



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

# FLORE

## Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

### Bottoni senza casa

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*

Bottoni senza casa / D. Liscia. - STAMPA. - (2007), pp. 12-17.

*Availability:*

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/335524> of the repository was last updated on

*Publisher:*

Sillabe

*Terms of use:*

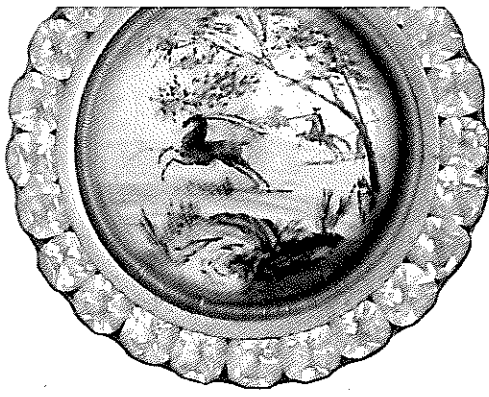
Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

*Publisher copyright claim:*

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)



appesi a un filo

# bottoni

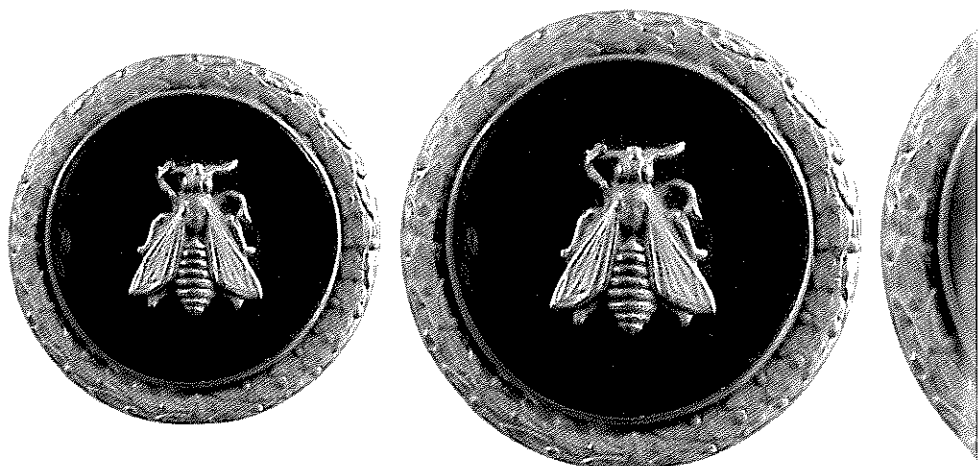
alla Galleria del Costume di Palazzo Pitti



sillabe

## Bottoni senza casa

Dora Liscia Bemporad



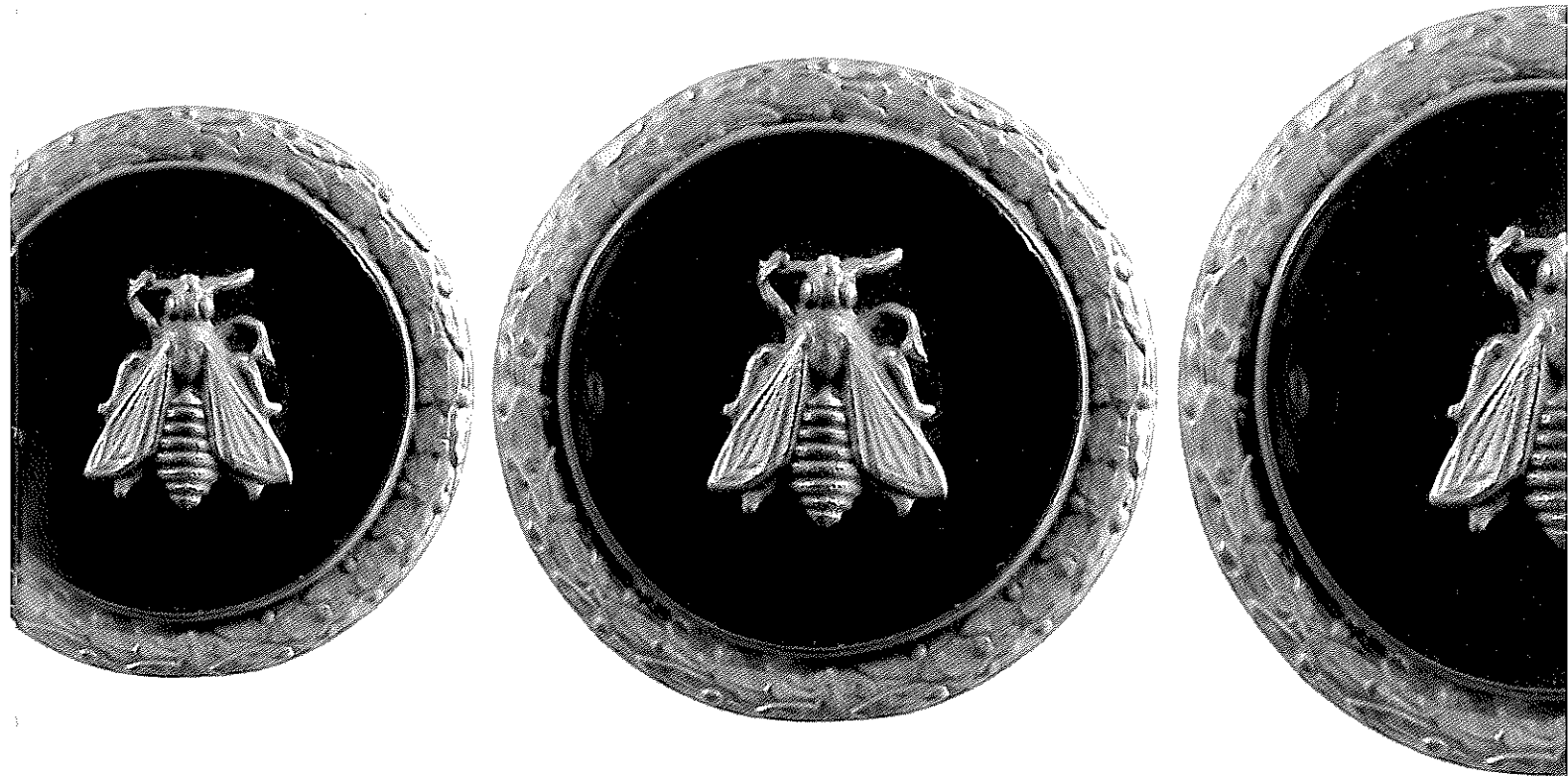
Parafrasando il titolo di un celebre libro di Bernard Berenson, i bottoni della collezione Riva, sono 'homeless', privati ormai del loro passato e del 'luogo' cui in origine erano destinati, ornamenti splendidi ma inutili. Questo, se da un lato toglie il senso del loro essere bottoni, dall'altro li allontana da una delle cause per le quali, essendo oggetti funzionali, sono stati relegati al ruolo di creazioni marginali nel campo della storia dell'arte, o, al meglio, di comprimarie nell'abbigliamento delle varie epoche.

Come in ogni collezione pubblica o privata, la decontestualizzazione delle opere e la loro successiva musealizzazione ne rende molto più difficile la lettura e, soprattutto, la comprensione; nel caso dei bottoni, manca il rapporto con una serie di dati fondamentali: la foggia dell'abito, il tessuto, i ricami, l'occasione, il luogo di origine, il sesso del proprietario. Tuttavia, una delle poche verità da cui non possiamo prescindere nell'analisi di questo immenso patrimonio consiste nel fatto che il bottone, insieme alle fibbie, è stato uno dei simboli per eccellenza della vanità maschile e all'interno di una limitata tipologia di abiti deve, dunque, essere considerato e studiato. Dei quasi tremila pezzi della collezione Riva pochissimi spettano ad abiti femminili e quei pochi appartengono ad anni estremi rispetto all'arco cronologico che caratterizza la raccolta. La morte di Riva nel 1924 costituisce un *terminus ante quem* sicuro, sebbene alcuni bottoni, in numero decisamente trascurabile, appartengano all'inizio dello stesso secolo, mentre i più antichi sono databili alla metà del Seicento<sup>1</sup>.

Al periodo d'oro, dall'inizio del XVIII secolo alla metà del successivo, appartengono i pezzi più belli e affascinanti, ma anche quelli tecnicamente perfetti, anni in cui interi imperi industriali e commerciali sono stati costruiti su un accessorio dell'abbigliamento che solo in rari casi era funzionale. La moda maschile, che vedeva moltiplicarsi a soles e bottoni su tutti i capi di vestiario, ivi compresi i calzoncini e le ghettoni, spiega

perché le fabbriche inglesi della seconda metà di quel secolo raggiunsero dimensioni oggi inimmaginabili. Matthew Boulton riuscì a trasformare la bottega del padre, fabbricante di bottoni e fibbie, in una grande fabbrica dopo averla trasferita a Soho, un sobborgo di Birmingham<sup>2</sup>, dove il socio, John Fothergill, si occupava della parte commerciale e della distribuzione dei prodotti viaggiando in tutta Europa<sup>3</sup>. Si trattava, dunque, di un'industria moderna in tutti i sensi, compreso anche l'utilizzo di manodopera sottopagata e sfruttata per rendere competitivi gli oggetti per la realizzazione dei quali non era necessaria una particolare abilità manuale, dal momento che macchinari sempre più perfezionati fornivano prodotti di buon livello. "Boulton accoglieva nella sua fabbrica orfani, apprendisti di parrocchia e ragazzi dimessi dall'ospedale, cui dava vitto e alloggio, instaurando così un paternalismo industriale che doveva svilupparsi, con i ben noti abusi, nel secolo seguente"<sup>4</sup>. Tuttavia la sua fama era ormai così estesa anche al di fuori dei confini inglesi che i suoi processi produttivi furono oggetto di spionaggio industriale da parte di Reinhold Rucker Angerstein, un viaggiatore svedese il quale, nel suo lungo peregrinare per l'Europa, durato circa sei anni, visitò tra gli altri paesi anche l'Inghilterra nel settembre del 1753<sup>5</sup>.

Era finita, così, un'epoca in cui i bottoni erano frutto di una inventiva e di una capacità che gareggiavano con quella necessaria per eseguire oggetti appartenenti ad altre categorie delle arti, non solo nel campo di quelle minori, ma anche di pertinenza di pittura e scultura. In alcuni casi si raggiunsero tali eccessi che la stessa Baronessa d'Oberkirch, provenendo dalle severe dimore dell'Alsazia, nelle sue *Mémoires sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, così descrisse l'abbigliamento alla corte francese: "I bottoni dell'abito non erano meno bizzarri: rappresentavano ritratti, come quelli dei re di Francia, dei dodici Cesari, qualche volta miniature di



famiglia: due o tre audaci piccoli maestri vi misero i ritratti delle loro amanti. I ritratti erano grandi quasi quanto uno scudo da sei lire. Potete immaginare voi stesso a che cosa rassomigliasse un uomo così coperto di piastre; ma era la moda! Che rispondere a questo?"<sup>6</sup>. Non sappiamo se la Baronessa si riferisse ai bottoni di metallo, di cui dà ampia descrizione nella *Description des fêtes données par la Ville de Strasbourg pour la convalescence du Roi en 1744*<sup>7</sup>, ma certamente critica, nella sua sarcastica e un po' acida annotazione, anche i bottoni con cammei, con porcellane, con smalti, con ritratti, con caricature e persino con paesaggi che erano raffinata abitudine dei gentiluomini del tempo e di cui aveva fatto riferimento in altri passi delle *Mémoires*.

I bottoni erano accomunati in questa follia collettiva alle fibbie, di cui ogni gentiluomo possedeva un numero straordinariamente alto e che cambiava con la *mise* e con l'occasione. I giornali di moda, che cominciarono ad essere pubblicati già nel xvii secolo sono fedeli testimonianze degli usi del tempo. Uno di questi annota: "Certi pazzi giovani hanno ultimamente lanciato una nuova moda: essi hanno incominciato ad allacciare le scarpe e le ginocchiere con fibbie, anziché con nastri dei quali i loro padri erano perfettamente soddisfatti, e le hanno trovate persino più comode. Certamente tutti voi converrete che i nastri erano più decenti e modesti di questi nuovi sfacciati fermagli o fibbie che siano, che, oltre a soffrire, irritano e scorticheranno le ossa di quei bellimbusti vanitosi e li faranno pentire del loro esibizionismo e delle loro idee balzane. Speriamo vivamente che tutte le persone guidate dalla serietà e dall'onore si astengano dall'uso di tali immodesti ornamenti. Spetta ai reverendi padri avvertire solennemente questi giovani sconsiderati che tali cose sono proibite dalle Sacre Scritture"<sup>8</sup>. Il passo è la chiave per comprendere perché in alcune culture i bottoni fossero proibiti. Gli Amish, i protestanti anabattisti di

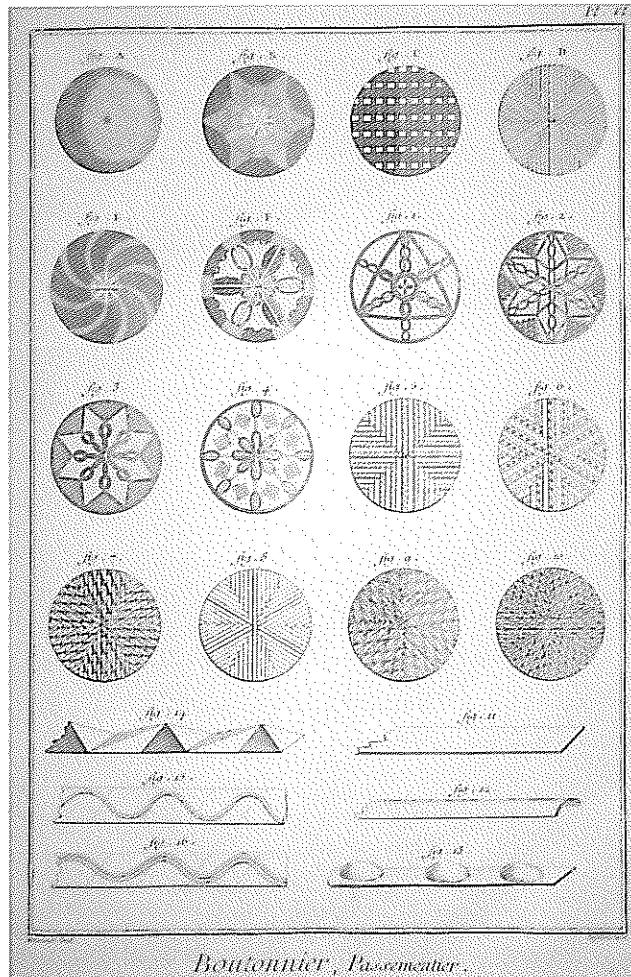
origine svizzera che dal xviii secolo vivono in larghe comunità negli Stati Uniti, hanno rifiutato, oltre alle comodità offerte dalla vita moderna, anche i bottoni che giudicano in contrasto con il proprio abbigliamento semplice e severo, preferendo lacci e nastri. Si pensa che il rifiuto derivi dall'aver messo in relazione i bottoni con le divise militari, così come all'ambiente militare associano anche l'uso dei baffi, ma è probabile che gli eccessi raggiunti dai bottoni, quando ancora le comunità Amish erano radicate in Europa, fossero per loro simbolo di dissoluzione, accomunandoli così alle fibbie. Anche durante la Rivoluzione francese i bottoni furono eliminati dall'abbigliamento.

D'altra parte alcuni bottoni raggiunsero una ricchezza pari a quella dei gioielli. Nella stessa collezione Riva sono conservati alcuni esemplari situabili cronologicamente nella seconda metà del xvii secolo, i quali, oltre ad avere una struttura in oro e in argento, sono incastonati di pietre preziose e presentano petali dipinti con piccole pennellate di smalto rosa su fondo bianco tipico dei gioielli che erano stati proposti intorno al 1670 dal francese Gilles Légaré, gioielliere alla corte di Luigi xiv<sup>9</sup>; altri sono di forma elicoidale, con una pietra al centro e rosette di diamanti sui raggi; altri ancora, richiamano tipologie caratteristiche dei gioielli siciliani di fine Seicento<sup>10</sup>. In qualche modo, si potrebbe ripercorrere la storia del gioiello attraverso i bottoni, che ne ricalcano le forme, sebbene con il limite della struttura circolare dalla quale sono condizionati. Anzi, considerando che nelle epoche in cui l'uso eccessivo ed esclusivo delle pietre preziose ha determinato il depauperamento di un tesoro di tipologie di cui sono rimasti solo sporadici esemplari, i bottoni, conservati invece in un numero cospicuo, poiché costituiti di materiale vile, potrebbero diventare un valido supporto per gli studiosi.

Tuttavia, anche quelli in *strass* o in pasta di vetro raggiungono effetti spettacolari, soprattutto se li pensiamo cuciti in file lun-

ghissime sopra abiti broccati in oro e in argento. Comincia da questo momento un gioco di illusioni che accompagnerà la storia del bottone fino a tempi recenti. Sembra ma non è; è un gioco di rimandi e di allusioni che, forse, ha segnato la storia del bottone nel gusto e nell'arte. Indubbiamente si tratta, in molti casi, di pezzi splendidi che non hanno niente da invidiare ad ornamenti ben più preziosi, ma il continuo ammiccamento ad altri oggetti, ad altri materiali o a tecniche diverse pone lo spettatore, e ancor più lo studioso, di fronte ad una difficile, e spesso spiazzante, prospettiva critica. Come abbiamo visto, i bottoni non furono esenti dalle mode, anzi, ne cavalcarono l'onda per affermarsi in tutte le possibili varianti, e a volte, proprio perché eseguiti in materiale non prezioso, divenivano banco di prova per nuove creazioni, anticipando, seppur di poco, applicazioni ben più ricche in termini di costi.

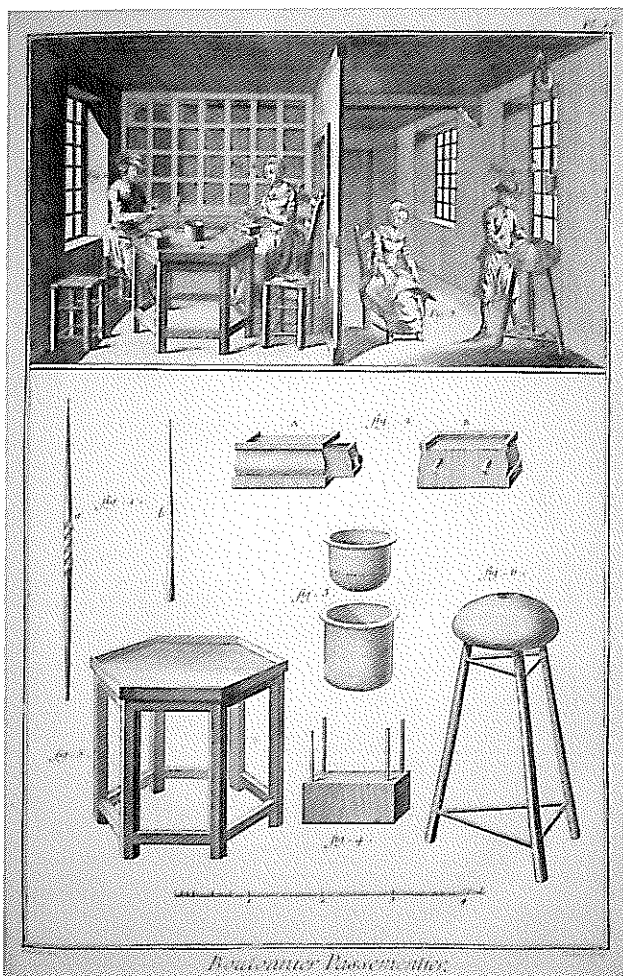
La rivoluzione subita dalla gioielleria nel corso del Seicento non aveva lasciato immune neppure i bottoni. Il gioiello, fino alla fine del XVI secolo aveva tratti comuni nell'abbigliamento maschile e femminile, distribuendosi in una miriade di ornamenti che coprivano dalla testa ai piedi gli abiti. Molto spesso piccole spille identiche tra loro si prestavano ad essere applicate in modo da scandire i moduli disegnativi dei ricchi tessuti con i quali erano confezionati gli abiti, a chiudere le maniche per tutta la loro lunghezza, a porsi nei punti di tangenza dei motivi a maglie dei velluti e dei damaschi, a sovrapporsi ai ricchi ricami. L'imporsi della moda del diamante, che diventò una delle tante follie delle corti e dell'aristocrazia nel Seicento, unitamente al cambiamento delle fogge degli abiti, dettò nuove regole, imponendo profonde trasformazioni. Se il gioiello fu essenzialmente femminile, il bottone divenne *status symbol* maschile, sempre più appariscente e sempre più protagonista al di là della sua funzione. È ovvio che solo gentiluomini di alto rango potevano permettersi ornamenti di tale tipo, ma è altrettanto vero che, con l'invenzione degli *strass* intorno al 1730, l'amore per lo scintillio delle pietre bianche coinvolse anche le classi medie, che non esitavano a ricorrere ai falsi per imitare modelli aulici. Inizialmente solo i facoltosi commercianti e gli industriali, che si erano affermati dopo il rapido arricchimento ottenuto con i profitti delle loro fabbriche, poi anche i nobili ricorsero a questi vetri splendidi. Se si limitava l'uso di diamanti e di metalli preziosi per mezzo delle leggi suntuarie, ovvero quelle leggi che limitavano il lusso nelle vesti e negli ornamenti per impedire una pericolosa mescolanza tra classi sociali, leggi che ebbero il loro definitivo colpo di grazia con



Da D. DIDEROT-J.-B. D'ALEMBERT 1751-1772, 1763, t. II, pl. 6

l'affermarsi dello spirito rivoluzionario e la salita al trono di Francia di Napoleone I, nello stesso tempo si favorivano quei materiali alternativi che aprivano ai gioielli le porte di tutti gli strati della popolazione. L'accordo stilato tra Matthew Boulton e Josiah Wedgwood per eseguire gioielli e bottoni in acciaio sfaccettato e in ceramica è l'emblema di questo gioco delle illusioni: illusori diamanti che si univano ad altrettanto falsi cammei, il tutto combinato però con una sapiente dose di richiami colti e di moda. Gli oggetti erano perfettamente aggiornati sulle tendenze neoclassiche della seconda metà del secolo, sulla scia delle scoperte archeologiche di Ercolano e Pompei, e il materiale di scarso o di nessun valore intrinseco non impediva a chi li indossava di sentirsi *à la page* o di ricoprire un posto di rilievo nella società. È interessante un passo de' *Il Conte di Montecristo* di Alessandro Dumas, in cui, descrivendo il padre di Edmond Dantès il giorno delle mancate nozze

del giovane, lo scrittore cita "l'abito di taffetà screziato guarnito con larghi bottoni di acciaio sfaccettato" evidentemente eseguiti in *cut steel*, a loro volta povera, ma appariscente imitazione dei diamanti e proprio per questo diffusi a tal punto che la città di Birmingham ne divenne la capitale mondiale. Questo gioco delle ambiguità risulta esemplare nei dipinti, in particolare nei ritratti, fonte inesauribile di notizie sull'abbigliamento contemporaneo, dove è impossibile, tuttavia, capire il materiale di cui sono fatti i bottoni degli abiti dei personaggi. Oro non vuole dire oro; può essere passamaneria in fili o lamine di metallo, autentico o meno, che copre la superficie di un'anima di osso o di legno, oppure possono essere bottoni stampati con analoghi motivi e identico effetto; può essere princisbecco, una lega molto simile all'ottone ma che mantiene inalterato il colore giallo splendente; oppure rame con una impercettibile doratura, che offriva un effetto di splendida luminosità anche ad abiti poco lussuosi; oppure osso che sembrava legno e legno che sembrava pietra. L'argento poteva essere confuso con il lustro del *tombac*, che ingannava da lontano i più attenti osservatori, così come ingannava lo stagno lavorato a finta passamaneria o a finto ricamo. Questo, a sua volta, era riprodotto in maniera così fedele con stampi lavorati da abili artigiani che le livree e gli abiti dei signori, più o meno altolocati, si fregiavano di bottoni che solo ad un esame ravvicinato si rivelavano come semplici imitazioni. L'elenco sarebbe lunghissimo: smalti che imitano porcellane e porcellane che imitano smalti; vetri che imitano pietre e pietre che non sono pietre; cartapesta e vetro lattimo che imitano l'avorio.

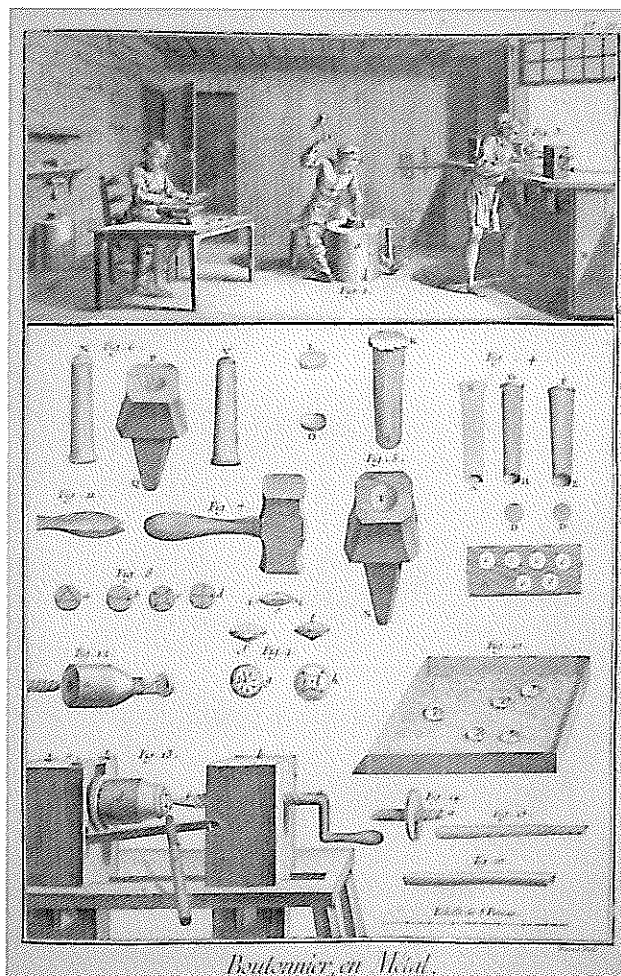


Da D. DIDEROT-J.-B. D'ALEMBERT 1751-1772, 1763, t. II, pl. 4

Talvolta questo difficile rapporto con i materiali e la loro identificazione diventa tale che, per dirimere un dubbio, il ricorso a strumenti, anche improvvisati, come la calamita, per attrarre l'acciaio, o la lente di ingrandimento, per leggere un minuscolo punzone, appaiono ancora di salvezza preziose per collocare i bottoni nel tempo e nello spazio della storia.

I marchi, difficilmente interpretabili, sono quasi sempre impressi sull'appiccagnolo, quindi di dimensioni minime, e spesso incompleti, mancando spazio sufficiente per l'intero stampaggio. Purtroppo i bottoni non sono mai firmati. Anche quelli dipinti, di qualità eccellente e forse in alcuni casi eseguiti da nomi illustri nel campo della pittura del XVIII secolo, non recano alcuna autografia, benché lo stile sia riconducibile ad un ambito assai circoscritto, poiché generalmente i quadri di vedute erano i loro modelli, ché dai Paesi Bassi si diffusero in tutta Europa attraverso gli originali o le incisioni tratte da essi o attraverso la divulgazione di immagini alla moda nei ventagli, nelle tabacchiere, sulle *châtelaines*, sugli astucci o sugli altri *objets de vertu*.

Questo è uno degli aspetti più affascinanti dei bottoni: che rispondono perfettamente al clima del periodo nel quale sono stati immaginati ed eseguiti talvolta volgarizzando modelli aulici, più spesso interpretandone lo spirito con assoluta indipendenza creativa. La macabra attenzione entomologica mostrata dai fabbricanti dei bottoni dove, protetti da una piccola cupola, vivono colonie di insetti disposti in una ambientazione naturale perfetta, è in sintonia con la nascita di nuove scienze, così come altri bottoni, forse meno impressionanti ma altrettanto orientati verso lo studio della natura, riproducono con



Da D. DIDEROT-J.-B. D'ALEMBERT 1751-1772, 1763, t. II, pl. 3

attenzione maniacale farfalle e uccellini, questi ultimi resi più veritieri dall'incollaggio di piccole piume.

Allo stesso modo il richiamo all'esotismo è specchio del gusto. L'attrazione verso l'Oriente, più o meno lontano, è sempre stata presente nella cultura occidentale, ma mai come nel Settecento e nell'Ottocento si è visto un continuo rimando a temi esotici per i quali si prendeva spunto e scusa da eventi storici, quali le guerre, che videro contrapposte le potenze europee pronte a contendersi i territori più remoti e i brandelli dell'Impero Ottomano. Gli abiti, come testimoniano Ingres e altri pittori a lui contemporanei, assimilano questa moda piegando l'ornamentazione dei bottoni per accodarsi con i tessuti e le fogge degli abiti.

Che i bottoni non siano stati puro ornamento è evidente, così come è chiaro che altri oggetti dell'abbigliamento sono stati eseguiti solo apparentemente a scopo funzionale. Se le immagini riprodotte sulle stecche dei ventagli e sulle loro pagine, nonché il movimento impresso dalle signore che li usavano trasmettevano precise informazioni mediante un codice noto a tutti gli innamorati, così i bottoni recavano spesso immagini che erano facilmente interpretabili dagli osservatori. Scene e frasi galanti erano inequivocabili, ma ci chiediamo se la cantaride racchiusa entro uno dei grandi bottoni entomologici, insetto che polverizzato e inghiottito si credeva aumentasse la virilità, non potesse essere interpretata come un esplicito messaggio per l'amata. Più romantiche erano immagini che da sempre facevano parte del bagaglio del linguaggio figurativo sentimentale, ma, in ogni caso, i bottoni si mettevano



Frontespizio di *The Ladies' Amusement - A Collection of Curious Insects*, London, Printed for Robert Sayer, s.d. (1762). Sesto Fiorentino (FI), Archivio del Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, inv. n. 282

sullo stesso piano degli anelli, dei pendenti dei bracciali che racchiudevano i simboli dell'amore eterno e che erano parte integrante dell'apparato di ornamenti di cui i "giovin signori" e le dame non potevano fare a meno.

Qualche cosa delle tradizioni del passato è rimasto nei bottoni degli abiti regionali, attraverso i quali possiamo continuare a leggere ancora oggi un sistema complesso, dove il rapporto tra abito e ornamenti, ivi compresi i bottoni, è rimasto immutato. Ugualmente immutato è il rapporto tra bottoni e uniformi che continuano a utilizzarli per riportarvi i segni del gruppo di appartenenza, sia esso militare o civile, fino a diventare marchio, nei bottoni metallici, di alcune aziende di abbigliamento. I jeans che non avessero stampigliato sui bottoni il nome della fabbrica produttrice sarebbero tutti uguali tra di loro e non potrebbero trasmettere il censo del proprietario e la giustificazione di un prezzo superiore. Tuttavia le ragioni del commercio che usano i bottoni come segno del proprio potere economico sono le stesse che hanno imposto di stampare sui bottoni delle livree e delle uniformi i simboli del proprio gruppo di appartenenza, sia esso esercito, nobiltà, club o ruolo professionale. In sostanza il bottone, insieme ad altri distintivi presenti sugli abiti e sui cappelli, comunicano qual è il ruolo, in quel preciso istante, della persona che li reca su di sé.

Ancora più esplicito è il messaggio dei bottoni con immagini politiche e religiose. I simboli creati dalla Rivoluzione Francese si sostituirono alle scene arcadiche dei bottoni

dipinti, così come la fortezza della Bastiglia prese il posto delle figurine neoclassiche delle porcellane di Wedgwood per divenire propaganda delle nuove idee insieme alle iscrizioni inneggianti a libertà, uguaglianza e fraternità sotto il vetro di alcuni bottoni. Il manifesto politico da indossare fu fatto proprio anche da altri successivi movimenti rivoluzionari, che si avvalsero della possibilità di riprodurre a basso costo e in forma seriale le proprie ideologie.

La collezione Riva, dunque, anche se ha escluso alcune tipologie di oggetti, per scelte di cui non conosciamo le regole, è un patrimonio di incredibile ricchezza e complessità. Sia se fosse stata scelta una divisione per tecniche, sia per materiali, sia per generi molti esemplari, in ogni caso, sarebbero sfuggiti tra le maglie di una rete di relazioni in cui si aprivano ampi varchi. Per questo motivo, è stato preferito un approccio che mettesse a frutto il rapporto con altri generi artistici, pur tenendo come riferimento i sistemi di analisi ormai codificati soprattutto all'estero, dove questi oggetti sono stati già da tempo valorizzati. In tal modo è stato possibile stabilire strette relazioni tra i bottoni e la moda, che è evidentemente il più ovvio, ma anche con la storia del gioiello, dell'oreficeria, della pittura, della ceramica, del vetro, delle pietre dure, della glittica, dell'araldica, intaccando, tuttavia, solo in superficie un materiale di estremo interesse. In questa ottica, è stato deciso anche di organizzare i saggi sui gruppi di bottoni maggiormente interessanti e rari, evitando di soffermarsi su quelli già ampiamente studiati nei testi più importanti sull'argomento e qui citati dai

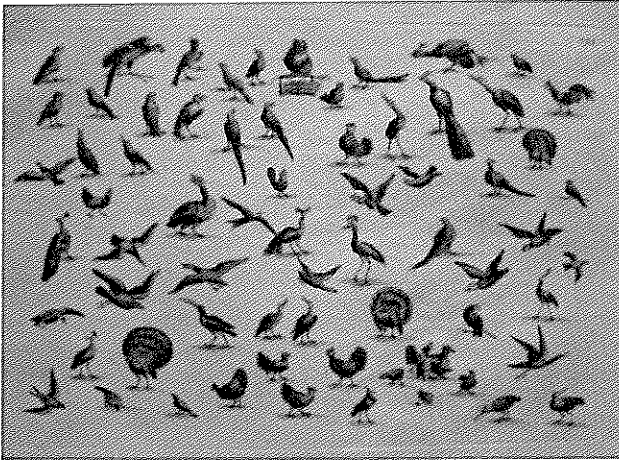


Tavola policroma con figure di uccelli, da *The Ladies' Amusement - A New Drawing Book of Birds*, London, Printed for Robert Sayer, s.d. (1762). Sesto Fiorentino (Fi), Archivio del Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doocia, inv. n. 282

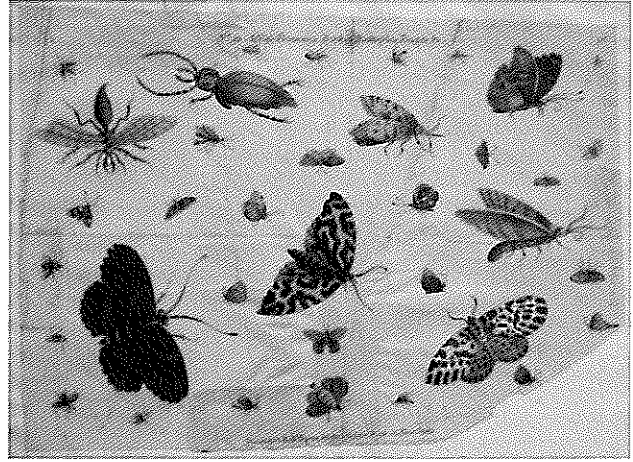
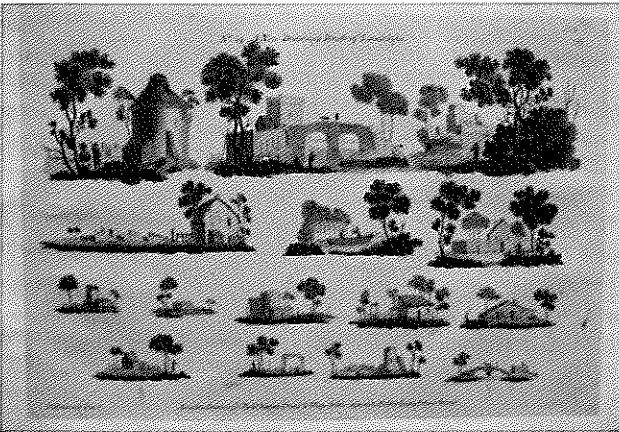
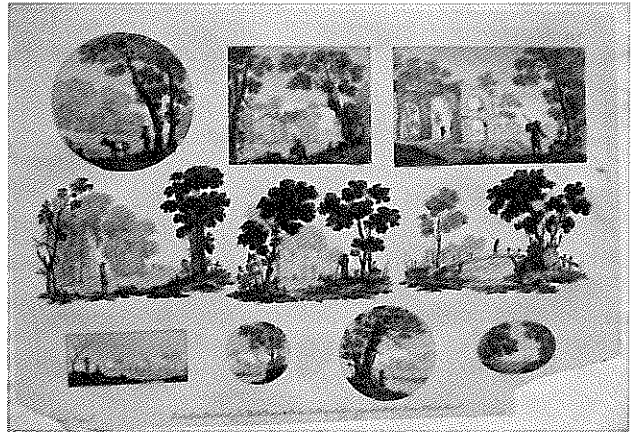


Tavola policroma con figure di insetti, da *The Ladies' Amusement - A New Drawing Book of Butterflies, Insects & c.*, London, Printed for Robert Sayer, s.d. (1762). Sesto Fiorentino (Fi), Archivio del Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doocia, inv. n. 282



Jean Pillement, *Paesaggi*, tavola policroma da *The Ladies' Amusement - A New Drawing Book of Landscips*, London, Printed for Robert Sayer, s.d. (1762). Sesto Fiorentino (Fi), Archivio del Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doocia, inv. n. 203



Jean Pillement, *Paesaggi*, tavola policroma da *The Ladies' Amusement - A New Drawing Book of Landscips*, London, Printed for Robert Sayer, s.d. (1762). Sesto Fiorentino (Fi), Archivio del Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doocia, inv. n. 203

singoli autori nelle note dei relativi saggi. Sui bottoni sono stati costruiti imperi industriali, più modestamente ci prefiggiamo di portare all'attenzione del pubblico non solo di amatori questi oggetti di inutile utilità.

Nelle didascalie dei pezzi pubblicati, è stato tenuto conto, per facilitare future ricerche, della schedatura dell'intera collezione, che è stata compiuta dagli autori del catalogo relativamente ai settori di propria competenza. La doppia numerazione si riferisce innanzitutto all'elenco totale dei 2.895 bottoni, ciascuno dei quali è preceduto da un numero che riguarda il pannello su cui sono stati fissati dal collezionista stesso (per un totale di 37 pannelli), o da una lettera (fino alla lettera N), che riguarda i pannelli che sono stati creati all'interno della Galleria del Costume

per meglio conservare i pezzi giunti sparsi entro contenitori non idonei. I bottoni che non potevano essere fissati sui pannelli sono ora raccolti entro scatole (fino alla lettera P), nel qual caso il numero progressivo è preceduto dalla dicitura "Scat.". Inoltre, alcuni bottoni in tombac o cut steel sono giunti al Museo cuciti su campionari originali del XVIII secolo; in tal caso il numero progressivo è preceduto dalla dicitura "Camp."

La seconda parte della numerazione, del tutto indipendente dalla precedente e relativa ad ogni saggio, si riferisce, invece, alla successione dei bottoni in catalogo e all'ordine degli stessi in mostra. Il numero progressivo dei saggi è seguito dalla numerazione interna dei pezzi presentati, che ricomincia ogni volta da uno (ad esempio cat. II.4).

<sup>1</sup> Per gli approfondimenti sui vari temi e per la bibliografia relativa, si rimanda ai saggi in questo stesso volume.

<sup>2</sup> S.C. LUSCOMB, *Buttons*, Atglen 2006, p. 26.

<sup>3</sup> E. ROBINSON, *Boulton and Fothergill, 1762-1782, and the Birmingham Export of Hardware*, in "Univeristy of Birmingham Historical Journal", vi, 1959, n. 1, p. 60; E. DELIEB, *The Great Silver Manufactory: Matthew Boulton and the Birmingham Silversmiths, 1760-1790*, London 1973; H. HONOUR, *Orafi e Argentieri*, Milano 1985, pp. 216-222; M. GINSBURG, *Buttons: Art and Industry*, in "Apollo", cv, 1977, n. 184, n.s., p. 463; T. GANDOUET, *Bouton*, Paris 1984, pp. 30-31.

<sup>4</sup> H. HONOUR 1985, p. 218.

<sup>5</sup> C. UPTON, *Holidays among the forges*, The Birmingham Post, Copyright and Trade Mark Notice, owned by or licensed to Mid-

land Newspapers Limited 2007, icBirmingham™ is a trade mark of Midland Newspapers Limited.; F. SHARMAN, *A Swedish Visitor in 1754*, in [www.localhistory.scit.wlv.ac.uk/articles/angerstein/angerstein.htm](http://www.localhistory.scit.wlv.ac.uk/articles/angerstein/angerstein.htm) - 14k.

<sup>6</sup> F. FALLUET-L. COUVREUR-SCHIFFER, *Gli accessori della moda*, Milano 1991, p. 40.

<sup>7</sup> [www.bacm.creditmutuel.fr/SEJOUR\\_DU\\_ROI\\_1744bas.html](http://www.bacm.creditmutuel.fr/SEJOUR_DU_ROI_1744bas.html) -

<sup>8</sup> J. ANDERSON BLACK, *Storia dei Gioielli*, Novara 1973, pp. 223-224.

<sup>9</sup> J. EVANS, *Gilles Légaré and his work*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", xxx, 1917, n. 169, pp. 140-144.

<sup>10</sup> *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani), a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, p. 101.