UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE

FLORE
Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Arte minima: le vedute e i soggetti di genere

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

Original Citation:
Arte minima: le vedute e i soggetti di genere / D. Liscia. - STAMPA. - (2007), pp. 38-45.

Availability:
The webpage https://hdl.handle.net/2158/335771 of the repository was last updated on

Publisher:
Sillabe

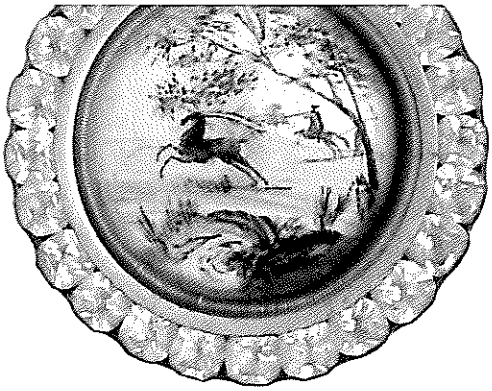
Terms of use:
Open Access
La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf)

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)

26 July 2025



appesi a un filo

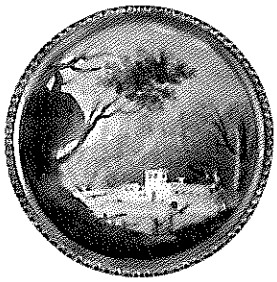
bottoni

alla Galleria del Costume di Palazzo Pitti

sillabe

Arte minima: le vedute e i soggetti di genere

Dora Liscia Bemporad



Pittura e bottoni sembrano quanto di più antitetico si possa immaginare nella accademica suddivisione delle categorie artistiche, arte per eccellenza, l'una, oggetti di uso, gli altri, convinzione che può essere smentita dai bottoni dipinti che comparvero sugli abiti maschili nell'ultimo quarto del XVIII secolo. Già la traduzione dei ritratti al piccolo formato delle miniature, voga iniziata sul finire del Seicento nelle caratteristiche che poi prenderanno pieno piede nella seconda metà del secolo successivo, aveva scalfito un primato trionfante fino ad allora. Artisti famosi, tra cui vale la pena di citare Rosalba Carriera (1675-1757), e una lunga schiera di altri pittori di maggiore o minore levatura si cimentarono in questo campo e furono capaci di ridurre in minuscole proporzioni non solo le figure, ma anche i paesaggi che erano tra i soggetti preferiti, nelle tele e negli affreschi, da nobili e ricchi acquirenti. I paesaggi, con i quali si amava arredare le pareti di ville e palazzi, non più e solamente come sfondo a dipinti di storia o a carattere sacro, appartenevano ormai ad un vero e proprio genere pittorico, che fu adottato anche in innumerevoli manifestazioni "minori" della cultura materiale.

Già in oreficeria alcuni nomi si erano distinti nel secolo precedente, come Jean Toutin (1578-1644), il quale impiegò nella produzione di smalti pittorici le scene paesaggistiche e di genere che tanto successo cominciarono ad avere fin dagli anni trenta del XVII secolo, di pari passo con lo sviluppo della gioielleria dipinta, delle casse da orologi, delle tabacchiere e dei ventagli. La famiglia Toutin seppe restituire con una delicatezza di tocco straordinaria e con una gamma cromatica ricca di sfumature, gli stessi effetti che si ottenevano in pittura, guadagnandosi fama e ricchezza presso tutti i sovrani europei, non diversamente da quanto nel secolo XVII aveva fatto Jean Petitot (1608-1691), il grande orafo la cui famiglia di origine francese si era trasferita a Ginevra, dove aveva aperto una delle botteghe più importanti nel campo dello smalto.

Dunque, non deve stupire che la voga del paesaggio, testimoniata nella collezione Riva da alcuni splendidi esemplari, abbia coinvolto anche i bottoni. Fu una moda che si era affermata nella seconda metà del Settecento, quando stavano tramontando, anche per gli uomini, gli eccessi vestimentari del periodo rococò, dove avevano trionfato ricami e broccati d'oro e d'argento insieme a bottoni in metallo prezioso e strass, che furono sostituiti da altri, apparentemente meno appariscenti, quanto a materiali, ma stravaganti per grandezza e per contenuti che spiccavano sugli abiti più severi adottati in quegli anni. Nel 1785, *Le Cabinet des Modes* si trovava ad annotare al riguardo che sui bottoni si rappresentava un numero incredibile di figure, paesaggi, ninfe, amorini e uccelli, messi sotto vetro[1], mentre Louis Petit de Bachaumont (1690-1771) autore di *France depuis 1762 jusqu'à nos jours ou Journal d'un observateur*, un'opera in trentasei volumi scritta tra il 1777 e il 1787, annotava, tra le altre cose, il prezzo incredibile raggiunto da queste piccole opere d'arte[2].

Si trattava, ovviamente, di prodotti per una ricca, se non ricchissima clientela, che si rivolgeva anche a pittori poi diventati famosi. Lo testimonia uno dei maggiori miniaturisti francesi, Jean Baptiste Isabey (1767-1855) il quale, recatosi a Parigi

dalla natia Nancy nel 1789, al seguito di François Dumont (1751-1831), suo maestro e noto nello stesso campo, si guadagnò da vivere dipingendo bottoni e tabacchiere, mentre era nell'atelier di David, affermando che quel mestiere poteva essere una risorsa per gli artisti di scarse disponibilità finanziarie ma da cui traeva, a suo dire, ben poco guadagno, ricavando somme maggiori dipingendo scatole[3]. La clientela meno danarosa si accontentava di semplici incisioni acquerellate che riproducevano, tuttavia, dipinti famosi[4]. Il fabbricante di bottoni, il *boutonnier*, si limitava a costruire la montatura, non diversamente da quanto faceva il corniciaio per un dipinto.
Altri artisti, poi divenuti famosi, si cimentarono nella illustrazione di questo particolarissimo genere, tra cui dobbiamo citare Jean-Honore Fragonard (1732-1806), il quale realizzò "de délicieuses garniture de boutons, avec scèns champêtres"[5], che trasse da dipinti di Jean-Antoine Watteau (1684-1721)[6]. Fragonard era stato abituato a questa attività da Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), suo maestro, che lo costringeva a copiare le incisioni da lui eseguite, come ci tramandano i biografi. In quegli stessi anni circolava un numero altissimo di repertori di modelli per artisti e dilettanti, di cui il più famoso fu certamente l'opera *The Ladies Amusement, or whole art of japanning made easy*, compilata da Jean Pillement (1727-1808) e da altri intorno agli anni sessanta del secolo[7], cui attinsero anche i pittori di bottoni. Nomi illustri che sappiamo si erano dedicati a questa particolare attività furono, inoltre, Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833), Peter-Adolphe Hall (1739-93), Arnaud Vincent de Montpetit (1713–1800)[8], tutti noti anche nel campo del ritratto miniato. Tuttavia, dei numerosi bottoni dipinti giunti fino a noi, nessuno è firmato così che è necessario procedere per confronti con opere di arte maggiore o di oreficeria per arrivare a collocarli in un ambito stilistico i cui confini non siano troppo ampi.
Nella collezione Riva sono conservate alcune serie, probabilmente non complete, ma sufficientemente significative per capire a che cosa le fonti contemporanee si riferissero quando indicavano quello dei bottoni come un campo in cui i pittori si potessero cimentare per sbarcare il lunario. Le dimensioni sono notevoli, perché variano dai trentotto ai quarantatré millimetri di diametro, dove la cornice sottile di rame, talvolta dorato, lascia spazio alla scena dipinta, ampliata ed enfatizzata dalla copertura in vetro leggermente convessa che fa da lente di ingrandimento[9]. Solo uno dei bottoni[10], con caratteristiche molto diverse, essendo la tonalità della pennellata più scura e cupa, è circondato da una cornice d'argento a grossa perlinatura, nella foggia che cominciò ad essere adottata nell'argenteria contemporanea intorno all'ultimo quarto del XVIII secolo (cat. IV.12). Una perlinatura più sottile si trova nella montatura, in rame dorato, di un gruppo di quattro bellissimi bottoni di cui mancano, purtroppo, i compagni forse dispersi in altre collezioni (cat. IV.1-4, 37.1935, 37.1940, 37.1942, 37.1948).
La rappresentazione di scene campestri, più o meno popolate di figure, aveva preso l'avvio in Francia nel XVII secolo dove si rifugiarono molti pittori dei Paesi Bassi, attirati dalla prosperità e dalla tolleranza religiosa esercitata verso i protestanti, anche grazie alla promulgazione dell'editto di Nates. Questo robusto realismo prese immediatamente piede e affascinò i circoli pittorici, stanchi degli schemi accademici del Manierismo, influenzando anche artisti del calibro di Claude Lorrain (v. 1600-1682) e Nicolas Pussin (1594-1665), in Francia, e di Salvator Rosa (1615-1673), in Italia. L'interesse per il paesaggio naturale trasse ulteriore linfa dai soggiorni in Italia, che divenne la meta prediletta dei pittori francesi, da cui presero ispirazione per dipinti dove la natura era la vera protagonista. Nel secolo successivo i viaggi e i soggiorni di pittori francesi, ma anche olandesi, fiamminghi, tedeschi e inglesi, si trasformarono in una consuetudine sempre più radicata, tanto che furono pochi coloro che raggiunsero il successo senza aver completato la propria educazione artistica in Italia. Essi traevano spunto dalle bellezze naturali mischiate alle vestigia dell'antica grandezza, di cui conservavano memoria attraverso disegni, per dipingere scenografie il più delle volte fantasiose, rielaborate in studio nella definitiva realizzazione pittorica.
Artisti come Fragonard o Watteau citarono continuamente brani della propria esperienza direttamente compiuta durante la permanenza in Italia, oppure immagini liberamente tratte dalle numerose stampe che circolavano in Europa. Il tema delle rovine di antichi edifici, selvaggi come la natura circostante, era spesso enfatizzata in scenografie notturne o dove il cielo dell'alba e del tramonto si tingeva di un rosa intenso[11]. Tali temi erano in comune anche con oggetti di piccole dimensioni. Così i pittori che illustravano le superfici delle tabacchiere, oppure le porcellane delle manifatture europee o italiane, spesso gli stessi che dipingevano i bottoni, sintetizzavano entro cartigli immagini tradotte dai dipinti in schematismi spesso ripetitivi, ma di grande efficacia. Certamente questi pittori lavoravano senza essere coinvolti direttamente nel dibattito che agitava i circoli culturali delle capitali europee, dove il problema del Paesaggio, come espressione artistica paritaria agli altri generi, stava diventando il simbolo stesso della cultura illuministica, in quanto strumento di conoscenza e di indagine della realtà circostante, tuttavia essi captarono l'apprezzamento che la rappresentazione di scenari naturali cominciò ad avere anche in ambiti meno ristretti. Non a caso, per quanto riguarda i bottoni, quelli dipinti a paesaggio, giunti fino a noi, sono attribuibili con poche incertezze all'ultimo quarto del XVIII secolo quando la pittura aveva già contato innumerevoli esponenti divenuti famosi nel "paesismo" più o meno originale.
Questa moda si incontrò felicemente con l'acquerello, una tecnica rapida, facile da eseguire e soprattutto capace di rendere i colori sfumati e tenui tanto cari al gusto settecentesco. Ottenuti attraverso la fluidità dei colori sciolti nell'acqua, potevano essere stesi con estrema semplicità e permettevano anche ad artisti non particolarmente provetti di catturare sensazioni immediate, tanto da diventare la tecnica di elezione per coloro che si cimentavano, da dilettanti, nel campo della pittura. Si dice che persino Maria Antonietta, moglie di Luigi XVI, si dedicasse a questo passatempo e che abbia fatto dono di un set al duca de la Rochefoucauld-Liancourt[12].
Pochi tocchi di pennello potevano rendere con immediatezza gli alberi mossi dal vento, le nuvole che si gonfiano in lontananza, il mare in burrasca o appena increspato. I bottoni dipinti per le marsine degli abiti degli uomini di fine secolo erano un omaggio alla moda che stava invadendo le case della borghesia, presumibilmente alta, considerando i notevoli costi di un set, e dell'aristocrazia, trasferendo in piccolo gli stessi temi che essi apprezzavano nei quadri appesi nelle stanze delle proprie abitazioni.
Il gusto per il paesaggio, spesso fissato sulla tela per ricordarne la suggestione, si diffuse ulteriormente, quando divenne consuetudine che i giovani gentiluomini inglesi, e più genericamente europei, completassero la propria formazione culturale con un viaggio di studio nei luoghi d'arte d'Europa. Dunque l'Italia era il paese in cui gli artisti si incontravano con *connosseurs* e giovani gentiluomini, tutti giunti per motivi ed interessi diversi, ma senza distinzione soggiogati dalla bellezza dei luoghi e dei paesaggi. Il gusto per il pittoresco e il sublime, che si sviluppò proprio a partire dalla prima metà del Settecento, riconosceva

in certi angoli del Paese la risposta all'ideale di natura che essi si erano prefigurati, dove rocce irregolari facevano da quinta, insieme ad alberi contorti, a sfondi di montagne e di fiumi. Molte delle soluzioni divennero veri e propri manierismi, tanto che alcuni artisti si specializzarono nella pittura di paesaggi sui quali altri pittori intervenivano con figure e scene complesse.
Nella gran parte dei bottoni della collezione Riva si possono osservare soluzioni simili tra di loro e simmetriche, che troviamo anche in altri bottoni simili conservati in molteplici raccolte[13]. Nello stesso gruppo vi sono bottoni con paesaggi differenti, ma con disposizione speculare degli elementi compositivi: dove in uno la roccia o l'edificio è a sinistra e l'albero è a destra, in quello che doveva essergli affiancato, la disposizione si inverte (cat. IV.5, 11.612). Ugualmente, uomini e donne, ritratti di spalle o di profilo, benché stiano compiendo azioni diverse, sono collocati simmetricamente nella scenografia (cat. IV.7, 11.641). Posti quasi sempre in primo piano non sono rappresentanti nello svolgimento di un lavoro faticoso, benché si tratti di pastori o di personaggi popolari, ma mentre camminano o conversano[14]. Questo tema, che era tipico del paesaggismo arcadico, viene qui esaltato dal fatto che i bottoni erano destinati ad un contesto aulico, ovvero un abito ricco, se non nei termini sanciti dalla ormai tramontata moda rococò, almeno nel tessuto e nella foggia, che non prevedeva che fosse contaminato da scene eccessivamente realistiche. Si rifuggiva, già alla fine del XVIII secolo, dall'immagine delle città caotiche disumanizzate dalla modernizzazione portata dalla rivoluzione industriale, spesso ingrigite dalla polvere del carbone, per rifugiarsi in una campagna idealizzata e incontaminata. Il contrasto tra gli aspetti più cupamente spettacolari delle scene viene stemperato dall'azzurro tenue dei fiumi o dei laghi al centro della scenetta e dal cielo tinto di rosa o di un azzurro intenso sullo sfondo (cat. IV.10). Allo stesso modo gli edifici e le rovine appaiono sempre luminosi e immersi in una atmosfera di felicità naturale, ancora di più di quanto, in molti casi, offriva la pittura nella ricerca del pittoresco (11.609, 11.617). In altri, la costruzioni delle immagini, per altro abbastanza stereotipate, avviene attraverso l'accentuazione dei contorni degli elementi che si vogliono mettere in risalto mediante un disegno scuro effettuato con una punta di pennello sottilissima.
Anche nei bottoni in cui sono rappresentate scene drammatiche, si tende a diluire il senso tragico per ridurle a puro spettacolo. È evidente nell'immagine dove una donna tiene per mano un bambino e tende il braccio verso un gentiluomo in piedi, più in alto su di una roccia, mentre sullo sfondo, dietro un paese, brucia un in incendio con disordinate e furiose lingue di fuoco (cat. IV.4). È evidente il riferimento ad un filone di pittura del paesaggio con la quale si immortalavano sulla tela gli aspetti più spettacolari della natura, quali eruzioni di vulcani o mari in tempesta. Il bottone con l'incendio fa parte di un gruppo, identificabile come tale sia dallo stile uniforme, sia dalla presenza della medesima cornice dorata e perlinata, in uso a partire dagli anni ottanta del Settecento. Se il numero dei bottoni dipinti presenti sulla marsina era ben più alto di quanto sia testimoniato nella collezione, come possiamo dedurre dall'osservazione di abiti degli stessi anni ancora conservati nei musei e nelle collezioni, così come da testimonianze indirette, ovvero dipinti e ritratti, evidentemente doveva esserci un'altra scenetta drammatica che faceva da *péndant*. Gli altri bottoni dello stesso gruppo si aprono, invece, su sereni paesaggi molto simili tra di loro, con edifici immersi nel verde, dove solo tronchi contorti e ormai secchi danno un tocco di drammaticità (cat. IV.1-3).
In un altro gruppo assai ampio, la simmetria è quasi perfettamente leggibile nella specularità degli edifici e degli alberi che formano quinte architettoniche che si alternavano, una volta cuciti sull'indumento[15]. Non erano certamente oggetti funzionali e l'iconografia, anche se avara di esempi identici, mostra che era uso spesso tenere la marsina aperta sulle cui falde erano applicate in fila grossi bottoni usati semplicemente come ornamento.
La diluizione e, talvolta, la volgarizzazione di alcuni temi permettono di intuire quale fosse il modello cui i miniatori si ispiravano, ma senza fornire la chiave di interpretazione completa. Così, ad esempio, nell'arco diroccato, dipinto ad acquerello e rifinito a penna, si riconoscono, pur con molte varianti, le fantasie pittoriche di Charles-Louis Clerisseau (1721-1820), dove la veridicità si fonda con la fantasia, costituendo, dunque, un modello ideale cui uniformarsi (11.609, 11.617). Non si tratta, almeno nei bottoni della collezione Riva, di una copia di paesaggi famosi, come invece vediamo negli *objets de vertu* o nelle raffigurazioni in micromosaico romano, con cui spesso erano eseguiti bottoni (non testimoniati, però, nella collezione in esame) da vendere ai viaggiatori del *Grand Tour*, ma evocazioni da utilizzare nella fantasiosa restituzione di paesaggi naturali.
Un altro tema, tra i più cari ai pittori del secondo Settecento è quello delle "marine", con i porti dove gli edifici sulle banchine fanno da contorno alla selva di alberi e di scafi che si dispongono fino all'orizzonte. L'acquerello esaltava gli effetti atmosferici e luministici che erano necessari per rendere visibili entro cornici tanto anguste, quali quelle dei bottoni, scene di vasto respiro, anche perché consentiva una rapidità di esecuzione e una perdita dei dettagli, che si adattava alla brumosa atmosfera dei paesaggi d'acqua. Questo, inoltre, si prestava bene a rendere il gioco dell'azzurro del mare e il bianco delle onde. Uno dei bottoni con un grande galeone in primo piano e due navi in lontananza scandiscono l'ampio golfo che si apre a fianco di un costone sulla sinistra, mentre il mare leggermente agitato dalle onde scolora verso un rosa che si confonde con l'orizzonte, anticipando quasi gli effetti cromatici di Turner (cat. IV.9). Lo stesso contrasto di colori (bianco-azzurro) caratterizza molte ceramiche di Wedgwood, di cui restano due splendidi esempi nella stessa collezione Riva[16].
Probabilmente paesaggi e marine di Charles-Horace Vernet (1758-1836) furono una fonte di ispirazione per gli anonimi pittori dei bottoni, poiché le scene erano impaginate secondo una struttura che poteva essere agevolmente tradotta nella piccola misura, così come certamente ispirò i pittori di bottoni un artista come Adrien Manglard (1695-1760), il quale "allontana in soggetto situandolo quasi ai limiti dell'orizzonte, e lo include in un'atmosfera rarefatta che sfuma i contorni dell'immagine"[17].
Un altro gruppo di bottoni gioca come i precedenti sui toni sfumati, con una prevalenza del rosa e del verde spento, mentre il cielo completamente rosa si accende con nuvole dello medesimo colore ma di una maggiore intensità (cat. IV.10, 11.636, 11.642, 11.643). Lo stesso effetto di liquida atmosfericità è stato ottenuto in un bottone, pezzo unico nella collezione, dove rapide pennellate dai toni molto chiari e luminosi, quasi *en grisaille*, sono stese su vetro (cat. IV.11). Altri due bottoni sono invece più legati ai temi del pittoresco e del sublime con vedute di paesaggi alpini, riconoscibili non tanto dalle montagne, quanto da svettanti abeti, da ponti erti e sospesi nel vuoto, e da laghi incassati entro vallate, una natura selvaggia e irregolare ma proprio per questo idealizzata al pari delle vedute di quiete campestre (11.638, 11.640).

Di segno opposto sono due pezzi di qualità eccellente ma di difficile lettura a causa del cattivo stato di conservazione. Uno è il già citato bottone, dipinto ad olio su avorio, dove probabilmente il degrado della pellicola pittorica ha accentuato le tonalità scure, in cui si distinguono una barca a remi in primo piano e figure, ridotte quasi a fantasmi, che si dispongono a destra e sullo sfondo, dove un altissimo scoglio taglia quasi a metà la scena lasciando intravedere velieri in lontananza (cat. IV.12). Potrebbe essere un naufragio dal momento che la barca sembra mancante della prua. Nell'altro vediamo due uomini che stanno bevendo seduti intorno ad un tavolo, osservati da un altro, in piedi, confusi nell'atmosfera cupa e fumosa di una bettola (cat. IV.16). Mentre il primo è di così difficile lettura da impedire una collocazione stilistica minimamente approssimativa, il secondo può essere avvicinato al genere delle raffigurazioni di scene con gente del popolo, che vide emergere innumerevoli pittori, tra cui uno dei più noti fu David Teniers il Giovane (1610-1690). I dipinti di gente povera avevano raggiunto tanto favore presso l'aristocrazia, che furono imitati, particolarmente intorno alla metà del secolo XVIII, persino in numerose tabacchiere eseguite nella manifattura tedesca di Meissen[18].

Un altro tema che ebbe larga diffusione nelle tabacchiere fu quello delle battaglie e dei cavalieri. Certamente il comune prototipo di un bottone (cat. IV.17), purtroppo leggermente macchiato nella parte destra, può essere stato il ritratto a cavallo di Luigi XIV eseguito da René Antoine Houasse (ca 1645-1710) (Parigi, Musée de Versailles), che fu ripreso dai decoratori che lavoravano nello stile di Georg Philipp Rugendass (1666-1742), il pittore originario della Germania meridionale che si era specializzato in figure di battaglie a cavallo. Tali scene divennero assai popolari durante la Guerra dei Sette Anni (1756-1763) e, diffuse in larga parte attraverso le stampe, furono adattate a moltissime categorie di oggetti, tra cui primeggiavano le porcellane. Sia Carl Wendelin Anreiter (1702-1747) nella pittoria della manifattura del conte Carlo Ginori a Doccia[19], sia i decoratori della manifattura di Meissen utilizzarono le incisioni di Rugendass, accrescendone la fama e diffondendone la popolarità.

L'adattamento di immagini da dipinti famosi, mediata attraverso questo straordinario mezzo tecnico, ha riguardato anche altri generi iconografici. Ad esempio la scena con due innamorati che si baciano seduti su di una panchina è una minuscola stampa successivamente acquerellata (cat. IV.14, 11.635), da cui si trae il senso di una sbrigativa serialità, mentre altri due bottoni, anch'essi con due innamorati immersi in un colloquio amoroso mentre sono seduti in un prato (cat. IV.15, 11.644), richiamano i dipinti di François Boucher (1703-1770), ma citandone solo gli aspetti più leziosi, quali le "pastorellerie" arcadiche tipiche degli anni intorno alla metà del secolo, in cui predomina il gusto per la linea curva e flessibile. L'uso dell'avorio come base per la pittura contribuisce da un lato a rendere più netta la pennellata, dall'altra ad ottenere dei colori più decisi e meno sfumati.

Sulla scia dei bottoni sentimentali vi è un'altra coppia, forse proveniente dalla stessa bottega, con minuscole scenette dipinte su foglia d'oro (*vèrre eglomise*), che conferisce, attraverso la trasparenza delle sottili pennellate, una maggiore luminosità alle immagini. In una è rappresentata una veduta con in lontananza un filare di pioppi lungo un fiume, una casa e due uomini in primo piano (11.645), nell'altra vi sono simboli dell'amore eterno, due cuori fiammeggianti, una torcia e una faretra inserite in una scenografia all'aperto; in alto sono tracciate, su fondo azzurro, le iniziali M E (11.646). In ambedue i bottoni, di dimensioni assai più piccole dei precedenti, la cornice è eseguita graffiando la foglia d'oro con motivi geometrici tracciati in nero.

La moda dei bottoni dipinti tramontò con, poche eccezioni, alla fine del secolo, quando l'abbigliamento si indirizzò verso fogge neoclassiche. Tuttavia, a parte, alcune e sporadiche eccezioni, tra cui quello con il Ponte di Rialto (36.1903), evidentemente eseguito per i turisti del Grand Tour, il paesaggio scomparve dai bottoni, diversamente da quanto avvenne in pittura. Le vedute nei bottoni furono riprese nel XIX secolo seguendo unicamente la tradizione delle incisioni sotto vetro con le immagini di città, come vediamo nella settecentesca Piazza di Montecitorio a Roma (cat. IV.13), che faceva parte di una serie della Città Eterna. Il paesaggio rimase esclusivamente in alcune scenette di genere o negli *sporting buttons* stampati nel metallo. D'altra parte la moda, soprattutto quella maschile, rifuggiva dagli eccessi del secolo precedente, chiudendo un capitolo straordinario non solo nella storia di questo accessorio dell'abbigliamento, ma anche della pittura.

[1] T. Ganduet, *Boutons*, Paris 1984, p. 36.

[2] M. Ginsburg, *Buttons: Art and Industry*, in "Apollo", CV, 184, n.s., giugno 1977, pp. 466, 477, n. 52.

[3] L.R. Schidlof, *La miniature en Europa aux 16e, 17e et 19e siècle*, vol. I, Graz 1964, p. 404; M. Ginsburg 1977, p. 466.

[4] M. Ginsburg 1977, p. 466.

[5] T. Ganduet, *Boutons*, Paris 1984, p. 36.

[6] *Ibid.*, p. 466 e p. 477, n. 52; M. Ginsburg 1977, p. 466.

[7] M. Ginsburg 1977, p. 466 e nota 44 p. 467.

[8] Quest'ultimo fu l'inventore di una tecnica mista, la pittura eludorica, che si basava su leganti alla cera emulsionata con olio e acqua e stesa su vetro, (S. Bordini, *Il Settecento, in Materia e Immagine*, http://www.scalve.it/progettoconservativo/ Biblio~1/Storia/Materialmmagine.html)

[9] S.C. Luscomb, *The collector's enciclopedia of Buttons*, Atglen 2006, pp. 6-7, 203.

[10] Nella collezione esisteva un altro bottone identico, che purtroppo è andato perduto ma che è testimoniato da una fotografia.

[11] M. Ginsburg 1977, p. 466.

[12] *Marie-Antoinette Arciduchesse, Dauphine et Reine*, catalogo della mostra (Versailles), a cura di M. Jallut, Paris 1955, p. 189, cat. 556; T. Gandouet 1984, p. 36.

[13] Sono interessanti, a questo proposito, i bottoni ancora cuciti sugli abiti della collezione Stibbert ed esposti nella mostra: *Vanità al maschile. Abiti della collezione Stibbert dal XVI secolo al manto di Napoleone*, (Firenze, Museo Stibbert, luglio-novembre 2007). Cfr. anche E. Hughes-M. Lester, *The big book of buttons*, Sedgwick [1981] 1991, pp. 183-491.

[14] A. Cottino, *Pittori in Arcadia*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina, E. Calbi, Milano 2005, p. 31.

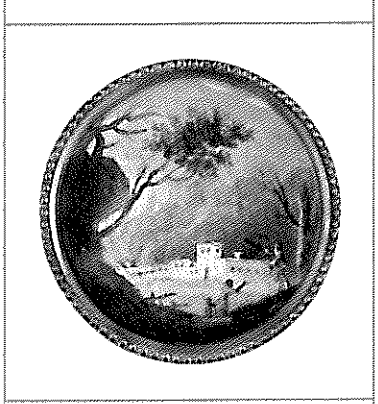
[15] Tra le opere di Agostino Brunias che furono ammirate e copiate anche dopo la sua morte vi è un set composto da otto bottoni dipinti provenienti da un abito che si dice sia appartenuto a Toussanint L'Overture, il liberatore di Haiti (L. Honychurch, *Chatoyer's Artist: Agostino Brunias and the depiction of St Vincent* http://www.cavehill.uwi.edu/bnccde/svg/conference/papers/honychurch.html).

[16] Per aggiori notizie sui bottoni Wedgwood, vedi in questo stesso volume il saggio *Il legame con l'Antico. Bottoni come pitture, bottoni come cammei*, pp. 50-54.

[17] S. Caviglia, *Pittori francesi e paesaggio italiano (1730-1760)*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina, E. Calbi, Milano 2005, p. 70.

[18] C. Truman, *The Gilbert Collection of Gold Boxes*, Los Angeles 1991, p. 149.

[19] C. Lehner-Jobst, in *Baroque luxury porcelain. The Manufactories of Du Paquier in Vienna and of Carlo Ginori in Florence. Lichtestein Museum* Vienna, Münich-Berlin-London-New York 2006, 357.



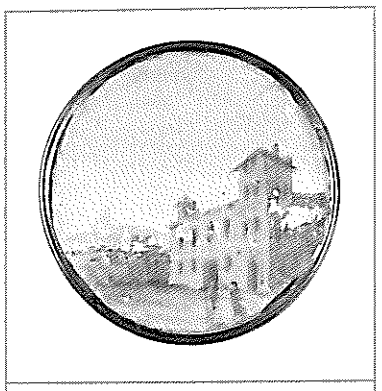
cat. IV.1
37.1935
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Rame dorato; acquarello su carta; copertura di vetro
Appiccagnolo di tipo alfa
Ø cm 4,2
Forma serie con nn. 37.1940, 37.1942, 37.1948

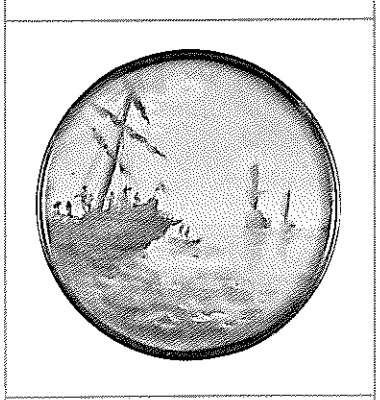
cat. IV.2
37.1940
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Rame dorato; acquarello su carta; copertura di vetro
Appiccagnolo di tipo alfa
Ø cm 4,2
Forma serie con nn. 37.1935, 37.1942, 37.1948

cat. IV.3
37.1942
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Base in rame dorato; acquarello su carta, copertura di vetro
Appiccagnolo di tipo alfa
Ø cm 4,2
Forma serie con nn. 37.1935, 37.1940, 37.1948

cat. IV.4
37.1948
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Rame dorato; acquarello su carta; copertura di vetro
Appiccagnolo di tipo alfa
Ø cm 4,2
Forma serie con nn. 37.935, 37.1940, 37.1942

cat. IV.5
11.610
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Rame dorato; acquarello su carta; copertura di vetro
Appiccagnolo di tipo alfa
Ø cm 3,7
Forma serie con nn. 11.611, 11.612, 11.613, 11.615, 11.616





cat. IV.6
11.613
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Base in rame dorato; acquarello su carta, copertura di vetro
Appiccagnolo di tipo alfa
Ø cm 3,7
Forma serie con nn. 11.610, 11.611, 11.612, 11.613, 11.615, 11.616

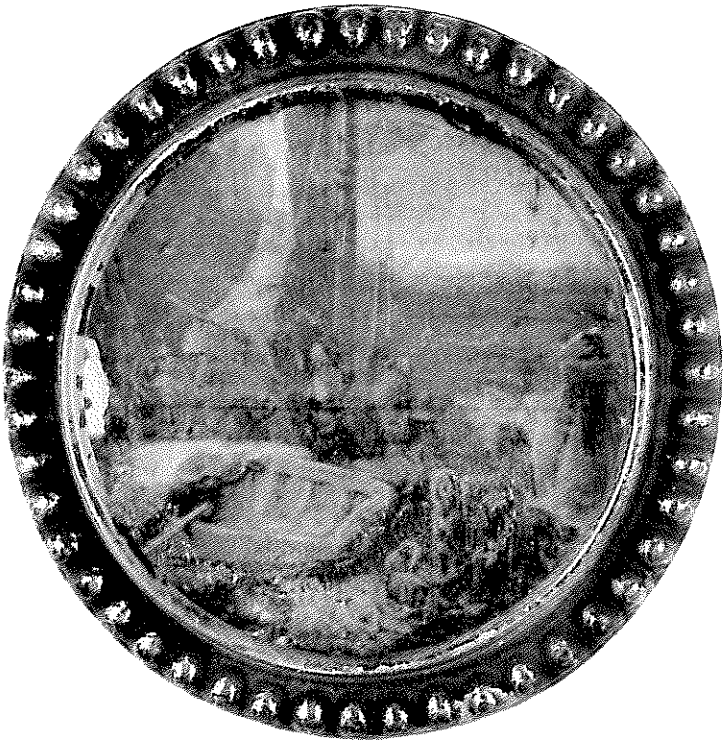
cat. IV.7
11.637
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Rame dorato; acquarello su carta; copertura di vetro
Appiccagnolo di tipo alfa
Ø cm 3,7
Forma serie con nn. 11.636, 11.639, 11.641, 11.642

cat. IV.8
11.622
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Base in rame dorato; acquarello su carta; copertura di vetro
Appiccagnolo di tipo alfa
Ø cm 3,4
Forma serie con nn. 11.604, 11.609, 11.617, 11.627

cat. IV.9
11.611
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Rame dorato; acquarello su carta; copertura di vetro
Appiccagnolo di tipo alfa
Ø cm 3,7
Forma serie con nn. 11.610, 11.612, 11.613, 11.615, 11.616

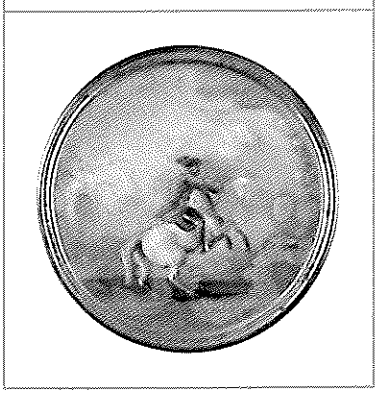
cat. IV.10
11.648
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Rame dorato, acquarello su carta, copertura in vetro
Appiccagnolo ad "U"
Ø cm 3,7
Forma coppia con n. 11.650

bottonibottonibottoni



cat. IV.11
11.654
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Rame; acquarello su carta; copertura di vetro, "reverse glass"
Appiccagnolo ad "U"
Ø cm 3,6

cat. IV.12
11.649
Inghilterra (?)
Rame dorato; olio su carta; cornice in argento
Appiccagnolo ad anello (*loop shank*)
Ø cm 4,2



cat. IV.13
12.673
Italia
Inizio sec. XIX
Rame dorato; incisione su carta; copertura in vetro
Appiccagnolo ad anello (*loop shank*)
Ø cm 3,7

cat. IV.14
11.630
Francia
Ultimo quarto sec. XVIII
Rame dorato; incisione acquerellata su carta; copertura di vetro
Appiccagnolo ad anello (*loop shank*)
Ø cm 3,6
Forma coppia con n. 11.635

cat. IV.15
11.647
Francia
Seconda metà sec. XVIII
Rame dorato; tempera su avorio
Appiccagnolo di tipo alfa
Ø cm 3,7
Forma coppia con n. 11.644

cat. IV.16
11.653
Francia
Seconda metà sec. XVIII
Rame; acquarello su carta; copertura in vetro, "reverse glass"
Appiccagnolo ad "U"
Ø cm 3,7

cat. IV.17
11.651
Francia (?)
Seconda metà sec. XVIII
Rame dorato; tempera su carta; copertura di vetro, "reverse glass"
Appiccagnolo di tipo alfa
Ø cm 3,7

bottonibottonibottoni