quanto vale ad incrementare il patrimonio dei musei a lei affidati, e, in grado anche più elevato, la cultura della nostra città, ho ritenuto bene informarla della cosa e pregarla inviti dalla commissione gli interessi attuali – di vedere se trova modo per assicurare alla città questa insostituibile collezione di lastre fotografiche documentarie. Con più cordiali saluti Annamaria Brizio.»

⁽³²⁾ Ovviamente, essendo Paoletti morto nel 1943, si fa riferimento alla Ditta Paoletti di proprietà di Mario Zacchetti.

- ⁽³⁴⁾ Direzione Civiche raccolte d'arte, Protocollo n° 578, 8 Nov.1965. Oggetto: Proposta di acquisto lastre fotografiche presso la Ditta "A. PAOLETTI – Via Pantano, 5 Milano".
- ⁽³⁴⁾ Protocollo generale N° 175071, Rip. Educazione N° 2754, seduta della giunta municipale del 16 Novembre 1965. Lettera alla giunta firmata dall'assessore Montagna. La raccolta fu stimata del valore di £. 1.500.000.
- ⁽³⁵⁾ Tra gli atti consultati sono presenti due elenchi relativi alle lastre vendute al Civico Archivio Fotografico. Il primo, datato 15 dicembre 1965, reca il timbro "Foto A. PAOLETTI di Mario Zacchetti. Milano-Via Pantano, 5". Qui il totale delle lastre, divise in *Lastre riproducenti opere del Castello Sforzeco* e *Lastre Milano-Lombardia-Monumenti e opere varie*, ammonta a 4108 unità. Il secondo elenco, manoscritto e non datato, rielenca le medesime pur dando cifre approssimative. Non è stato invece trovato alcun registro che descriva le singole immagini.
- ⁽³⁶⁾ 23-12-1965.