

ROSITA BELLOMETTI, ENRICA SALVATORI

CARTA SENZA PAROLE. USI NON SCRITTORI
DELLA CARTA NELL'ITALIA MEDIEVALE

ESTRATTO

da

ARCHIVIO STORICO ITALIANO

2016/3 ~ a. 174 n. 649



Leo S. Olschki Editore
Firenze

ARCHIVIO STORICO ITALIANO

FONDATO DA G. P. VIEUSSEUX

E PUBBLICATO DALLA

DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LA TOSCANA

2 0 1 6

DISP. III



LEO S. OLSCHKI EDITORE

FIRENZE

2016

ARCHIVIO STORICO ITALIANO

Direttore : GIULIANO PINTO

Comitato di Redazione :

MARIO ASCHERI, EMILIO CRISTIANI, RICCARDO FUBINI,
ROSALIA MANNO, RITA MAZZEI, MAURO MORETTI, RENATO PASTA,
ROBERTO PERTICI, MAURO RONZANI, LORENZO TANZINI,
SERGIO TOGNETTI, ANDREA ZORZI

Segreteria di Redazione :

LORENZO TANZINI, SERGIO TOGNETTI, CLAUDIA TRIPODI

Comitato scientifico :

MARIA ASENJO GONZALEZ, MAXINE BERG, JEAN BOUTIER, RINALDO COMBA,
ELISABETH CROUZET-PAVAN, RICHARD A. GOLDTHWAITE, ALLEN GRIECO,
CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, THOMAS KROLL, JEAN-CLAUDE MAIRE VIGUEUR,
HALINA MANIKOWSKA, LUCA MANNORI, SIMONETTA SOLDANI, THOMAS SZABÓ

Direzione e Redazione: Deputazione di Storia Patria per la Toscana

Via dei Ginori n. 7, 50123 Firenze, tel. 055 213251

www.deputazionetoscana.it

I N D I C E

Anno CLXXIV (2016)

N. 649 - Disp. III (luglio-settembre)

Memorie

- MADDALENA MOGLIA, *Pacificare per governare. La signoria di
Giberto da Gente su Parma (1253-1259)* Pag. 421
- ROSITA BELLOMETTI – ENRICA SALVATORI, *Carta senza parole. Usi
non scrittori della carta nell'Italia medievale* » 457
- ENRICO VALSERIATI, *Cultura e politica a Brescia nella prima età
moderna. Il ruolo delle laudes urbium* » 483

Documenti

- RUGGERO SCIUTO, *The Correspondence of André Morellet: Seven
Unpublished Letters to Luigi Lorenzi (1758-1765)* » 499

Discussioni

- DUCCIO BALESTRACCI, *Italiani, beffarda gente. Alla ricerca di un'i-
dentità nazionale. A proposito dell'ultimo lavoro di Giancar-
lo Schizzerotto* » 523

Recensioni

- Gli italiani e la Terrasanta*, a cura di Antonio Musarra (MARIA
LUISA CECCARELLI LEMUT) » 545

segue nella 3ª pagina di copertina

ARCHIVIO STORICO ITALIANO

FONDATO DA G. P. VIEUSSEUX

E PUBBLICATO DALLA

DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LA TOSCANA

2 0 1 6

DISP. III



LEO S. OLSCHKI EDITORE

FIRENZE

2016

La rivista adotta per tutti i saggi ricevuti un sistema di Peer review. La redazione valuta preliminarmente la coerenza del saggio con l'impianto e la tradizione della rivista. I contributi che rispondono a tale criterio vengono quindi inviati in forma anonima a due studiosi, parimenti anonimi, esperti della materia. In caso di valutazione positiva la pubblicazione del saggio è comunque vincolata alla correzione del testo sulla base delle raccomandazioni dei referee.

Oltre che nei principali cataloghi e bibliografie nazionali, la rivista è presente in ISI Web of Knowledge (Art and Humanities Citations Index); Current Contents, Scopus Bibliographic Database, ERIH. La rivista è stata collocata dall'Anvur in fascia A ai fini della V.Q.R. e dell'Abilitazione nazionale, Area 11.

Rosita Bellometti – Enrica Salvatori

Carta senza parole. Usi non scrittori della carta nell'Italia medievale

Chi si occupa di storia e in particolare di storia economica conosce bene la differenza tra invenzione e innovazione.¹ L'invenzione è l'idea geniale, la scoperta di qualcosa di radicalmente nuovo nel panorama tecnologico e metodologico: nel nostro caso la carta inventata da Ts'ai Lun, alto funzionario della corte degli Han, nel 105 d.C. L'innovazione si ha invece quando l'invenzione è applicata su scala più o meno ampia al fine di generare profitti, un apporto nuovo nel mercato o nel processo di produzione. Per quel che riguarda la carta, parlare d'innovazione significa cercare di seguire il faticoso cammino che quell'invenzione fece per arrivare dall'Oriente e trovare un suo spazio, prima in area mediterranea e poi nel mercato europeo, in particolare nella nostra penisola. Si tratta di un cammino che presenta ancora numerosi punti oscuri. Non è stato ben spiegato, infatti, il lungo silenzio della carta dal momento in cui è attestata al Cairo (XI secolo) o nella penisola iberica (metà del XII) a quando un documento del 1235 la colloca a Genova.² Se pensiamo agli stretti contatti che Amalfi aveva nel X e XI secolo con i Fatimidi, che Pisa e Genova avevano dall'XI con il Maghreb e al-Andalus,³ agli splendidi bacini islamici che ancora oggi

R. BELLOMETTI è ricercatrice indipendente (rosita.nuovametal@gmail.com)

E. SALVATORI è Professore Associato di Storia Medievale presso il Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa (enrica.salvatori@unipi.it)

¹ Dovuta a J.A. SCHUMPETER, *Teoria dello sviluppo economico*, Milano, Bruno Mondadori, 2002 (orig. *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung*, Leipzig, 1911).

² A. BASANOFF, *Itinerario della carta dall'Oriente all'Occidente e sua diffusione in Europa*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1965.

³ B. FIGLIUOLO, *Amalfi e il Levante nel Medioevo*, in *I comuni italiani nel regno cro-*

ornano le chiese romaniche di Pisa, dobbiamo presumere una certa circolazione della carta di fabbricazione araba anche nei porti cristiani dei secoli indicati. Tale circolazione, plausibile sebbene non attestata, non si tradusse tuttavia, per lungo tempo, in spinta produttiva, ossia in innovazione. Il motivo ci resta ignoto, in parte per mancanza di fonti, in parte perché non siamo ancora ben riusciti a comprendere il contesto economico che avrebbe inizialmente rifiutato, o comunque rallentato, il passaggio della carta dal mondo arabo all'Europa cristiana, per poi favorirlo solo quando l'ambiente produttivo, commerciale e sociale diventarono idonei a recepire l'innovazione.

Tende a guardare non tanto alle origini, quanto al contesto sociale, culturale ed economico di produzione e di vendita della carta questo contributo sulla 'carta senza parole', ossia sulla carta che veniva prodotta o riciclata per un uso diverso da quello di materiale scrittorio. Si tratta di un ambito di ricerca promettente, pur nella eterogeneità e lacunosità delle fonti disponibili, che a nostro avviso è in grado di gettare una nuova luce su un ampio ambito di produzione artigianale della nostra penisola tra tardo medioevo ed età moderna.

La possibilità di utilizzare la carta in maniera alternativa al tradizionale supporto scrittorio aveva infatti bisogno della compresenza di vari fattori, che evidentemente solo l'Italia tardomedievale conobbe:

- la saturazione del mercato produttivo tale da abbassare il prezzo del prodotto: sappiamo infatti che l'Italia assunse un ruolo di predominio europeo dal Duecento fino al Quattrocento avanzato nella produzione della carta;
- una forte domanda di carta per usi librari e scrittori, cresciuta nel medesimo lasso temporale, con una decisa accelerazione a metà Quattrocento, favorita dallo sviluppo delle cancellerie delle entità statali e della rete diplomatica permanente;

ciato di Gerusalemme, a cura di G. Airdi e B. Kedar, Genova, Ist. di Medievistica, 1986, pp. 582-583; J.-M. MARTIN, *Amalfi e le città marinare del Mezzogiorno d'Italia*, «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», 39-40, 2010, pp. 31-51; G. PETTI BALBI, *Genova e il Mediterraneo occidentale nei secoli XI-XII*, in *Comuni e memoria storica. Alle origini del comune di Genova*, Genova, Società ligure di storia patria, 2002, pp. 503-526; C. RENZI, *Lo spazio economico di Pisa: la provvista multiforme e incontrollata del secolo X*, «Buletto dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», 115, 2013, pp. 98-117; E. SALVATORI, *Lo spazio economico di Pisa nel Mediterraneo*, *ivi*, pp. 119-152.

- un'intensa ed efficiente rete di scambi;
- la concentrazione della popolazione in vaste aree urbane dove oggetti di consumo o devozione in carta potevano avere una consistente richiesta e conseguente facilità di distribuzione;
- il diffondersi di pratiche cerimoniali pubbliche, laiche e religiose, signorili e popolari, che costituivano il contesto più ricettivo all'uso di determinati oggetti.

Grazie a queste condizioni non solo i mestieri legati alla carta assunsero una grande diffusione, dagli stracciaroli ai produttori di carte da gioco, dai fabbricatori di *ex voto* a chi creava altri oggetti devozionali, ma le forme d'impiego di tale materia trovarono nell'Italia rinascimentale una peculiare declinazione: nei riti pubblici di piazza e di corte, nella sfera privata degli arredi della borghesia urbana, nelle taverne del popolo e nelle forme di religiosità collettiva. Di tutte queste diverse attività ed abitudini restano tracce sparse e di valore diverso sia in termini di analizzabilità sia quanto a comparatività reciproca: di alcuni oggetti rimangono pochi esemplari superstiti ed episodiche tracce in alcune tipologie di fonti; altri prodotti sono testimoniati praticamente solo da fonti iconografiche, inadatte per loro natura ad analisi di tipo materiale e statistico. Quello che ci rimane, in molti casi, sono quindi una serie di tracce e di lasciti materiali molto difficilmente comparabili, ma che da un lato meritano studi approfonditi e settoriali e dall'altro, presi nel loro insieme, offrono una prospettiva ancora inconsueta sul tardo medioevo italiano e permettono di rivalutare la carta come mezzo espressivo nel quadro delle materie plastiche.

Data la variabilità appena sottolineata abbiamo organizzato la trattazione in due parti, ciascuna relativa ai due principali semilavorati della carta, il foglio e la cartapesta, e al loro interno ai principali prodotti finali che se ne potevano ricavare. Al termine delineaeremo un discorso conclusivo che tenga conto delle singole risultanze.

CARTA IN FOGLI

Impannate. – Nelle abitazioni dei centri urbani, la carta veniva impiegata in alternativa alla tela a riparo delle finestre al posto dei vetri. Prima della definitiva affermazione del vetro, che restò a lungo un materiale assai costoso, si applicavano alle finestre telai di legno

apribili ricoperti di tela di lino inumidito nella trementina e successivamente cerato, oppure, in alternativa, ricoperti di carta spalmata con olio di semi di lino, in modo da rendere la superficie trasparente. Manufatti di questo tipo prendevano il nome di «impannate» e sono documentati soprattutto dall'iconografia dell'epoca, che raffigura pannelli a scomparti apribili, dotati a volte di decorazioni, simili a tele dipinte.⁴ Interessante notare la coesistenza di vetro piombato e impannate in alcune tavolette di Perugia⁵ e nell'affresco di Benozzo Gozzoli, *La Scuola di Tagaste*, uno degli episodi della vita di Sant'Agostino dipinti nella chiesa omonima a San Gimignano nel 1467.⁶

Lanterne. – Troviamo la carta tra i possibili materiali impiegati per chiudere le pareti trasparenti delle lanterne, sebbene i più impiegati fossero altri, come l'osso, la mica, la pergamena e il metallo forato. Per ovvi motivi, è difficile riconoscere da raffigurazioni pittoriche il materiale di fabbricazione delle lanterne: se ne trova un raro esempio nell'affresco cinquecentesco di Giorgio Vasari raffigurante la presa di Siena (1562-65),⁷ dove figurano almeno due diversi tipi di lanterne da trasporto. In alcuni casi ci viene tuttavia incontro la trattatistica: Vannoccio Biringuccio nel XVI secolo, nel suo trattato *De la pirotechnia*, descrive infatti semplici vasi di terracotta con fogli di carta, probabilmente a formare un cilindro in cui posizionare la candela. Tale tipo di illuminazione non era da trasporto, ma fissa, utilizzata per decorare le finestre nei giorni di festa o gli elementi architettonici, come ad esempio gli spalti di Castel sant'Angelo quando veniva eletto il papa.⁸ Sembra che si ricorresse alla materia cartacea solo per lanterne occasionali o decorative.

⁴ P. THORNTON, *Interni del Rinascimento italiano*, Milano, Leonardo, 1992, p. 29.

⁵ Dipinte forse da Fiorenzo di Lorenzo, anche se la critica non è concorde nell'attribuzione, mentre la datazione sarebbe da riferire al 1473 circa; sono esposte alla Galleria Nazionale dell'Umbria.

⁶ <http://www.museobenozzogozzoli.it/galleria/14312PresentazioneAgostinoScuolaTagasteChiesaSantAgosti.html>.

⁷ <http://www.palazzo-medici.it/mediateca/it/immagine.php?id=1042>.

⁸ VANNOCCIO BIRINGUCCIO, *De la pirotechnia. Nuovamente corretta, et ristampata*, Venetia, Gironimo Giglio e compagni, 1559, p. 342; (si veda oggi anche l'edizione a cura di A. Carugo, Milano, Il Polifilo, 1977); Vannoccio suggerisce inoltre di usare la carta per una sorta di lanciafiamme da applicare alle lance della fanteria e della cavalleria per gli attacchi notturni, costruendo un cono che contenga materiale infiammabile, *ivi*, p. 329.

Mytra papyracea. – Il materiale cartaceo aveva un ruolo nei rituali di pubblica umiliazione, ad esempio nelle esecuzioni di chierici colpevoli di furto di beni ecclesiastici, oppure di falsari e di eretici. L'esemplarità della punzione per chi si macchiava di un delitto gravissimo agli occhi della Chiesa doveva infatti rendere palese al pubblico l'infamia e scatenare la condanna sociale oltre che giudiziaria. La *mitra papyracea* faceva pienamente parte del rituale infamante. I chierici colpevoli la dovevano portare per manifestare l'umiliazione di dover indossare un copricapo diametralmente opposto rispetto alla mitra vescovile fatta di stoffe trapunte di gemme: un contrappasso simbolico ottenuto mediante la povertà del materiale.

Nel 1438 le cronache di Roma riportano l'esemplare condanna di tre chierici per un furto di gemme dal reliquiario contenente le teste dei santi Pietro e Paolo. Uno di loro, di nobile origine, fu portato a dorso d'asino con in testa «la mitra de carta penta co doi diavoli in capo» e venne impiccato all'olmo in piazza San Giovanni; agli altri due colpevoli chiamati *Capocciola* e *Garofolo* fu tagliata la mano destra e poi furono bruciati; le mani in seguito vennero lasciate appese come monito pubblico.⁹

Lo stesso rituale della *mitratio cum mitra papyri*¹⁰ compare anche in ambito laico, in vari statuti medievali¹¹ prevedeva anche l'essere messi a cavalcioni su un asino in senso contrario alla marcia, col capo coperto dalla mitra e condotti per le pubbliche vie, esposti al dileggio e alle percosse. Spesso era applicato ai reati di furto, di spergiuoro, di falsificazione di documenti. Per ulteriore chiarezza sulla mitra veniva scritto il reato a chiare lettere. L'Inquisizione impose la mitra con i diavoli al teologo boemo Jan Hus, bruciato sul rogo nel 1415 a Costanza come eretico. Le fonti e le iconografie riportano immancabilmente la descrizione della mitra di carta sulla quale erano disegnati demoni.¹²

⁹ PAOLO DI LELLO PETRONE, *La mesticanza (XVIII agosto MCCCCXXXIV-VI marzo MCCCCXLVII)*, a cura F. Isoldi, in *Rerum Italicarum Scriptores*, 2° ed., tomo XXIV, Milano, 1738, p. 1120; F. CANCELLIERI, *Memorie istoriche delle sacre teste de' santi apostoli Pietro e Paolo*, Roma, Stamperia della S. C. di propaganda fide, 1806, pp. 78-79.

¹⁰ Si veda voce *Mitra papyracea*, in DU CANGE et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, 1883-87, t. 5, col. 426c.

¹¹ G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. XLV, Venezia, 1847, p. 281.

¹² M. ŠÁROVCOVÁ, *Jan Hus in illuminated manuscripts of the Bohemian Renaissance*,

Per l'uso di questi oggetti infamanti tra Tardo Medioevo e Rinascimento un possibile percorso di ricerca vedrebbe utile l'analisi sistematica delle disposizioni statutarie dalla fine del XIII secolo fino al XVI, in modo da comprendere meglio non solo la cronologia del fenomeno ma anche la possibile distribuzione geografica nel tempo. Il medesimo approccio sarebbe auspicabile e percorribile, a nostro avviso, anche per alcuni dei manufatti che seguono: carte da gioco e maschere.

Carte da gioco. – Tra gli impegni della carta più interessanti e trasversali fra classi sociali figurano a buon diritto le carte da gioco. Derivanti dal mondo arabo, in particolare arabo spagnolo, di cui conservano a lungo il nome di *nàibi*¹³ e probabilmente anche i “semi” della briscola (spade, bastoni, coppe e denari), sono quasi certamente una rileborazione delle carte arabe mamelucche. Nei primi mazzi attestati nell'Occidente cristiano si notano infatti alcuni aspetti more-schi, come le spade ricurve alla saracena anziché dritte. Menzionate in Italia dalla fine del Duecento, le carte conobbero una diffusione europea nel Trecento ed ebbero una documentata fortuna popolare nel secolo successivo; contemporaneamente nelle corti signorili furono elaborate nuove forme occidentali per le élites, e comparvero le carte figurate del re, regina e fante, anche dette «carte di corte».¹⁴

Un'importante appropriazione del gioco delle carte da parte della nobiltà italiana venne realizzata con l'invenzione dei tarocchi, o *triumphi*, come erano chiamati all'epoca, ottenuti ampliando i mazzi tradizionali con l'aggiunta di carte figurate (ad esempio a tema cortese), come quelle della *fantesca* e della *cavallerizza*, presenti nei mazzi

in *The Bohemian Reformation and Religious Practice*, vol. 8; papers from the VIII Symposium on the Bohemian reformation and Religious Practice under the auspices of the Philosophical Institute of the Academy of Sciences of the Czech Republic (Vila Lanna, 2008), Prague, Filosofia, 2011), pp. 288-316. Disponibile on line all'indirizzo <http://brrp.org>. [luglio 2014].

¹³ Termine derivante dallo spagnolo *naïpe*, carta da gioco, a sua volta derivante forse dall'arabo *nā'ib*, luogotenente. Cfr. *Il vocabolario Treccani* Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2015, alla voce (<http://www.treccani.it/vocabolario/>).

¹⁴ G. ORTALLI, *The Prince and the playing cards. The Este family and therole of courts at the time of the Kartenspiel-Invasion*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», II, 1996, pp. 175-179; L. ZDEKAUER, *Il gioco d'azzardo nel Medioevo italiano*, Firenze, Salimbeni, 1993, pp. 28; 64; 128.

Visconti Sforza.¹⁵ I loro contenuti vennero elaborati anche dagli umanisti di corte, e i mazzi arrivarono a superare gli 80 pezzi e a misurare 90 × 190 millimetri circa. Il primato nell'uso di carte da gioco è conteso fra il ducato di Milano, dove l'affresco di Palazzo Borromeo ne testimonia l'abitudine fra ceti abbienti,¹⁶ e la corte di Ferrara, che vanterebbe la vittoria della contesa avendo elaborato carte da gioco in modo assiduo fin dagli anni Trenta del XV secolo.¹⁷ Non mancano illustri esempi di carte da gioco a tema cortese anche in Germania, Borgogna, Fiandre, Francia, dove ricorrono soggetti come la gerarchia feudale o la caccia, svago tipicamente nobiliare.¹⁸

Si conservano alcuni esemplari milanesi, come quelli realizzati a Cremona tra il 1442 e il 1447 da Bonifacio Bembo per Filippo Maria Visconti:¹⁹ erano fabbricati in carta incollata, gessata, dorata con foglia d'oro e d'argento e dipinta a mano. Oggetti di pregio, dunque, ma con base in carta, su cui oro e azzurri rivelavano il costo elevato. Erano oggetto di omaggi ufficiali, preziosi veicoli da una corte all'altra di messaggi politici di legittimazione. A tal fine recavano i simboli della casata, o i motti del momento, dipinti sul retro delle carte o sugli scudi delle figure principali. Gli Este vollero presto acquistare un piccolo torchio «da carte» nel 1436 per le «charte da zugare», che addirittura fecero fabbricare all'interno della corte stessa, in un laboratorio apposito. Dal 1454 data l'impiego all'officina di corte addirittura di un ecclesiastico, di nome don Domenico detto Messoro, che figura alle spese «di bocca» e «in corte» del marchese, come pure i pittori dei mazzi.²⁰ Per un mazzo disegnato a mano occorrevano due

¹⁵ Si conoscono almeno tre mazzi conservati in modo consistente. Benché tutti incompleti, delle carte milanesi: il mazzo Cary-Yale (o Visconti di Modrone), il Brera-Brambilla e il Pierpont-Morgan. Tuttavia il numero di mazzi noti anche da singoli pezzi ammonterebbe a una quindicina.

¹⁶ <http://www.storiadimilano.it/arte/impres/Imprese06.htm> [settembre 2014].

¹⁷ ORTALLI, *The Prince and the playing cards*, cit., pp. 179; 182.

¹⁸ B. HOLLANDER, *Das Ambraser Hofamsterspiel*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», II, 1996, pp. 206-210; J.-M. MEHL, *Les rois de France et les cartes à jouer*, *ivi*, pp. 211-220.

¹⁹ S. BANDERA BISTOLETTI, *Tarocchi viscontei della Pinacoteca di Brera*, Milano, Martello Libreria, 1991; G. MULAZZANI, *I tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo. Il mazzo di Yale*, Milano, Shell, 1981.

²⁰ G. ORTALLI, *Giovanni Cagnolo e don Messoro: un laboratorio per la fabbricazione dei tarocchi alla corte di Borso d'Este*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», II, 1996, pp. 163-169.

settimane, troppo tempo e denaro per resistere al colpo della produzione in serie. I mazzi venivano al contempo acquistati anche fuori della corte, dallo stampatore Mantoano da Sassuolo, della cerchia degli Este, ma anche ordinati altrove in ragione di nuovi giochi da imparare; non mancavano gli acquisti di mazzi comuni, di «carteselle de docena» da 4 o 5 soldi a mazzo, come richiesto da Parisina Malatesta nel 1424. Abbiamo notizie di restauri e ridipinture di carte, ma nel 1463 la produzione interna venne abbandonata²¹ a favore dell'acquisto di carte all'esterno. Precocemente i nuovi mezzi di stampa in serie come la calcografia adottata dalle stamperie italiane furono applicati anche per la riproduzione di carte da gioco a costi inferiori,²² arrivando a soddisfare una richiesta accresciuta dalla pratica ormai quotidiana delle carte come strumento comune, non più come oggetto eccezionale.²³

Le carte non furono appannaggio solo dei nobili, ma rappresentarono, in esemplari meno ricchi, un articolo largamente usato nelle taverne, per il gioco d'azzardo. La diffusione dei nuovi giochi aveva origine a corte per diffondersi poi tra il popolo, come emerge con chiarezza nei secoli XV e XVI.²⁴ Tutti i ceti praticavano il gioco d'azzardo,²⁵ ma gli strali ecclesiastici e le normative stigmatizzarono i comportamenti delle masse, mentre tollerarono l'azzardo fra ranghi elevati. Già dalla metà del Trecento il gioco delle carte viene ovunque proibito negli statuti delle città europee e italiane all'interno delle rubriche prima riservate ai dadi, dei quali proprio le carte minarono il predominio.²⁶ Un'ordinanza fiorentina del 1377 informa, ad esempio, che il gioco dei *naibbi* era stato introdotto da poco tempo.²⁷

²¹ ORTALLI, *The Prince and the playing cards*, cit., p. 181.

²² S. SPOTO, *Le carte da gioco: storia e mistero attraverso l'immagine*, Roma, Logart Press, 1994; G. BERTI, *Storia dei tarocchi: verità e leggende sulle carte più misteriose del mondo*, Milano, Mondadori, 2007.

²³ ORTALLI, *The Prince and the playing cards*, cit., p. 192.

²⁴ G. GUERZONI, *Ei non distingueva i giuochi patrizi da i plebei*, «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», II, 1996, pp. 45-60.

²⁵ A. RIZZI, *Ludus/ludere. Giocare in Italia alla fine del medio evo*, Viella, Treviso, Roma, Fondazione Benetton, 1995, pp. 48-52.

²⁶ G. CECCARELLI, *Il gioco e il peccato: economia e rischio nel tardo Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2003, p. 333.

²⁷ Uno studio a campione condotto da Franco Pratesi su Firenze e comuni limitrofi

Nonostante le proibizioni, le carte si diffusero sempre più, come emerge dalla predicazione dei frati, impegnati a disciplinare i costumi nelle città italiane. Un volume del secondo Quattrocento, di filigrana forse veneziana, contiene un sermone di un anonimo frate intitolato *Sermo perutilis de ludo cum aliis*, ovvero «l'utilissima predica del gioco con altri», conosciuto anche come *Sermo de ludo*, un'invettiva contro le taverne e il gioco d'azzardo che vi si praticava, accompagnato da bestemmie. Si nominano così i vari giochi praticati dal popolo: dadi, carte dette *cartule*, e *triumphi*, vale a dire i tarocchi.²⁸ Risalente alla seconda metà del XV secolo, il testo riprende l'impianto del celebre sermone *De alearum ludo* con cui Bernardino da Siena, predicando nel 1425, additò le bische e le taverne come cattedrali demoniache, che nei giorni festivi sottraevano i fedeli ai riti, e li impegnavano invece in messe diaboliche in cui il demonio officiava mediante i giochi d'azzardo, di cui era l'inventore.²⁹

In spregio a una tale veemenza predicatoria, la domanda di carte era consistente, il gioco praticato e la legislazione tendente a distinguere l'illecito dal gioco in sé, sempre più marcatamente orientata al riconoscimento della ludicità come fatto assodato.³⁰ Il settore di mercato era inoltre particolarmente interessante perché, a differenza delle immagini di santi, già oggetto di commercio, le carte si consumavano rapidamente. In Italia e in Germania si formarono varie botteghe

rivela esitazioni nel condannarne l'uso da parte dei comuni rurali rispetto alla città, esitazioni interpretabili come l'indizio di una recente diffusione: F. PRATESI, *Italian Cards. New discoveries. 8. On the introduction of playing cards in Florence*, «The Playing-Card», vol. XVII n. 3, february 1989, pp. 107-112; ORTALLI, *The Prince and the playing cards*, cit. p. 175.

²⁸ R. STEELE, *A notice of the ludus triumphorum and some early Italian card games: with some remarks on the origin of the game of cards*, «Archaeologia or Miscellaneous tracts relating to antiquity», LVII, 1900 = Second series vol. VII, 1900, pp. 185-200, disponibile on line all'indirizzo <http://tarock.info/steele.htm>, ultimo accesso luglio 2014.

²⁹ P. RIDOLFI, *Sancti Bernardini Senensis, Opera quae extant omnia*, Venetiis, apud Iuntas, 1591, Sermo XLII, De Alearum ludo, pp. 307-317, accanto ai dadi le carte sono citate in questi termini: «Tertii autem participantis [del male causato con il gioco] qui fiunt participes ex naibis seu charticellis, de quibus innumerabilia mala egrediuntur», p. 315; M.G. MUZZARELLI, *Pescatori di uomini: predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 111 e sgg.; C. FRUGONI, *Medioevo sul naso: occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 68 e sgg.; A. RIZZI, *Ludus/ludere. Giocare in Italia alla fine del medio evo*, Viella, Treviso, Roma, Fondazione Benetton, 1995, pp. 34-36.

³⁰ *Ibid.* Interessante la comparazione di Andrea Vitali sulla legislazione in terra viscontea e ad Assisi. A. VITALI, *Trionfi permessi, trionfi proibiti*, on line sul sito Le Tarot <http://www.letarot.it/page.aspx?id=280> (20 maggio 2016).

di produttori di carte da gioco a costi contenuti, come i cartoleri veneziani³¹ e, Oltralpe, la città di Norimberga ebbe il primato di questa produzione: si conoscono trentotto produttori già nel Trecento. Le carte comuni erano fabbricate incollando cinque o sei fogli, decorate con mascherine e poi finite a mano. In Germania si svilupparono presto le tecniche di riproduzione meccanica. Dalla xilografia, cioè la stampa mediante tavole di legno intagliate, usata anche in Italia, si passò nel 1430 circa alla calcografia con lastre di metallo incise a bulino, meno soggette a consumarsi, poi si migliorò la tecnica arrivando all'acquaforte e infine giunse la grande innovazione di Gutenberg.³² Le carte forestiere arrivavano in Italia suscitando misure protezionistiche come a Venezia, dove nel 1441 si ritenne opportuno promulgare un divieto d'importazione per tutelare la produzione locale.³³ Una dimensione della loro circolazione si può ricavare dai documenti di merciai che vendevano le carte, muovendo partite consistenti di prodotti anche diversificati nel costo e per destinazione.³⁴

Molte carte da gioco vennero distrutte precocemente, insieme a tavolette e dadi, nei roghi pubblici promossi da Bernardino da Siena al termine delle prediche. Episodi di questo genere si verificarono a Bologna nel 1423, a Firenze nel 1424, a Perugia e a Siena.³⁵ Altro metodo di distruzione simbolica (strettamente collegato al tema affrontato di seguito) fu il riutilizzo delle carte sequestrate ai giocatori con pubblico richiamo per la realizzazione di un crocifisso bolognese seicentesco in cartapesta.³⁶

³¹ L. NADIN BASSANI, *Le carte da gioco a Venezia: l'arte dei cartoleri (1400-1700)*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1989.

³² L. CICOGNARA, *Memorie spettanti alla storia della calcografia*, Prato, Ed. Giachetti, 1831, pp. 118-141, opera che riflette la disputa circa il primato della fabbricazione di carte tra sostenitori nazionalisti tedeschi e italiani.

³³ L.A. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, vol. I, quarta edizione, Bassano del Grappa, Tipografia Remondini, 1818, p. 86.

³⁴ F. PRATESI, *Naibi traded at Lapini store, from 1415 on*, in *Trionfi* <<http://trionfi.com/lapini-playing-cards>> [10 aprile 2012].

³⁵ MUZZARELLI, *Pescatori di uomini*, cit., pp. 111-113.

³⁶ Il crocifisso si trova nella Chiesa dei Servi, opera del maestro Zamaretta e fu posto in loco nel 1643 (F.E. FLAMMIA, *Storia dell'arte della cartapesta. La tecnica universale*, Roma, Sacco, 2011). Va ricordato che Bologna vanta il «tarocchino bolognese» come mazzo tipico.

CARTAPESTA

La carta fu impiegata anche per la fabbricazione di sculture che solo in anni recenti stanno riscuotendo un'attenzione crescente da parte degli storici dell'arte.³⁷ Si tratta di un ambito di studio vasto e pervasivo, attualmente in fase di evoluzione, che offre uno stimolante punto di vista sulla società tardomedievale sia per inquadrare momenti di partecipazione collettiva a feste cittadine sia per guardare nella vita degli individui.

Per cartapesta si intende la tecnica di modellare fogli sovrapposti precedentemente immersi nella colla, oppure di far macerare la carta per poi pressarla entro calchi di gesso e rinforzarla incollandovi una tela di lino. Recenti restauri hanno svelato utilizzi diversi e sapienti di fogli di carta come aggreganti fra strati di tela gessata, e nelle miscele con gesso, o anche l'utilizzo di un impasto ottenuto dalle fibre di scarto della cimatura di panni. Si tratta di un materiale che per la sua leggerezza e resistenza risulta particolarmente adatto a fabbricare sculture e a produrre malte da costruzione e argilla refrattaria. Spesso è nascosto sotto strati di gesso e non individuabile ad occhio nudo, ma grazie alle nuove tecnologie è ora possibile rilevare fibre di cimatura di panni e riconoscere pasta da carta sotto la gessatura.³⁸

Per quanto rari, rileggendo gli oggetti alla luce dei documenti si arriva a delineare l'apprezzamento della carta come materiale plastico e sempre usato in combinazione con altre materie prime: cera, terracotta, carta, paglia, stoppa, stucco, gesso, legno, all'interno del più vasto insieme della scultura polimaterica. La carta era parte di un sapere tecnico direttamente proveniente dalle botteghe dei maggiori nomi del Rinascimento e arrivava nelle case di un'utenza sorprendentemen-

³⁷ *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, a cura di R. Casciaro, catalogo della mostra (Milano, 15 gennaio-30 marzo 2008; Lecce, 18 aprile-15 giugno 2008), Cinisello Balsamo, Silvana, 2008; *Cartapesta e scultura polimaterica*, a cura di R. Casciaro, Galatina, Congedo, 2012; FLAMMIA, *Storia dell'arte della cartapesta. La tecnica universale*, cit. Per una breve rassegna su cartapesta e sculture polimateriche, corredata dall'iconografia: M.P. ZANOBONI, *Il riscatto della cartastraccia*, «Medioevo», n. 182, marzo 2012, pp. 62-69; si veda inoltre EAD., *Campioni di versatilità* (presentazione della mostra sui fratelli Pollaiuolo tenutasi al Poldi Pezzoli, novembre 2014-febbraio 2015), «Medioevo», n. 215, dicembre 2014, pp. 12-14.

³⁸ B. BOUCHER, *Sansovino e i rilievi in cartapesta*, in *Jacopo Sansovino a Vittorio Veneto*, a cura di M.E. Avagnina, V. Pianca, Treviso, Canova, 1989, pp. 35-43.

te vasta in forma di opere d'arte in replica, a basso costo. Di carta, dunque, era in parte la rete che veicolava la bellezza nelle sue forme più nuove, dalle scelte dei committenti più abbienti, che chiedevano bronzo e marmo, verso la gente comune, come si dirà in seguito.

Maschere. – Le maschere, realizzate in carta pestata e incollata su forme cave di gesso, come informa Vannoccio Biringuccio nel 1540,³⁹ nel Medioevo e Rinascimento coprivano il viso intero e spesso erano rifinite con barba, sopracciglia e capelli. «Delle maschere fu inventore il frodo» scrive Alfonso de' Pazzi, un poeta fiorentino cinquecentesco,⁴⁰ perché, usate durante il periodo di Carnevale, offrivano un'occasione di svago e contemporaneamente di anonimato per furti, aggressioni, delitti e vendette in genere. Sono infatti citate nei decreti che le vietavano e che inasprivano le pene per crimini commessi in maschera, nelle fonti giudiziarie e nelle cronache, che riportano i delitti commessi da «mascherati». Dobbiamo a Salimbene da Adam una precoce e assai interessante attestazione duecentesca delle maschere, vietate ma ugualmente usate in tempo di Quaresima:

Ebbene il Signore proibisca, Deutero XXII: 'Non indossi la donna una veste maschile, né l'uomo usi veste femminile, perché ciò è abominevole agli occhi di Dio', essi fecero tutto il contrario e andarono dietro alle loro invenzioni. Presero infatti prestito da delle donne le loro vesti femminili e, indossatele, cominciarono a giocare e attraversare la città armeggiando. E per meglio sembrare delle donne con biacca imbiancavano delle maschere che si ponevano sul volto, senza curarsi della pena che è prevista per tali cose.⁴¹

Venezia registra il divieto più precoce, risalente al 1268.⁴² Qui si indossavano maschere per un periodo più esteso del Carnevale, un

³⁹ BIRINGUCCIO, *De la pirotechnia*, cit., p. 122 (cfr. nota 8): «prese carta pesta e come si fa le maschere el coperse tutto a parte a parte e con el fuocho la sciugò»: la spiegazione riguarda una procedura di realizzazione del calco in cartapesta poi impermeabilizzata, nella quale gettare il gesso, il contrario della normale procedura ma il riferimento alle maschere non lascia dubbi sul fatto che esse fossero realizzate di cartapesta.

⁴⁰ A. CASTELLANI, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze: le 'canzone' e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 40, 129.

⁴¹ Cfr. CIAPPELLI, *Carnevale e Quaresima*, cit., p. 192.

⁴² D. REATO, *Storia del Carnevale di Venezia*, Venezia, Provincia di Venezia, Assessorato alla cultura, 1988, pp. 43, 61, 85.

uso tollerato per molti mesi, praticato da popolo e ceti abbienti, tanto che lo specifico mestiere di «mascareri» divenne corporazione nel 1436.⁴³ Sempre nella città lagunare si fissarono in seguito delle forme tipiche, come la *bautta* che era neutra, o la *moretta* vestita dalle donne e trattenuta solo con le labbra che si chiudevano su un bottone apposito. Senz'altro è medievale la loro origine, come lo è la figura del «mattaccino» che tirava uova riempite di acqua profumata usando una frombola, gioco documentato dal primo divieto del 1268.⁴⁴ Usate per concedersi particolari libertà, come entrare nei conventi femminili travestiti da donne, o praticare il gioco d'azzardo senza rendersi riconoscibili ai creditori, Venezia e le maschere ebbero un rapporto privilegiato, ma non esclusivo.

In generale dalla metà del Quattrocento le fonti normative tendono a regolare l'uso delle maschere. A Ferrara alla fine del Medioevo si poteva circolare mascherati per Carnevale solo previa licenza del marchese d'Este, e a volte veniva vietato per diversi anni consecutivi; lo stesso accadeva in altre città come a Mantova dove si susseguono le grida di proibizione delle maschere in vari anni nel corso del Quattrocento.⁴⁵ Contemporaneamente si manifesta l'apprezzamento delle maschere di Bologna, Ferrara e dei cosiddetti «volti modenesi», fatti oggetto di ordinativi da parte di un pubblico facoltoso.⁴⁶ In ogni centro di potere si tenevano balli con maschere per Carnevale.⁴⁷ Si è conservato un disegno di Leonardo da Vinci di una maschera per la corte

⁴³ Fu inclusa nel 1436 nel collegio dei Pittori (FLAMMIA, *Storia dell'arte della cartapesta*, cit., p. 220).

⁴⁴ M. OBICI, *Introduzione*, in *Maschere e travestimenti nella tradizione del carnevale di Venezia*, a cura di M. Obici e D. Reato, Venezia, Arsenale Cooperativa Editrice, 1981 p. 8; R. PADOVAN – A. PENSO, *Le repubblica delle maschere*, Venezia, Corbo e Fiore, 2000, p. 214.

⁴⁵ Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga*, b. 2036, proibizioni delle maschere per carnevale dal 1439, concessioni nel 1461, 1466 e 1467.

⁴⁶ CIAPPELLI, *Carnevale e Quaresima*, cit., p. 192.

⁴⁷ Popolo e corte, quando si mascheravano, erano accomunati dal gusto per gli stessi scherzi goliardici. Una cronaca ferrarese ricorda che nel 1478 il duca Ercole I d'Este, il signore di Bologna Giovanni Bentivoglio – ospite a Ferrara – insieme a quaranta cortigiani ingaggiò una battaglia con le uova in piazza, tirando anche contro la gente, e in un'altra occasione le scagliarono in direzione delle donne affacciate alle finestre. Si cita poi un'incursione di cortigiani mascherati contro gli studenti, presi a palle di neve, i quali si vendicarono l'indomani contro la corte, provocando una seconda battaglia. B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese dall'anno 1476 all'anno 1504*, a cura di G. Pardi, *Rerum Italicarum Scriptores*, 2° ed., tomo XXIV – parte VII, Bologna 1937, pp. 44, 58, 84, 162.

degli Sforza di Milano, che per il lungo Carnevale ambrosiano acquistavano questo articolo in parte a Bologna, dove aveva bottega Guido Mazzoni, plastificatore di terracotta e produttore specializzato.⁴⁸

I *canti carnascialeschi* fiorentini venivano cantati il giovedì grasso da uomini in maschera alle donne, al solito, affacciate alle finestre. Una xilografia oggi datata al 1515 mostra Lorenzo de' Medici che accompagna giovani cantori in abiti orientali con maschere a viso intero, esplicitando cosa si intendesse per «mascherata». I giovani stanno cantando la *Canzona de' confortini*, termine con cui si designavano le ciambelle da offrire alle ragazze;⁴⁹ nella medesima immagine si notano anche le impannate alle finestre, a conforto di quanto detto sopra.

Dopo la congiura dei Pazzi nel 1478, il Carnevale in maschera non si celebrò per dieci anni. In seguito l'opera moralizzatrice di Savonarola fu rivolta anche contro i travestimenti.⁵⁰ Nel 1488 a Siena, nelle fiamme di una pira recante alla sommità la figura di un diavolo, troviamo insieme alle carte da gioco anche i cosiddetti «visi da maschere», tutte vanità peccaminose fatte consegnare dal predicatore Bernardino d'Asti.⁵¹

La carta sembra essere stata insomma, nell'Italia tardomedievale, un veicolo a buon mercato di beni per intrattenimenti ludici, tipici degli ambienti urbani e molto ben descritti dai contenuti di questi falò moralizzatori.

⁴⁸ M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Spettacoli a Milano nel periodo sforzesco*, in *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, a cura di M. Mazzocchi Doglio, G. Tintori, M. Padovan, M. Tielia, Milano, Electa, 1983, pp. 38, 68.

⁴⁹ P. ORVIETO, *Canti carnascialeschi*, Roma, Salerno Editrice, 1991, pp. 22-23; *Lorenzo de' Medici. Canzone per andare in maschera per carnesciale*, a cura di S. Carrai, Firenze, Fos, 1992.

⁵⁰ G. CIAPPELLI, *Carnevale e Quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 192; alcuni canti editi nel Cinquecento come la *Canzone per andare in maschera per carnesciale facte da più persone*, o il *Canto delle maschere*, confermano il consolidarsi dell'uso e della produzione (ANTONFRANCESCO DETTO IL LASCA GRAZZINI, *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all'anno 1559. In questa seconda edizione corretti, con diversi manoscritti collazionati, delle loro varie lezioni arricchiti, notabilmente accresciuti, e co' ritratti di ciascun poeta adornati*, Lucca, 1750, pp. 340-342.

⁵¹ ALLEGRETTO ALLEGRETTI, *Diari delle cose sanesi del suo tempo (dall'anno 1450 al 1496)*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, tomo XXIII, Milano, 1733, p. 823.

Sculture. – Ciò che resta fisicamente della scultura in cartapesta si è salvato solo per devozione: nelle fiamme sono finite carte e maschere, ma non le sculture a soggetto sacro né gli *ex voto*, anche se di questi manufatti rimane probabilmente una percentuale estremamente ridotta rispetto alla produzione originaria.

In area toscana si concentrano le testimonianze più vaste di scultura polimerica con carta. Nelle botteghe del primo XV secolo si attraversa una fase di sperimentazione plastica, per i bozzetti delle opere (poi distrutti), le piccole sculture, i calchi e le repliche. Lorenzo Ghiberti, Luca Della Robbia e in particolare Donatello esplorarono vari materiali. Esempi donatelliani di bassorilievo «stiacciato» si conservano in diversi esemplari che oggi sono in vari musei del mondo, tutti provenienti dallo stesso stampo. Si tratta di repliche di opere i cui originali erano in bronzo, marmo, legno, sulle quali veniva fatto il calco per offrire anche al cliente di ceto medio-basso, grazie al prezzo contenuto, un oggetto di bella fattura da portare nella nicchia di casa. Un'operazione di mercato che rispecchia in pieno l'impostazione imprenditoriale delle botteghe artistiche fiorentine, dove gli acquisti di carta mostrano l'impiego corrente, inoltre si poteva destinare carta già sfruttata per gli schizzi di bottega per realizzare i modelli, le prove iniziali, di sculture in marmo o bronzo, necessarie alla realizzazione di sculture più grandi come riferimenti da cui riportare le proporzioni.⁵²

Tali modelli e calchi potevano essere in cera o materiali misti, ma le cartiere offrivano materia cartacea meno cara, idonea a un uso non scrittorio: probabilmente dalla metà del XV secolo in poi la disponibilità di questo materiale era ampia e diffusa.⁵³

La generazione successiva a Donatello vide ormai affermata la produzione di repliche da calchi, sia per le ragioni di economicità suddette, confermate anche dalle piccole dimensioni degli oggetti, sia sotto la spinta della predicazione francescana sul tema della maternità. Si formarono i mestieri dei *madonneri*, che si dedicavano al mercato delle *Madonne col Bambino* in vari materiali. Artisti coinvolti

⁵² R. CASCIARO, *Tecnica e artificio: racconti di cartapesta nella storia dell'arte italiana*, in *La scultura in cartapesta* cit., a cura di R. Casciaro, pp. 15-28, e S. FIORE, *Cartapesta ed effimero nelle Vite vasariane*, ivi, pp. 175-177.

⁵³ Si vedano i dati di prezzo ricavati dai documenti dei cartai fabrianesi in F. PIRANI, *I maestri cartai*, Firenze, Libreria Chiari, 2000, pp. 118-127 e in generale gli studi di Giancarlo Castagnari.

in questa produzione sono Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Benedetto da Maiano. Spesso lo scultore affidava a una diversa bottega di pittore la finitura di superficie, in una catena di lavoro efficiente e consolidata. Dalle botteghe fiorentine uscivano oggetti devozionali come gli *Ecce homo* e i crocifissi, destinati anche al contado, alle chiese di campagna. Giorgio Vasari ci informa, ad esempio, di un crocifisso fatto da Michelangelo e venduto nelle campagne in replica con il suo benestare.⁵⁴

A Siena nella bottega di Neroccio de' Landi, a partire dagli anni '70 del Quattrocento, si producevano specchietti nuziali con cornice in cartapesta, dove la figura femminile soprastante, facente parte della cornice, stava a significare la bellezza della sposa che si specchiava. Le cornici di dipinti anche importanti sono un altro prodotto tipico di Neroccio. Elementi d'arredo di stanze ancora conservate mostrano come si potesse usare la cartapesta al posto dello stucco per lesene, soffitti e fregi.⁵⁵ In Veneto la diffusione della cartapesta seguì le botteghe dei toscani, prima di Donatello a Padova e poi di Sansovino a Venezia nel XVI secolo.⁵⁶

Spesso gli artisti acquistavano i calchi dalle botteghe che chiudevano alla morte del titolare, in modo da continuare, senza problemi di *copyright*, la produzione di repliche, magari personalizzandole con stemmi di famiglie diverse, differenti colori e cornici.⁵⁷ Ciò ovviamente rende spesso difficili datazione e attribuzione del singolo oggetto, il che, se si considerano anche passati pregiudizi sulla viltà

⁵⁴ G. VASARI, *Vita di Michelangelo*, prima ed. 1568 l'episodio di «Menighella, pittore dozzinale e goffo di Valdarno», che si fece fare da Michelangelo «un modello d'un crocifisso, che era bellissimo, sopra il quale vi fece un cavo, e ne formava di cartone e d'altre mesture, ed in contado gli andava vendendo, che Michelagnolo crepava dalle risa» (cfr. nell'edizione Firenze 1878-1885, VII, 1881, p. 282). Menighella era Domenico da Terranova, in R. CASCIARO, *Tecnica e artificio. Racconti di cartapesta nella storia dell'arte italiana, in Cartapesta e scultura polimaterica*, cit., pp. 15-28.

⁵⁵ P. TORRITI, *Neroccio di Bartolomeo de' Landi e la cartapesta a Siena nella seconda metà del Quattrocento*, «Quaderni Storico Artistici», Miscellanea I, 2004, pp. 89-108.

⁵⁶ B. BOUCHER, *Sansovino e i rilievi in cartapesta*, in *Jacopo Sansovino a Vittorio Veneto*, cit.

⁵⁷ Nell'inventario dei beni di bottega alla morte di Neroccio, figura una ricca raccolta di terrecotte e gessi, tra cui una Madonna di Donatello, e una «testa di don Federigo di carta», cioè un ritratto in cartapesta di Federico d'Aragona (TORRITI, *Neroccio di Bartolomeo de' Landi e la cartapesta a Siena*, cit., p. 104).

del materiale, ha favorito in passato la vendita all'asta opere che oggi figurano a buon diritto nelle esposizioni delle grandi gallerie d'arte. Altre opere sono ancora relegate nelle soffitte e nei magazzini dei musei, magari perché catalogate come stucchi; la maggior parte sono state invece distrutte. Dalle fonti scritte, ad esempio i contratti con i committenti, la carta non aveva bisogno di essere citata fra le materie prime proprio perché facilmente reperibile se non direttamente riciclata dalla bottega.

Ex voto. – Gli *ex voto* erano (e sono ancora oggi) doni votivi offerti dai credenti, che rappresentavano parti anatomiche guarite o figure intere di persone in scala reale salvatesi dalla morte, o che si raccomandano alla divinità. Come ringraziamento si acquista o si fabbrica un simulacro della parte o della persona guarita o dell'oggetto su cui è avvenuto il miracolo e lo si porta presso l'immagine o il luogo sacri ritenuti mediatori della protezione. La tradizione del dono votivo è millenaria: greca, etrusca e poi romana, dunque pagana, e tramandata poi al Medioevo, combattuta al centro nord Italia prima dalla Controriforma e poi dall'Illuminismo, anche se è continuata, spesso nella variante della figura bidimensionale (quadro, fotografia) e nel cuore in metallo prezioso. Pochi esempi medievali ci sono noti e pochissimi si sono conservati.

Le chiese della SS.ma Annunziata e di Orsanmichele a Firenze erano talmente stipate di oggetti votivi in cera e tela gessata, chiamati «boti», sistemati su alte scaffalature alle pareti, e appesi con corde al soffitto, da oscurare le cappelle e rendere addirittura pericolosa la visita. Vi erano nella SS.ma Annunziata anche statue a figura intera, una di Lorenzo il Magnifico voluta da lui per ringraziare di essere scampato alla Congiura dei Pazzi, che uccise suo fratello Giuliano; la statua riportava la ferita al collo ben visibile e l'abito insanguinato. Altri personaggi avevano posto lì la loro figura intera, come eminenti personaggi locali o forestieri, la marchesa Isabella d'Este Gonzaga, papa Leone X, Pier Soderini e altri. Furono tutte distrutte alla fine del Seicento.⁵⁸ Esistevano le botteghe di *fallimmagini* o fabbricanti di

⁵⁸ M.G. VACCARI, *Mira il tuo popolo. Statue votive del santuario di Santa Maria delle Grazie*, Milano, Rizzoli, 2000.

oggetti votivi in prossimità delle chiese, come l'attività Benintendi in via dei Servi. Gli stessi bottegai sono anche detti *cerajuoli*, essendo la cera il materiale in vigore già dal Trecento per la produzione di «boti».

È difficile affermare con certezza che si usasse la carta in questi ritratti: tuttavia nella descrizione che ne fa il Vasari nella vita del Verrocchio apprendiamo che si tratta al solito di oggetti polimaterici

con l'ossatura di legname, ed intessuta di canne spaccate, ricoperte poi di panno incerato, con bellissime pieghe e tanto acconciamento, che non si può veder meglio, né cosa più simile al naturale. Le teste, poi, mani e piedi fece di cera più grosse, ma vote dentro e rirate al vivo e dipinte a olio co' quelli ornamenti di capelli e altre cose, secondo che bisognava, naturali e tanto ben fatti, che rappresentavano non più uomini di cera, ma vivissimi.⁵⁹

Abbiamo dunque una certa documentazione, ma non altrettanto si può dire per i prodotti materiali.

Almeno due santuari oggi conservano gli *ex voto* antichi nel centro nord Italia: il santuario di S. Maria al Romituzzo, a Poggibonsi, località vicina alle cartiere di Colle Val d'Elsa, dove sono ancora oggi presenti parti anatomiche in cartapesta, datate fra Cinque e Ottocento e connotate da una fattura in serie.⁶⁰ Sono invece statue intere come nell'esempio fiorentino della SS.ma Annunziata, le sculture del santuario di S. Maria delle Grazie presso Mantova, datate dal Cinque al Settecento, con telaio in legno, teste, mani e vesti in stoffa e fogli di carta incollati e gessati. Si può notare in alcuni casi lo scritto presente sulla carta che era evidentemente di riciclo.⁶¹ L'effetto rimanda alle

⁵⁹ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et architetto aretino. Di nuovo dal Medesimo Riviste et ampliate*, 1568, edizione a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1878, III, p. 374; O. ANDREUCCI, *Il fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata. Memoria storica*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. alla Galilejana, 1857, pp. 85-90.

⁶⁰ A.M. GUIDUCCI, *Gli ex voto del Romituzzo*, Siena, Ministero beni culturali e ambientali, Soprintendenza beni artistici e storici di Siena, 1990; parte degli *ex voto* è stata esposta alla Biennale di Venezia 2013 dall'artista americana Cindy Sherman. Per le immagini <http://www.romituzzo.it/pop.php?txt=Chiudi&image=img/ex-voti2.jpg> [settembre 2014].

⁶¹ P. ARTONI, *Il santuario della Beata Vergine delle Grazie*, «Atti e Memorie dell'Accademia nazionale virgiliana di scienze, lettere e arti», n.s., LXXIII, 2005, pp. 27-80.

descrizioni del già citato santuario fiorentino della SS.ma Annunziata, dove era presente la statua della marchesa di Mantova Isabella d'Este. In effetti forti legami collegano i due santuari, i Gonzaga nel Quattrocento fecero donazioni testamentarie al santuario fiorentino per costruire le impalcature per gli *ex voto*. L'ipotesi ora proposta è che a Mantova si fosse cominciato a fare ciò che era in uso a Firenze, con il benestare dei Gonzaga, fondatori di questo santuario fuori città, dopo un'ondata di peste nel 1399.⁶² Anche qui era disponibile la cera: botteghe di ceraioli affollavano già il posto, ma si scelse di usarne poca per le statue, che sono ritratti reali ricavati a volte da calchi facciali, come si vede chiaramente dall'autoritratto dell'iniziatore di queste statue, il francescano Giovan Francesco da Acquanegra. Alla cera invece è riservata la decorazione dell'impalcatura lignea barocca che poi ha racchiuso e organizzato le statue, dove i calchi degli *ex voto* sono stati usati per replicare e disporre come elementi decorativi delle parti anatomiche.

I ritratti mantovani rappresentano persone scampate alla morte in varie circostanze, più vari illustri imperatori e papi. Considerati irrilevanti dalla critica fino a pochi anni fa, sono espressione molto aderente al vero di una devozione popolare che chiede al simulacro di essere riconoscibile per il divino – per questo usa calchi facciali – e di un'arte quasi spontanea, pensata per avvicinare il fedele, creando una suggestione vibrante ancora oggi. Arte popolare, potremmo dire, sostenuta dai francescani come le statue dei Sacri Monti (si pensi ad esempio a Varallo) dove la Sacra rappresentazione della Passione di Cristo è cristallizzata in un percorso fra stanze in cui le statue a figura intera mettono in scena una muta e perenne recita, come le sacre rappresentazioni, un'arte destinata a stimolare la partecipazione emotiva dei fedeli. Proprio il teatro sacro e confraternale rappresentano il filo rosso che lega altre rappresentazioni, sempre in materiali poveri, nate per stimolare l'immedesimazione del fedele, come le statue di terracotta di Guido Mazzoni⁶³ e Niccolò dell'Arca, vive di un espressionismo immortale e coevo alla bilanciata estetica del Rinascimento.

⁶² M.G. VACCARI, *Livelli e dislivelli nelle immagini votive*, in *Mira il tuo popolo*, cit., pp. 57-63.

⁶³ Il già citato bolognese fabbricante di maschere, si veda *supra*. *Il Francescanesimo e il teatro medievale* (atti del Convegno nazionale di studi San Miniato, 8-10 ottobre 1982),

Nuove attestazioni di opere con parti in carta stanno ampliando il panorama. Dai crocifissi friulani, alla Valtellina, al Sud Italia, dove la cartapesta riveste un ruolo centrale con esiti altissimi come a Napoli, Trapani, fino alla grande scuola di Lecce, alla Sicilia. La scultura polimaterica è rimasta una tradizione viva fino al Novecento, ma non è questa la sede per sconfinare in una materia tanto vasta e avanzata rispetto all'epoca prescelta. Basti dire che il mestiere di cartapestaio specializzato si afferma solo nel Seicento e che solo a questo secolo risale la stesura scritta della ricetta della cartapesta, molto in ritardo rispetto ad un uso affermato da tempo, ma svilito dal costo irrisorio del materiale impiegato.⁶⁴

Un discorso a parte nella scultura in cartapesta merita la Germania dove già a fine Trecento si hanno attestazioni di scultura con carta, come gruppi scultorei devozionali, piccoli altari da comporre con vari santi, oppure i *Vesperbilder*, il soggetto della Pietà.⁶⁵

Il mercato tedesco di oggetti devozionali presenta molte affinità con quello toscano; l'Alta Renania e Norimberga furono inoltre centri molto prolifici di oggetti in replica. Abbiamo già osservato come le carte da gioco fossero prodotte in quantità: la stessa precocità e diffusione sembra investire gli oggetti devozionali, le immagini sacre, gli *ex voto*. Non stupisce allora che proprio dalla Germania, rapida nell'impiegare la carta per la produzione in serie, sia venuta l'invenzione della stampa, in seguito alla quale stampatori tedeschi vennero in Italia a impiantare tipografie.⁶⁶ Dobbiamo attendere ulteriori sviluppi su scala europea dello studio degli usi plastici della carta per verificare scambi, interazioni, influenze. Si impone a questo proposito una catalogazione il più possibile esaustiva delle opere ancora conservatesi, che includa, oltre alla descrizione stilistica e iconografica, anche l'analisi chimico-fisica delle materie usate, al fine di valutare possibili datazioni, aree di fabbricazione, botteghe e tecniche.

Castelfiorentino, per i Sacri Monti si legga L. ZANZI e P. ZANZI, *Atlante dei Sacri Monti prealpini*, Milano, Skira, 2002.

⁶⁴ F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, Dalla Società Tipografica De' Classici Italiani, 1681, rist. a cura di S. Parodi, Firenze, S.P.E.S., 1985, p. 37.

⁶⁵ S. CASTRI, *Il Vesperbild in cartapesta della collezione Foresi: una variante 'povera' delle pietà eroiche altorenane?*, in *Cartapesta e scultura polimaterica*, cit., pp. 37-56.

⁶⁶ *Cartapesta e scultura polimaterica*, cit.

Apparati effimeri. – Restiamo a Firenze per trattare un ultimo aspetto: gli apparati effimeri di grandi dimensioni realizzati per feste pubbliche. Quando le confraternite o le compagnie laiche organizzavano parate, processioni e sacre rappresentazioni, costruivano palchi fissi, chiamati «edifici», grandi macchine semoventi nelle chiese, o carri con attori in carne e ossa frammisti a figure polimateriche da portare nelle vie cittadine. Nelle generazioni successive a Donatello si registra un impiego accresciuto, comune, di cartapesta, proprio per queste occasioni. Neri di Bicci, pittore al quale era spesso affidata la pittura di sculture altrui, annota di aver dipinto nel 1461 «tre dolfini grandi che erano in su uno dificio» e «quattro segni de' Vangelisti grandi ch'erano di charta inpastata», che gli erano stati inviati dallo scultore Giuliano da Maiano.⁶⁷

Le realizzazioni di ambito sacro più spettacolari rappresentavano di solito il Paradiso. La celebre rappresentazione curata da Filippo Brunelleschi nel 1439 per la festa della Nunziata⁶⁸ prevedeva figure rotanti sospese alle capriate lignee, per rendere la suggestione della volta celeste con gli angeli, che dovevano ruotare ed essere illuminati a fuoco, mentre venivano cantate le laudi.

Non è sempre chiaro dalle cronache se si trattasse di persone sospese o di sagome, ma in ogni caso sono arrivati fino a noi angeli di carta dipinta del XV secolo. Si tratta di figure in carta su telaio in legno, costruite a due valve da incollare l'una all'altra, successivamente smembrate per la vendita. Iconograficamente raffigurano diaconi in abito da angelo, essendo i diaconi attori nelle sacre rappresentazioni. Dai segni sulle mani s'intuisce l'impiego di cera, quindi con tutta probabilità reggevano delle candele; infine dall'anello di corda fissato sul capo possiamo dedurre che venissero appesi. Erano probabilmente parte delle macchine di festa descritte, abbastanza leggeri da essere mossi, fatti ruotare sul proprio asse – così si spiega la composizione in due facce – e appesi su strutture attaccate al soffitto, magari cerchi come le schiere angeliche del Paradiso. Stilisticamente sono stati datati alla fine del XV secolo.⁶⁹

⁶⁷ NERI DI BICCI, *Le Ricordanze: 10 marzo 1453-24 aprile 1475*, a cura di B. Santi, Pisa, Marlin, 1976, p. 163.

⁶⁸ In cui Brunelleschi fece gli «ingegni» per San Felice in Piazza (N. CAREW-REID, *Les fêtes florentines au temps de Lorenzo il Magnifico*, Firenze, Olschki, 1995).

⁶⁹ *Gli angeli alla corte dei Medici. Fragili apparati scenici per le feste popolari*, a cura di

Negli apparati effimeri di grandi dimensioni, dispiegati nelle celebrazioni di nozze, esequie e parate tributate a personaggi illustri in visita, le figure a tutto tondo erano essenzialmente polimateriche, in stucco, gesso, legno, e tela gessata e poi dipinta all'antica, per simulare, ad esempio i bassorilievi romani negli archi trionfali.⁷⁰ La maestria consisteva nella simulazione con ogni mezzo di materiali nobili: bronzo, marmo, oro erano realizzati con gesso, stucco, pasta di carta ottenuta dalla cimatura di panni, e qualunque materiale fosse utile, economico, resistente. L'effimero è il terreno della sperimentazione più libera dalla fine del Medioevo al Barocco.

Alle nozze di Costanzo Sforza con Camilla d'Aragona⁷¹ (Pesaro, 1475) l'apparato di divinità e virtù impersonate da attori prevedeva macchine sceniche semoventi, riportate nelle illustrazioni coeve, in cui è più che plausibile, per le ragioni ormai note, l'utilizzazione della cartapesta.

Significativa, per comprendere il ruolo della carta, la citazione da parte di Vannoccio Biringuccio di figure con intelaiatura in legno, ricoperte da uno strato di fieno, e quindi da cartapesta, tela gesso e pittura, che a Firenze e Siena venivano poste al centro della piazza come sostegno ai fuochi d'artificio.⁷²

Artisti di primo piano furono ingaggiati per imponenti costruzioni nelle corti signorili padane, dal Quattrocento e in misura crescente nel Cinquecento fino alle grandi feste barocche romane. Fra costoro vi erano veri maestri nell'uso della cartapesta, come il Sansovino, Guido Mazzoni, Giorgio Vasari, Baccio Bandinelli e molti altri. Il Vasari, attivo nella produzione di apparati effimeri e scenografie teatrali tra Bologna, Venezia e Firenze, cita la tecnica del creare figure polimateriche di grandi dimensioni. Proprio in tale ambito il Vasari valuta positivamente i materiali poveri e la cartapesta, riferendo che già dalla fine del XIV secolo si realizzavano statue effimere cave. Quando Jacopo della Quercia fu chiamato a realiz-

M.S. Sonci, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Sale della pittura toscana, 20 dicembre 2007-30 aprile 2008), Roma, Quintilia, 2007.

⁷⁰ M. BIETTI – N. BALDINI, *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra, Firenze, Sillabe, 2013.

⁷¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Urb. Lat. 899, XV secolo.

⁷² VANNOCCIO BIRINGUCCIO, *De la pyrotechnia*, cit., pp. 340-341.

zare in poco tempo il monumento al condottiero Giovanni d'Azzo Ubaldini, morto sul campo, al quale Siena voleva rendere pubblico onore, scelse di dargli un'anima in legno e di ricoprire la forma con argilla mescolata a cimatura di panni di lino (materia base della carta), per poi procedere con «pasta» e colla. Un metodo affermato ai tempi dell'autore delle *Vite* e da lui consigliato per simulare perfettamente il marmo.

Dalle parole di Vasari veniamo a conoscenza delle grandi doti di Jacopo Sansovino nel creare cavalli, statue cave semoventi, come «un cavallo di tondo rilievo, tutto di terra e cimatura» per Leone X a Firenze, e l'abilità di Domenico Beccafumi che nel 1530 a Siena realizzò un cavallo, per la venuta di Carlo V; leggiamo delle teste in «terra e di cartapesta messe a stagnuolo» per ornare il cortile di Palazzo Vecchio in occasione delle nozze di Francesco I de' Medici con Giovanna d'Austria. La leggerezza e l'elasticità del materiale di pasta e colla fu determinante per la realizzazione di oggetti che dovevano essere mobili, montati su ruote.⁷³ Ciò che preme qui sottolineare è che il Sansovino si traferì a Venezia, dove vendeva nella sua fiorente bottega bassorilievi di cartapesta provenienti da uno stesso calco. Ne restano vari esemplari dipinti e incorniciati in maniere diverse a seconda del cliente.⁷⁴

Polimatericità, realizzazione di opere in cartapesta e di copie in serie furono attività tutt'altro che vili per gli artisti rinascimentali, nonostante l'economicità dei materiali, e per questo motivo meriterebbero finalmente la giusta considerazione e collocazione negli studi contemporanei, in modo da comprenderne meglio il contesto storico, sociale, economico, e gli aspetti di produzione. Questo obiettivo si può raggiungere non solo rileggendo con attenzione le fonti dell'epoca, ma anche e soprattutto conducendo analisi fisico-chimiche sulle opere miracolosamente giunte fino a noi.

CONCLUSIONI

Come è risultato evidente da questa rapida rassegna sull'uso della carta in contesti diversi da quello del libro e della produzione docu-

⁷³ FIORE, *Cartapesta ed effimero nelle Vite vasariane*, cit.

⁷⁴ BOUCHER, *Sansovino e i rilievi in cartapesta*, cit.

mentaria, gli impieghi alternativi di questo materiale furono diversi e riguardarono variegati aspetti del vivere sociale del tardo medioevo. Gli studi non sono ancora arrivati a consentire la formulazione di ipotesi raffinate su tempi e modi dell'affermazione di alcune tecniche in relazione stretta, lo ricordiamo, con la struttura economica e sociale in cui fioriva il mercato della carta. Se infatti per le statue e gli apparati effimeri possiamo pensare a una committenza «alta» (istituti religiosi, corti signorili), per le carte da gioco, gli *ex voto*, le maschere e la coroplastica devozionale dobbiamo necessariamente pensare anche a un mercato popolare piuttosto ampio e dai costi che tendevano progressivamente ad abbassarsi. A partire da quale momento? Con quale ritmo? I primi indicatori di questo fenomeno potrebbero forse essere gli statuti, che dalla seconda metà del XIII secolo presentano rubriche finalizzate a proibirle o limitare l'uso di alcuni oggetti (carte da gioco e maschere). Dato che la legge, secondo un noto assunto, «nasce vecchia», ossia quando il fenomeno che intende combattere è già abbonatamente esploso, dobbiamo ragionevolmente datare lo sviluppo di usi alternativi e popolari della carta già alla metà del Duecento e quindi in stretta prossimità con la prima attestazione di produzione locale. Ma altri prodotti (statue, *ex voto*) restano sostanzialmente non testimoniati, o testimoniati malamente, dalle fonti scritte tardomedievali: in questo caso l'unica strada per studiarli comporta la promozione di censimenti sistematici sia dei manufatti residui sia delle fonti figurative che potrebbero averli accidentalmente riportati.

Qualunque sia stato il momento di partenza, destinato in ogni caso a rimanere in gran parte oscuro per mancanza di fonti, è chiaro che l'uso della carta per la fabbricazione di oggetti sia di uso comune, sia di uso devozionale o celebrativo, si diffuse in maniera capillare solo quando il materiale in sé fu oggetto di una produzione ampia, dai costi via via ridotti. La stessa maggiore diffusione della carta come materiale di supporto alla scrittura e alla conservazione di memoria deve quindi aver agevolato grandemente gli usi alternativi, sia pensando a una produzione mirata, sia per la pratica del riciclo. Ciò che emerge infatti è la grande abilità degli artigiani italiani e tedeschi del tardo medioevo di combinare tra loro materiali diversi, tra cui l'impasto della carta, la cimatura di panni, il gesso, il legno, vari materiali collanti.

Per capire di più di questo mondo fino a tempi recenti trascurato dagli studi, la ricerca deve quindi procedere simultaneamente in due direzioni:

1) un censimento a tappeto della documentazione scritta, soprattutto di ambito normativo, tesa a capire meglio sia i tempi della comparsa sia i modi e il rilievo di determinati usi;

2) un'analisi chimico-fisica degli oggetti polimaterici antichi ancora esistenti.

Spesso questi oggetti sono rimasti relegati ai margini degli studi in parte perché considerati di importanza minore, in parte perché non facilmente analizzabili e databili. Alcuni poi venivano costantemente riprodotti: i calchi in gesso infatti erano acquistati da altri titolari di bottega quando un'attività chiudeva, e utilizzati ancora, perché le composizioni si fissavano nel gusto popolare e venivano richieste anche dopo lungo tempo. Il ruolo dei documenti storici (memorie personali, resoconti di feste, testamenti) in quest'ambito può assumere un'importanza decisiva per ricostruire la lunga vita di oggetti considerati di minor pregio, ma così diffusi nelle case da essere parte viva della produzione artistica dei maggiori nomi dell'epoca.

Solo un procedere parallelo di queste due linee d'indagine ci potrà consentire di tracciare meglio la strada dell'innovazione della carta nell'Europa occidentale e di capire anche molto della mentalità e della vita quotidiana dell'Europa tardomedievale e rinascimentale.

Direttore: GIULIANO PINTO

Redazione: Deputazione di Storia Patria per la Toscana, Via dei Ginori, n. 7
50123 Firenze

Registrazione del tribunale di Firenze n. 757 del 27/3/1953

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)
NEL MESE DI AGOSTO 2016

MAURO TAGLIABUE, <i>San Giovanni Battista del Venda (Padova). Un secolo di storia monastica (1350-1450) tra albi e olive- tani</i> (GIAN PAOLO G. SCHARF)	Pag. 547
ISABELLA LAZZARINI, <i>Communication and Conflict. Italian Di- plomacy in the Early Renaissance, 1350-1520</i> (LORENZO TANZINI)	» 549
<i>The Medici. Citizens and Masters</i> , a cura di Robert Black, John E. Law (ISABELLA LAZZARINI)	» 553
SILVIA A. CONCA MESSINA, <i>Profitti del potere. Stato ed economia nell'Europa moderna</i> (SERGIO TOGNETTI)	» 557
RICCARDO SACCHETTINI, <i>L'Archivio della Famiglia Pepi. Introdu- zione-Inventario</i> (ELISABETTA INSABATO)	» 560
GUIDO CHIGI SARACINI, <i>Alla Grande Guerra in automobile. Diario e fotografie 1915-1916</i> , a cura di Giuliano Catoni e Paolo Leoncini, postfazione di Stefano Pivato (ROBERTO BARZANTI)	» 565
<i>La vittoria senza pace. Le occupazioni militari italiane alla fine della Grande Guerra</i> (JACOPO TISATO)	» 568
Notizie	» 575
Summaries	» 601

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Casella postale 66, 50123 Firenze • Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze
e-mail: periodici@olschki.it • Conto corrente postale 12.707.501
Tel. (+39) 055.65.30.684 • fax (+39) 055.65.30.214

ABBONAMENTO ANNUALE - ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI - INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
dovranno essere inoltrati a periodici@olschki.it

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

2016: Italia: € 138,00 • Foreign € 172,00
(solo on-line - on-line only € 126,00)

PRIVATI - INDIVIDUALS

(solo cartaceo - print version only)
2016: Italia: € 100,00 • Foreign € 136,00

ISSN 0391-7770