

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Gabinetto dei Disegni
Archivio Fotografico
Raccolte d'Arte Antica
Raccolte d'Arte Applicata
Gabinetto Numismatico e Medagliere
Museo degli Strumenti Musicali
Museo della Pietà Rondanini - Michelangelo

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXXIX - Anno XLIII

CASTELLO SFORZESCO

AREA SOPRINTENDENZA CASTELLO
MILANO 2017

I testi presentati a «Rassegna di Studi e di Notizie» per la pubblicazione vengono valutati in forma anonima da studiosi competenti per la specifica materia (*peer review*). I membri del Comitato scientifico, costituito ad hoc, esercitano quindi la loro attività di supporto scientifico senza essere indicati in modo esplicito.

Il Comitato dei revisori scientifici viene di volta in volta integrato con ulteriori valutatori quando utile o necessario per la revisione di contributi di argomento o taglio particolare.

La direzione della rivista conserva, sotto garanzia di assoluta riservatezza, la documentazione relativa al processo di valutazione.



Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.



L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

ISSN 0394 - 4808

Autorizzazione Tribunale di Milano n. 321 del 17-10-74

COMITATO DI REDAZIONE

Membri

CLAUDIO SALSI

Direttore

LAURA BASSO

Conservatore delle Raccolte d'Arte Antica

RODOLFO MARTINI

Conservatore del Gabinetto Numismatico e Medagliere

IORELLA MATTIO

Conservatore – Ufficio Sviluppo Musei e Comunicazione

GIOVANNA MORI

Conservatore della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
e Museo della Pietà Rondanini - Michelangelo

SILVIA PAOLI

Conservatore delle Raccolte Fotografiche

FRANCESCA ROSSI

Responsabile del Gabinetto dei Disegni, conservatore

FRANCESCA TASSO

Conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli Strumenti Musicali

ILARIA TORELLI

Conservatore – Staff Direzione

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLAUDIO SALSI

Direttore del Settore Soprintendenza Castello, Musei Archeologici
e Musei Storici del Comune di Milano

Coordinamento editoriale di FRANCESCA TASSO

Redazione di MARIACRISTINA NASONI, ELENA OTTINA

INDICE

Castello Sforzesco

Luca Tosi - <i>Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano (parte prima)</i>	Pag.	13
Lorenzo Tunesi - <i>1873-1878: cronaca del Museo d'Arte Industriale di Milano</i>	»	35

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Alessia Alberti, Sergio Monferrini - <i>Nuovi documenti per i Bonacina incisori, editori e mercanti d'arte</i>	»	63
Paolo Bellini - <i>Le opere incise e litografiche di Remo Pasetto</i>	»	95

Gabinetto dei Disegni

Gianluca Poldi - <i>I colori di Boccioni. Uno studio scientifico preliminare sui disegni del Castello Sforzesco di Milano</i>	»	111
---	---	-----

Raccolte d'Arte Antica

Alice Nicoliello - <i>I calchi in gesso dei rilievi di Pizzighettone del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco</i>	»	137
---	---	-----

Raccolte d'Arte Applicata

Marco Albertario - <i>Un Paragone per Pietro Bussolo</i>	»	157
Francina Chiara - <i>Roberto Regazzoni, collezionista di tessuti</i>	»	175

Francesca Tasso - *Qualche nota su un gruppo di tabernacoli in avorio di epoca gotica* Pag. 203

Stefano Lanuti, Dino Pellegrino - *Tabernacolo in avorio con la statua della Vergine col Bambino. Il Restauro* » 221

Antonio Sansonetti, Alessandra Botteon, Claudia Conti, Marco Realini - *Un Tabernacolo in avorio con statuetta della Vergine dalle collezioni del Castello Sforzesco. Osservazioni e misure non distruttive in occasione dell'intervento conservativo* » 233

Gabinetto Numismatico e Medagliere

Lara Maria Rosa Barbieri - *A proposito delle medaglie «d'ordine del Signor Cardinale»: Federico Borromeo committente per san Carlo* » 249

Daniele Ripamonti - *La politica monetaria e l'attività della Zecca di Milano nel periodo dei Visconti e degli Sforza. Aggiornamento degli studi di Emilio Motta ed Ernesto Bernareggi* » 267

Giammatteo Rizzonelli - *Monete di XII secolo ritrovate ad Offanengo* » 295

Segnalazioni

Francesca Rossi - *Nuove acquisizioni al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco: un disegno preparatorio di Gaetano Previati e il fondo grafico di Benvenuto e Regina Disertori* » 321

Laura Basso - *Attività di conservazione per i materiali delle Raccolte d'Arte Antica: aggiornamenti 2016* » 333

Andrea Perin, Francesca Tasso - *Il riallestimento del settore Arti Decorative* » 345

Raffaella Ausenda, Anna Antonini, Elena Ottina - *Donazione Giovanni e Vanna Fowst* » 363

Enrico Venturelli - *Donazione Giovanna e Maria Grazia Loretz* » 373

Abstracts » 385

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

CASTELLO SFORZESCO

Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano

(parte prima)

Luca Tosi

Il ritrovamento della decorazione leonardesca nella Sala delle Asse segnò l'apice delle ricerche promosse da Luca Beltrami nel Castello Sforzesco di Milano (FIG. 1), stimulate dalla lettura delle due lettere del segretario ducale Gualtiero da Bascapè a Ludovico il Moro menzionanti «magistro Leonardo» in attività – nell'aprile 1498 – nella Camera Granda della Torre o delle Asse⁽¹⁾. I primi saggi compiuti nello storico edificio risalgono al 1893, quando lo studioso tedesco Paul Müller Walde (1858-1931)⁽²⁾ si mise a grattare gli intonaci che ricoprivano volte e pareti di diversi ambienti, ansioso di riscoprire l'opera del grande maestro: «Il Walde Müller, che vede dappertutto pitture di Leonardo da Vinci, riempì il mondo colla notizia che quegli affreschi [rinvenuti nel Castello] erano proprio del sommo artista; ma sembra siano d'altro pennello, del 1530; recano persino uno stemma spagnuolo! Adesso, gli affreschi sono gelosamente custoditi sotto chiave, e al pubblico sarà vietato di ammirarli»⁽³⁾. Gli spazi blindati durante le Esposizioni Riunite del 1894 erano quelli dell'odierna sala V (erroneamente creduta da Beltrami la Saletta Negra, che i documenti accostavano a un intervento leonardesco) e della Sala delle Asse, dell'infermeria dei cavalli dove un anno prima era stata trovata una fitta decorazione a intrecci prontamente attribuita al grande maestro⁽⁴⁾. Sistematicamente descialbati nel 1897⁽⁵⁾, muri e soffitto di quest'ultimo spazio furono affidati, quattro anni più tardi, al pittore Ernesto Rusca (1864-1947), che forse per ridare maggiore leggibilità a quanto emerso lo ridipinse pesantemente⁽⁶⁾. Le reazioni di parte della critica nei riguardi dell'abbagliante composizione neovinciana furono piuttosto feroci, con Venturi che definì l'intervento «lavoro di imbianchino» arrivando ad accusare Beltrami – vero regista dell'operazione – di aver distrutto le porzioni originali⁽⁷⁾. Parallelamente a tali stroncature, il motivo della volta conobbe una consistente fortuna negli anni a seguire⁽⁸⁾, favorita dalla parziale aderenza delle sue linee con l'iconografia floreale liberty che invadeva l'Italia a inizio secolo. A questa serie iniziale di derivazioni, in parte riconducibili allo stesso Rusca, ne seguirà una seconda, frutto della 'leonardomania' sbocciata in occasione delle commemorazioni per il quarto centenario della morte dell'artista, svoltesi nel 1919.



FIG. 1 - Luca Beltrami accompagnato dal sindaco Giuseppe Vigoni e due alti funzionari dell'esercito italiano nel Cortile delle Armi del Castello Sforzesco (1892-1893 circa), Lastra B_0212. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Motivi e canali della diffusione

I visitatori del Castello Sforzesco poterono ammirare la ‘nuova’ Sala delle Asse dal 10 maggio 1902, anno a cui risalgono anche gli scatti di Carlo Fumagalli e Gigi Bassani pubblicati nel volume *Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse* di Beltrami e nell’album *Il Castello di Milano e i suoi Musei d’Arte*⁽⁹⁾. A Torino si apriva intanto la Prima Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna, dove le immagini furono esposte rendendo così nota al vasto pubblico l’inedita invenzione vinciana⁽¹⁰⁾. Nello stesso decennio furono condotte altre campagne fotografiche che documentavano la sala, curate dai Fratelli Brogi, Anderson e Fratelli Alinari, mentre grazie alla semplicità del procedimento fotomeccanico, numerose cartoline postali-ricordo furono stampate da stabilimenti tipografici italiani e internazionali⁽¹¹⁾. L’immagine riprodotta divenne così di pubblico dominio e fu tosto inserita da pittori e decoratori nei propri repertori di motivi del passato a cui attingere, dando così vita a una serie di repliche puntuali o a semplici citazioni, inserite in contesti molto differenti tra loro.

I cantieri di Rusca e dintorni

Gli attacchi subito dopo la riapertura della sala non avevano scalfito la carriera di Rusca, che raccoglieva in quegli anni i maggiori riconoscimenti; gli interventi in



FIG. 2 - Ernesto Rusca, Decorazioni esterne di Casa Sessa a Milano, da «L'Edilizia Moderna», a. XVIII, fasc. X, ottobre 1909, pp. 77-78

Castello gli valsero persino un cavalierato⁽¹²⁾, mentre la Fabbrica del Duomo lo chiamò a dipingere le volte «a grandi rosoni in istile archiacuto, trattate a chiaro-scuro con buon effetto di prospettiva»⁽¹³⁾. I discussi intrecci neovinciani, intanto, non tardarono ad avvilupparsi fuori dalle mura sforzesche; tra il 1908 e il 1909 furono commissionati a Rusca i decori esterni di Casa Sessa a Milano (FIG. 2)⁽¹⁴⁾, aderendo perfettamente allo spirito del progetto neobramantesco dell'architetto Cecilio Arpesani. I possenti gelsi del Castello Sforzesco diventano qui fini alberelli graffiti – forse di alloro – posti a incorniciare le aperture del primo piano e a lambire quelle del secondo, intrecciando i loro rami con nastri svolazzanti e corde annodate. Una soluzione pressoché identica a quella adottata nel Villino Bassetti a Cusano Milanino, (1911, FIG. 3)⁽¹⁵⁾, dove il progettista – Achille Bassetti – venne affiancato da un imitatore (o un ex collaboratore?) di Rusca che, semplificandola, replicò l'idea di Casa Sessa delle piante graffite in facciata⁽¹⁶⁾. Diverso è invece l'episodio sviluppatosi nel contesto del ripristino della Cattedrale di Lugano, assegnata alle cure di Rusca tra il 1908 e il 1910⁽¹⁷⁾. In mezzo al tripudio revivalistico medievaleggiante e alle pitture barocche preesistenti, il pittore ripropose sull'arco della cappella Morosini un riquadro di cielo azzurro coperto da fitti fogliami costellati da vistosissime bacche rosse, esplicita riproposizione di un brano della fortunata ridipintura della sala leonardesca. Una replica parziale ma identica, rea-



FIG. 3 - Seguace di Ernesto Rusca, Decorazioni esterne del Villino Bassetti a Cusano Milanino, da *Milanino*, a cura dell'Unione Cooperativa Milano, Milano 1911, tav. s.n.

lizzata grazie a dei cartoni (come suggerirebbero i fori dello spolvero presenti, rilevati nel corso di un sopralluogo gentilmente accordatoci dalla direzione lavori) con le sole varianti dello stemma Morosini al centro dell'arco e di due targhe contenenti iscrizioni sacre (FIG. 4). Non sappiamo se tale scelta sia imputabile al committente o piuttosto all'artista, che molto doveva e tanto era legato alla composizione vinciana: infatti, già nel 1904 Rusca aveva dipinto le sagome dei grandi gelsi nel salone della propria abitazione ticinese, sui colli di Rancate⁽¹⁸⁾. Ma il successo del motivo non è misurabile con l'adozione in questi cantieri direttamente riconducibili all'attività del decoratore elvetico, quanto piuttosto al suo impiego da parte di altri artisti in luoghi e attraverso *medium* disparati.

Una fortunata invenzione

Il Novecento si apre con un grande interesse verso Leonardo da Vinci e a Milano tale fervore si concretizza nella fondazione nel 1905, per volontà del solito Beltrami, della Raccolta Vinciana. Il manifesto del nuovo istituto, mai cambiato da allora, viene forse ideato assieme a Rusca e presenta un'intricata composizione di



FIG. 4 - Ernesto Rusca, Arco della Cappella Morosini. Lugano, Cattedrale di San Lorenzo



FIG. 5 - Copertina del volume di Pietro Rossi, *Nuovi contributi alla conoscenza della flora d'Italia*, Milano 1926

cordami intrecciati, mutuata dal modello delle celebri incisioni dell’*Achademia* Leonardi Vinci. Nell’impossibilità di ricavare dall’Ultima Cena e dagli altri dipinti dell’artista elementi caratterizzanti e univoci che rimandassero idealmente a Leonardo e alla sua opera, si decise di estrapolare i fantasiosi ‘nodi infiniti’ (appartenenti al patrimonio iconografico rinascimentale lombardo) dalle stampe dell’*Accademia* e dalle ghiere dipinte della sacrestia del Bramante in Santa Maria delle Grazie, dando vita a un inedito, efficacissimo simbolo neoleonardesco⁽¹⁹⁾ perfetto per decorazioni, editoria e prodotti di arte applicata, impiegato nel Quattrocento e Cinquecento come mero elemento accessorio – non figurando, ad esempio, tra i decori delle volte sopra il Cenacolo – e che, prima del Novecento, non risulta trovarsi a corredo di alcuna stampa di traduzione o illustrazione della vita del maestro⁽²⁰⁾. I sottili nastri delle incisioni cinquecentesche diventano nel XX secolo solidi cordoni a fili intrecciati, come quelli ridipinti da Rusca in fiammante foglia d’oro al centro delle lunette della Sala delle Asse.

Editoria e arti applicate

È in questo ambito che anche la complessa composizione arborea del Castello Sforzesco viene copiata, smontata e riproposta in ambiti molto diversi. Un grande successo lo riscuote ad esempio in campo editoriale, dove lembi di volta e di lunette sono trasformate in immagini di copertina per numerosi volumi: da quelli più ovvi di tema leonardesco (*Psicologia vinciana* di Gino Modigliani e la più tarda edizione di lusso di *Leonardo da Vinci e la scultura* di Francesco Malaguzzi Valeri, ma anche la controguardia del piatto posteriore della miscellanea *Per il IV° centenario della morte di Leonardo da Vinci. Il maggio MCMXIX*), ad altri inaspettati (come le monografie per fanciulli del *Museo di scienza minima*, i *Complementi letterari* di Giovanni Battista Marchesi e i *Nuovi contributi alla conoscenza della flora d’Italia* di Pietro Rossi⁽²¹⁾, FIG. 5). Si tratta spesso di rielaborazioni cromatiche o trasposizioni grafiche nelle quali il disegno vegetale viene sintetizzato in puro contorno, in piena aderenza con il gusto e lo stile dell’epoca: un bell’esempio di trasformazione *popular* è quella del calendario pubblicitario dell’anno 1903 della Compagnia di Assicurazione di Milano (FIG. 6), oppure il frontespizio della rivista «Rassegna d’Arte» per l’intero periodo 1909-1913⁽²²⁾. Meno diffusi sembrano essere i ‘prestiti’ nel settore delle arti applicate: notevoli sono però il piatto da parata della famiglia Sordelli (1915/1928, dove il gelso si trasforma in un albero genealogico) e il vaso prodotto dalla manifattura Richard Ginori (1927 circa, FIG. 7) in onore dell’appassionato leonardista J.W. Lieb, nel quale il pergolato sforzesco si apre su un arioso paesaggio vinciano, ispirato alla tavola della *Sant’Anna con la Vergine*⁽²³⁾ del Louvre. Anche nel campo della medagliistica alcuni dettagli del moti-



FIG. 6 - Cartoline postali stampate sul verso di due pagine del calendario per l'anno 1903 della Compagnia di Assicurazione di Milano. Milano, Collezione privata



FIG. 7 - Annuncio pubblicitario della Società Ceramica Richard-Ginori di Milano con il vaso leonardesco realizzato per J.W. Lieb, 1927 circa. Milano, Collezione privata

vo, come le targhe della volta, si rivelarono molto adatte per essere riproposte in miniatura con dediche personalizzate. È il caso della targa d'argento disegnata da Beltrami (FIG. 8) e donata dalla Municipalità milanese al benefattore russo della Raccolta Vinciana Leo Achim Wolynski (1908)⁽²⁴⁾, come della placchetta coniata in occasione dell'inaugurazione dell'Aula Leonardo nella Biblioteca Ambrosiana (1938) e della meno prevedibile medaglia dorata commissionata dalla Gazzetta dello Sport (1941, FIG. 9).

Affreschi e graffiti

L'applicazione di maggior respiro si ottenne però nel campo della decorazione parietale, anche grazie al crescente bisogno di adornare i nuovi palazzi della borghesia emergente. I flessuosi elementi vegetali della Sala delle Asse, plasmati a piacimento di committenti e decoratori, poterono infatti adattarsi sia alle costruzioni neorinascimentali (nel rassicurante e ormai tradizionale stile ufficiale, istituzionalizzato a Milano da Luca Beltrami), sia alle nuove dimore liberty. In buona parte dei casi non si trattò di un esplicito rimando alla stanza leonardesca, ma del mero assemblaggio di uno o più elementi caratteristici della composizione. Nell'atrio



FIG. 8 - Placchetta d'argento in onore della donazione di A.L. Wolynski alla Raccolta Vinciana, 1908, da E. VERGA, *La Raccolta Vinciana al IV Congresso Internazionale di Scienze Storiche*, «Raccolta Vinciana», IV (1907-1908), pp. 3-9, fig. p. 7



FIG. 9 - Medaglia di premiazione per gara di corsa campestre promossa da «La Gazzetta dello Sport», 1941. Milano, Collezione privata

dell'edificio al civico 23 di via Mascheroni (1914) a Milano (un progetto dello stesso Beltrami per il commendator Alfonso Bernasconi), ritroviamo ad esempio, alleggeriti e assottigliati, i tronchi di gelso della Sala delle Asse, mischiati con altri decori ripresi da Luigi Comolli dall'immaginario grafico dell'età visconteo-sforzesca. In altre imprese di maggiore ampiezza, visibilità e creatività, come nel caso del Salone da pranzo del perduto Hotel-Ristorante Storione di Padova, l'apparato decorativo milanese era soltanto rievocato nell'ossatura compositiva del ferrarese Cesare Laurenti (1904-1905, FIG. 10): disinvoltate fanciulle volteggiavano infatti sotto un serrato pergolato di melograni dipinti, le cui fronde ricoprivano il soffitto fondendosi in maniera organica con l'architettura del salone⁽²⁵⁾. Ad anni molto vicini (1902-1908) risale anche la Galleria Peruzziana nel Palazzo Salimbeni del Monte dei Paschi a Siena (FIG. 11), vivacissima invenzione eclettica di Gaetano



FIG. 10 - Cesare Laurenti, Decorazione (perduta) del ristorante-hotel Storione di Padova, 1904-1905, cartolina postale. Milano, Collezione privata

Brunacci (1853-1922). Tra le sgargianti decorazioni presenti, sentito omaggio alle grottesche e alla pittura manieristica centro-italiana, trovano posto anche i rami e gli intrecci del Castello Sforzesco, riproposti su una volta popolata da volatili⁽²⁶⁾. Mentre a Brescia, in uno storico spazio pubblico come Palazzo della Loggia, Gaetano Cresseri (1870-1933) affresca nel 1916 un soffitto a «grotteschi e arabeschi» – apertamente ispirato alla volta correggesca del Monastero parmense di San Paolo – nel quale puttini nudi si rincorrono attorno a colonnette a raggiera, sullo sfondo di un fitto fogliame di rami serpeggianti sfondato dalle stesse aperture circolari della volta milanese⁽²⁷⁾. Artisti diversi per provenienza e formazione compiono dunque un’analoga operazione di acquisizione, elaborazione e riproposizione di singoli tasselli del motivo, e un episodio come quello del pittore veneto Amedeo Bianchi (1882-1949) è in tal senso sintomatico. Dopo gli studi torinesi, l’artista tornò alla natia Badia Polesine per decorare, nel 1909, la volta della Sala consiliare del Municipio, dove inserì tra rami di quercia e ghiande le attorcigliate e sfavillanti corde d’oro d’invenzione vinciana (FIG. 12), forse ammirate all’Esposizione del 1902 o forse proprio al Castello Sforzesco⁽²⁸⁾. Ma mentre editoria e arti applicate saccheggiarono il disegno della Sala delle Asse con continuità, senza particolari interruzioni o cambiamenti significativi fino al graduale esaurimento degli anni Quaranta, le più impegnative imprese a fresco sembrano cessare in coincidenza con



FIG. 11 - Gaetano Brunacci, Volta della Galleria Peruzziana di Palazzo Salimbeni a Siena, 1902-1908, da *La sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena*, a cura di L. Bellosi, Siena 2002, p. 111

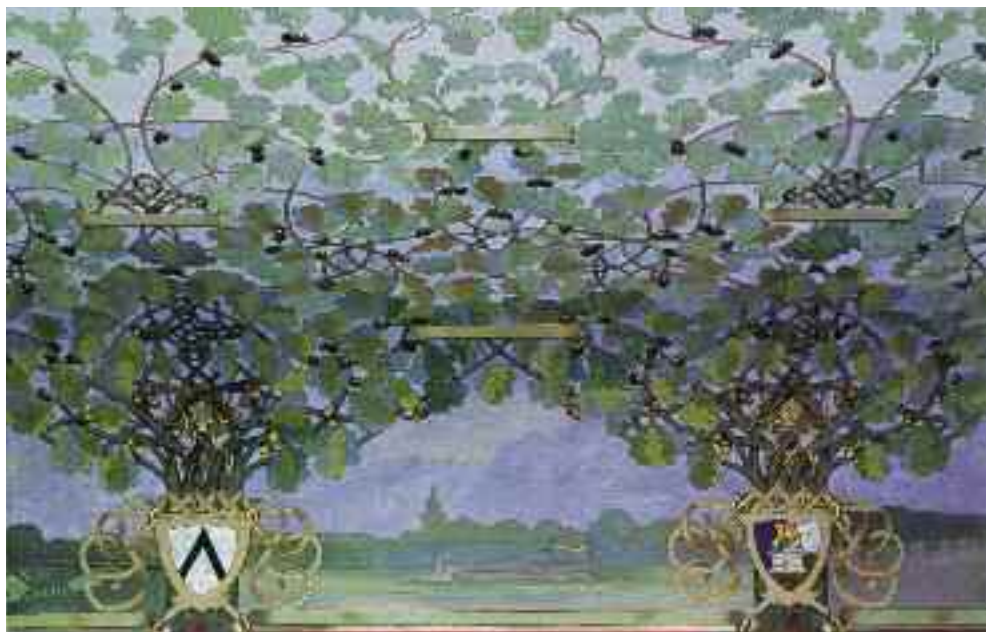


FIG. 12 - A. Bianchi, Soffitto della Sala consiliare del Municipio di Badia Polesine (Rovigo), 1909, da *La Pittura nel Veneto. Il Novecento*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Milano 2008, I, fig. 354

il primo conflitto mondiale, a metà degli anni Dieci; per riprendere soltanto dopo la fine della Grande Guerra, quando risorsero con maggiore vigore e fedeltà al modello originario, probabilmente stimolate dal nuovo recupero del mito di Leonardo promosso in concomitanza del quarto centenario della morte (1919). A partire dagli anni Venti spuntarono infatti in tutto il Paese precise repliche in scala ridotta della Sala delle Asse, che affronteremo nella seconda parte del contributo.

Lo studio deve molto al quotidiano confronto con il gruppo di lavoro sul restauro della Sala delle Asse, in particolare a Carlo Catturini, Ilaria De Palma, Francesca Tasso e Claudio Salsi e Giovanni Agosti, che ringrazio sentitamente. Ad avermi più volte sollecitato a scriverlo è però Sergio Rebor, a cui si devono numerosi spunti, precisazioni e segnalazioni; un grazie per il costante sostegno va infine a Chiara Bernazzani.

- ⁽¹⁾ Per una sintesi completa delle vicende storiche, artistiche e bibliografiche si veda F. TASSO, *“La camera grande da le Asse cioè da la tore”, da Galeazzo Maria Sforza a Luca Beltrami*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle Asse del Castello Sforzesco. La diagnostica e il restauro del Monocromo*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2017, pp. 26-55. Secondo G.L. Calvi (*Notizie dei principali professori di belle arti che fiorirono in Milano durante il governo de' Visconti e degli Sforza*, 3 voll., Milano 1859-1869, III [1869], p. 36, nota 2) «queste pitture di Leonardo [...] forse furono distrutte nel 1499, come asserì l'Arluno, ma forse ancora sussistono, sotto la copertura di calce e di gesso che le imbiancarono, e la muffa ed il fumo delle stalle, in cui furono ridotte [...] né il Governo d'allora, né l'Accademia di Belle Arti se ne occuparono». I primi a essere riscoperti da Girolamo Calvi erano stati, nel 1838, angeli e santi della Cappella Ducale, ritenuti di stile leonardesco: G.L. CALVI, *S. Antonio Abate di Bernardino Zenale, a fresco (nell'antico Castello di Milano)*, *«L'Ape Italiana di Belle Arti»*, IV, 1838, pp. 33-34, con un'incisione raffigurante il santo assegnato a Zenale riproposta in *Notizie...* cit., II (1865), pp. 248-249.
- ⁽²⁾ Il ricercatore, accollandosi le spese dell'intervento, ottenne l'autorizzazione dall'Ufficio Regionale assieme ad «un certo diritto di priorità nella pubblicazione delle scoperte»: G. CAROTTI, *Corriere di Lombardia*, *«L'Arte»*, I, 1898, pp. 40-51, in particolare p. 40. Il rapporto tra Müller Walde e Beltrami durante questa prima fase esplorativa deve ancora essere indagato a fondo, anche se va ricordato che l'architetto gli dedicò «in segno di amicizia», già nel 1891, il volume *Il Codice di Leonardo da Vinci nella biblioteca del Principe Trivulzio in Milano*. Non andrà trascurato il fatto che fu proprio il tedesco, affiancato dal restauratore Oreste Silvestri, a scoprire nella Sala del Tesoro dello stesso Castello Sforzesco (nel dicembre 1894, nonostante avesse avviato le ricerche già nell'anno precedente) il maestoso affresco di Bramantino raffigurante *Argo*, assegnato da Müller Walde a Leonardo con il concorso di Bramante, a cui sarebbe spettata l'invenzione e la parte architettonica. Interessante è anche notare come Silvestri venne incaricato di restaurare la preziosa opera soltanto nell'ottobre 1913 mentre ad Ernesto Rusca (a cui, un decennio prima, era stata affidata l'intero ripristino della Sala delle Asse) spettò la sola realizzazione, ex-novo, della decorazione araldica neorinascimentale del soffitto voltato. Per un'esattiva ricostruzione delle vicende relative alla Sala del Tesoro si veda G. AGOSTI, J. STOPPA, *Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino. Argo*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 16 maggio – 25 settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 110-121, in particolare pp. 110, 111-114. In una lettera (immediatamente successiva al ritrovamento della grandiosa figura) inviata a Carlo Ermes Visconti il 26 dicembre 1894, Beltrami asseriva che «il dr. Müller ha trovato delle tracce importanti di pitture nella Sala del Tesoro (Rocchetta) anteriori a Lod.o il Moro maniera di V. Foppa». Si veda anche M.M. GRISONI, *Dall'epistolario di Carlo Ermes Visconti, note su vicende di monumenti milanesi*, *«Istituto Lombardo. Rendiconti. Classe di scienze matematiche e naturali»*, vol. 148, 2014, pp. 51-94, in particolare pp. 73, 94, fig. 2, doc. n. 35.
- ⁽³⁾ RENATO, *Le Esposizioni Riunite a Milano*, *«L'Illustrazione Italiana»*, n. 18, a. XXI, 6 maggio 1894, p. 274. Non è certo che l'autore si riferisca alla Sala delle Asse: più probabile che alluda a stemmi e fregi dipinti rinvenuti nell'odierna Sala V nel novembre 1893, crediti da Beltrami e Müller Walde della scuola di Leonardo: L. BELTRAMI, *Relazione annuale*

dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia. Secondo anno finanziario: 1893-94, «Archivio Storico Lombardo», fasc. III, a. XXI, 30 settembre 1894, pp. 207-264, in particolare p. 223; N. RIGHI, schede nn. 246-251, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, 5 voll., Milano 1997-2001, I, 1997, pp. 354-358; F. CAVALIERI, schede nn. 439-440, in *Museo d'Arte Antica ... cit.*, II, 1999, pp. 251-252, 317-318, fig. 15-17. In realtà questi affreschi sono riferibili, grazie a recenti ritrovamenti documentari, ad un intervento del 1534 di Callisto Piazza: F.M. GIANI, *Manierismi nel Santuario di Santa Maria presso San Celso a Milano*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, XXVIII ciclo, tutor G. Agosti, a.a. 2016-2017. Per la questione si veda anche R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II e di Massimiliano Stampa*, 2 voll., Milano 2005, I, pp. 297-98. Dalle lettere di Müller Walde della primavera 1894 – piene d'ansia e di insicurezze – conservate presso il Zentralarchiv der Staatlichen Museen di Berlino (Preubishcher Kulturbesitz, IV/NL Bode 3809, lettere 28-32, consultate e riprodotte digitalmente da Carlo Catturini e tradotte dagli allievi della Civica Scuola Interpreti e Traduttori – Fondazione Milano) emerge un insistito interesse per le pitture della presunta Saletta Negra, da lui ritenute la sua più importante scoperta in Castello e che aveva fatto riprodurre su lastre fotografiche delle quali possedeva i diritti di riproduzione. Il silenzio sul ritrovamento della Sala delle Asse e sull'Argo è invece imputabile al fatto che le missive esistenti non coprono il corrispondente arco temporale, interrompendosi in maggio 1894 e riprendendo nel 1897. Se invece il brano giornalistico alludesse al piano terra della Sala della Torre, si tratterebbe dell'unica testimonianza nota della presenza di una ridipintura d'epoca spagnola (risalente già alla seconda metà degli anni Trenta del Cinquecento) sulla volta leonardesca, comprensiva di stemma del governatore a coprire l'emblema sforzesco-estense (che Beltrami stesso afferma di aver rifatto di dimensioni maggiori rispetto a quello rinvenuto); ridipintura che potrebbe forse giustificare la poco chiara visione del «pergolato di rose» riferita dallo studioso al momento della scopritura (BELTRAMI, *Relazione annuale...cit.*, p. 223). In una lettera di Beltrami a Carlo Ermes Visconti del 28 novembre 1894 (pubblicata in GRISONI *Dall'epistolario... cit.* n. 2, pp. 72-75, 93-94, doc. n. 34, fig. 1), l'architetto annunciava al marchese che «il Muller nella Sala delle Torre [...] ha trovato il principio della decorazione della volta, costituito da grossi tronchi d'albero. Egli mi accennò pure che per conservare la decorazione occorre molto fissativo».

⁽⁴⁾ L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano (Castrum Portae Jovis) sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Milano 1894, pp. 696-697; BELTRAMI, *Relazione annuale... cit.* n. 3, pp. 222-223.

⁽⁵⁾ C. CATTURINI, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi*, in *Luca Beltrami (1854-1933). Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, Sala dei Pilastri, Sala del Tesoro, 27 marzo 2014 – 29 giugno 2014), a cura di S. Paoli, Cinisello Balsamo 2014, pp. 210-219, in particolare pp. 213, 218-219, note 10-16; come ha recentemente precisato Michela Palazzo (*Il disegno preparatorio della pittura murale della Sala delle Asse. Alcune note sul suo rinvenimento a fine Ottocento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVII (2014-2015), pp. 13-32, in particolare pp. 27-28), gli strati di scialbo furono energicamente rimossi tra 1897 e 1901 dalla Cooperativa Lavoranti Muratori, a cui si devono i segni superficiali ancora oggi visibili. La scelta di affidare un'operazione così delicata a semplici operai non deve sorprendere: le pareti attigue a quella del Cenacolo furono scrostate nel 1893 da un'altra ditta edile,

l'Impresa Giovanni Castelli (G. MARTELLI, *Precisazioni sui restauri di Beltrami in S.M. delle Grazie*, «Raccolta Vinciana», XXI (1982), pp. 161-175, in particolare p. 162).

- (6) L'operazione viene descritta come «lavoro cospicuo di artistica reintegrazione [...]» e «ricomposizione, sulle tracce originarie, della decorazione leonardesca a pergolato sulla volta della sala detta delle Asse, eseguita dal pittore Rusca» (G. MORETTI, *La conservazione dei monumenti in Lombardia dal 1 luglio 1900 al 31 dicembre 1906. Relazione dell'ufficio regionale*, Milano 1908, p. 34). In un inedito schizzo della targa rifatta nella porzione sud della volta, Beltrami scrive «scarse tracce» del «geniale esempio d'arte sforzesca»; una definizione perentoria che lo stesso architetto decise di annacquare sullo stesso foglio cambiando il termine «scarse» con «antiche», poi effettivamente riportato sul soffitto da Rusca. Cfr. Milano, Biblioteca d'arte, Raccolta Beltrami, D III, 83, f. 49. Equivoche risultano anche successive affermazioni dell'architetto: «il pittore Ernesto Rusca, noto per molti lavori di restauro, o riproduzioni di vecchie decorazioni pittoriche, delle quali mi limito a citare quella della *Sala delle Asse*, nel Castello Sforzesco di Milano, la cui volta, per opera del Rusca, ripresenta oggidi la decorazione ideata da Leonardo da Vinci» in L. BELTRAMI, *La cappella Camuzio nella chiesa di S. Maria degli Angeli in Lugano*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», n. 1-3, a. XXV, gennaio-marzo 1903, pp. 1-15, in particolare p. 15.
- (7) Per una panoramica sulle critiche: S. COSTA, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami*, «Archivio Storico Lombardo», VII, 2001, pp. 195-217, in particolare pp. 202-209. Praticamente dimenticata risulta invece la posizione di Alfredo Melani (*Notizie. Milano. Castello Sforzesco*, «Arte e Storia», s. 3, a. XXI, nn. 9-10, 15-25 maggio 1902, p. 68), che descrisse la decorazione come «grossi tronchi d'albero che inverosimilmente si intrecciano e sono rivestiti di un'opprimente abbondanza di foglie e frutti rossi; [...] quindi è piuttosto farraiginoso e pesante, e lungi da rappresentare un'idea nuova esso, rammenta certi soffitti ellenistici di Pompei e fa presente che il Rinascimento è pieno di pergolati simili». Beltrami stesso affermava che «il lavoro di ripulire diligentemente le tratte di intonaco che non erano state toccate nel 1893 [...] permise di raccogliere altri indizi della composizione, per modo da avere gli elementi necessari a ricostruire fedelmente uno degli otto spicchi nei quali si può dividere la volta, vale a dire l'aggruppamento di tronchi, rami e corde dorate corrispondente ad una ottava parte della superficie complessiva»: una conferma del ripristino radicale fondato sul ritrovamento di tracce parziali. L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902, pp. 45-47.
- (8) Il tema è stato in parte affrontato da Carlo Pedretti ('*Nec ense*', «Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana», III, 1990, pp. 82-90) in un più ampio discorso sui nodi leonardeschi, elencando per la prima volta una serie di derivazioni novecentesche del motivo, e, in maniera piuttosto superficiale (con conclusioni e confronti discutibili), da E. KAPLAN, *La Sala delle Asse in the History of Taste*, M. A. thesis, University of California, Los Angeles 1986.
- (9) L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la Sala delle 'Asse' nel Castello di Milano*, Milano 1902; l'edizione speciale di 300 copie con la dedica al finanziatore Pietro Volpi porta la data del 24 aprile 1902. Si veda inoltre *Il Castello di Milano e i suoi Musei d'Arte*, Milano 1902, tav. 24.
- (10) *Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Torino 1902. Catalogo Generale Ufficiale*, Torino 1902, p. 133, n. 39. La presenza di queste riproduzioni fotografiche dovette essere favorita dalla componente lombarda della commissione generale

(Camillo Boito, Giulio Carotti, Alfredo Melani, Lodovico Pogliaghi ed alcuni fedelissimi di Beltrami come il cugino Giovanni, Luigi Conconi, Giuseppe Mentessi e Luigi Cavenaghi). Le riproduzioni furono esposte prima nella galleria di passaggio e poi nell'atrio d'ingresso della Galleria italiana, così da garantire loro maggiore visibilità: ne parlano Giovanni Angelo Reyce e Melani, come segnalato da C. CATTURINI, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI (2013), pp. 63-76, in particolare pp. 71-72, nota 9. Nella sezione italiana era presente «una stanza da pranzo, che è stata disegnata, sotto la diretta influenza degli intrecci arborei della leonardesca Sala delle Assi, dall'architetto Moretti e che, se appare nell'insieme un po' greve, anche perché richiedeva di essere sviluppata in spazio più vasto, possiede però particolari assai pregevoli, specie nel soffitto bianco ed oro» (V. PICA, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903, p. 370). Pubblicata nel volume *Gaetano Moretti. Costruzioni concorsi schizzi* (Torino 1912, tav. 56), la sala presentava un soffitto decorato con nodi realizzati in stucco, frutto di un generico recupero dell'iconografia vinciana piuttosto che rimando puntuale all'ambiente del Castello Sforzesco.

- ⁽¹¹⁾ Ad esempio dallo stesso Stabilimento Montabone, che si appoggiò alla Fotocalcografia Fusetti.
- ⁽¹²⁾ Il titolo di «Cavaliere della Corona d'Italia» gli fu «Conferito [...] da re Vittorio Emanuele III nell'occasione della inaugurazione della Torre (23 settembre [1905]), quando dal Beltrami stesso il modesto artista veniva presentato all'intelligente sovrano». *Cronaca. Leonardo da Vinci e la Torre di Filarete*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», a. XXVII, nn. 10-12, ottobre-dicembre 1905, p. 150.
- ⁽¹³⁾ Durante l'Esposizione Internazionale di Milano del 1906 Rusca espose questi saggi nel padiglione riservato alla Veneranda Fabbrica, ottenendo un diploma d'onore: *Il Duomo di Milano all'Esposizione Internazionale del 1906. Comparto speciale delle Belle Arti. Sezione di Architettura. Catalogo. Milano Maggio-Settembre 1906*, Milano 1906, p. 47; *Cronaca. Artisti premiati a Milano*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», a. XXVIII, n. 10-12, ottobre-dicembre 1906, p. 150. L'impegno del decoratore si concluse nel 1912. Nel centro di Milano realizzò anche i decori goticeggianti (perduti) delle volte al pian terreno e al primo piano della Loggia degli Osii e i graffiti dell'arcone della Galleria Vittorio Emanuele verso via Tommaso Grossi, oltre ad alcuni cartoni per i mosaici pavimentali della stessa struttura. Cfr. Milano, Biblioteca Comunale Centrale "Palazzo Sormani", Archivio Roberto Aloï, busta 184.
- ⁽¹⁴⁾ La palazzina, decorata al suo interno assieme a Luigi Comolli, venne costruita al civico 1 di via Ariosto, non lontano dal Castello Sforzesco. *Palazzina Sessa*, «L'Edilizia Moderna», a. XVIII, fasc. X, ottobre 1909, pp. 77-78. Ilaria De Palma mi ha segnalato alcuni scambi di lettere tra Arpesani e Rusca, dove si trovano passaggi in cui l'architetto invitava l'artista – in data 12 settembre 1908 – a non adottare, per le fronde da realizzarsi sui prospetti della portineria, il consueto strumento a forchetta impiegato per la tecnica a graffito: «Quel ramo che sorge in mezzo al riquadro mi fa l'impressione di essere un po' povero, e di struttura troppo primitiva, e non confacente a quella certa eleganza che [...] si vorrebbe dare al piccolo edificio. Mi pare che, pur adottando il tridente, si potrebbero rinnovare (?) con maggiore spigliatezza le linee della pianticella, e le sue ramificazioni, foggiandone delle foglie, o dei frutti. [...] Nel complesso, sentirei il bisogno di venire più innanzi

anche come carattere di epoca, poiché la semplicità del tridente mi pare sia più adatta alle rudi strutture del 300 e del 400 che non alle più delicate del Rinascimento». Cfr. Milano, Archivio Cecilio Arpesani, Album Copialettere 1907-1908, pp. 405, 469-470; 1908-1909, pp. 226, 313, 354.

- ⁽¹⁵⁾ *Milanino*, a cura dell'Unione Cooperativa Milano, Milano 1911, tav. s.n. La villa si trova oggi sul mercato immobiliare: <<http://www.milanoprestige.it/vetrina-det.php?view=650>> (15-10-2016).
- ⁽¹⁶⁾ Ma mentre nell'edificio milanese i graffiti del pittore ticinese, soltanto ispirati alla Sala delle Asse, andavano a braccetto con «le maniere bramantesche» del revival di Arpesani, in quest'ultimo caso le piante appaiono svuotate da ogni riferimento a Leonardo da Vinci e Ludovico Sforza, tramutandosi in un gradevole soggetto arboreo che abbellisce i leziosi prospetti liberty. Secondo Aloi, l'adozione dei colori nella tecnica a graffito neorinascimentale spetta proprio a Rusca: cfr. Milano, Biblioteca Comunale Centrale "Palazzo Sormani", Archivio Roberto Aloi, busta 184.
- ⁽¹⁷⁾ Il pittore e la sua bottega ricoprirono le ampie superfici intonacate con un variopinto armamentario neoromanico e neobizantino, già positivamente sperimentato nelle precedenti imprese di ripristino di antiche chiese lombarde (I. DE PALMA, *Ernesto Rusca tra romanico e neoromanico. Interventi decorativi a finto mosaico nelle chiese di Rivolta d'Adda, Gallarate e Legnano*, «Arte Lombarda», 173-174 [2015], pp. 173-183). Se da una parte si registra il prevedibile e disinvolto copia-incolla da repertori d'arte antica (che ha dato vita a non pochi accostamenti conflittuali), stupisce dall'altra trovare particolare rispetto nei confronti dei pochi lacerti presenti di pittura antica, inglobati nell'apparato decorativo senza ridipinture o integrazioni eccessive: una scelta ben diversa da quella operata in Sala delle Asse. M.T. FIORIO, A. LUCCHINI, *Nella Sala delle Asse, sulle tracce di Leonardo*, «Raccolta Vinciana», XXXII (2007), pp. 101-140, in particolare pp. 105-106, figg. 1-2). Per un'approfondita disamina sulle vicende storico-artistiche della grande fabbrica luganese si veda il recentissimo contributo, realizzato in concomitanza del cantiere di restauro: *La cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, a cura di G. Mollisi, «Arte e Cultura», n. 6/7, 2017. In particolare si rimanda a I. DE PALMA, *Gli affreschi di Ernesto Rusca. Una decorazione eclettica di inizio Novecento*, pp. 266-281.
- ⁽¹⁸⁾ L. CALDERARI, *Barozzo. Casa Tattarletti*, in *Guida d'arte della Svizzera italiana*, a cura della Società di storia dell'arte in Svizzera, Bellinzona 2007, p. 425. Malauguratamente le decorazioni del soggiorno (che incorniciavano la struttura di un camino neorinascimentale in pietra che sull'architrave reca l'iscrizione «E. RVSCA AN. DNI. MCMIV DIS. E(T) PINS») sono state coperte da uno spesso strato di intonaco attorno agli anni Sessanta del Novecento. È presumibile inoltre ipotizzare che la costruzione, realizzata ex-novo in una posizione panoramica e destinata ai genitori del pittore, sia stata costruita grazie ai proventi delle imprese decorative realizzate al Castello Sforzesco. Un ringraziamento ai coniugi Tattarletti per la loro disponibilità e a Lara Calderari per la segnalazione.
- ⁽¹⁹⁾ Sul patrimonio iconografico neosforzesco e il recupero e sviluppo dei decori leonardeschi nei cantieri lombardi si rimanda a O. SELVAFOLTA, *Orientamenti del gusto e figure di artefici nell'architettura lombarda tra '800 e '900: il neosforzesco e il caso del decoratore Ernesto Rusca*, in *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, a cura di F. Mangone, Napoli 2005, pp. 83-98, in particolare pp. 88-89.
- ⁽²⁰⁾ Niente di lontanamente simile ai guizzanti intrecci di cordami caratterizza la legatura tar-

do-cinquecentesca del Codice Atlantico, mentre un florilegio di nodi ricopre la legatura e il cofano dell'edizione eliotipica dello stesso volume offerta al presidente francese Émile Loubet nel 1904: una sontuosa creazione neorinascimentale realizzata da Luigi Cavenaghi e Lodovico Pogliaghi su disegno di Beltrami (*Elenco dei doni. Gennaio-Giugno 1905*, «Raccolta Vinciana», fasc. I, gennaio-giugno 1905, pp. 15-36, in particolare p. 36; il servizio fotografico originale, di Achille Ferrario, si trova a Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Raccolta Beltrami, RLB 7-12). Per una panoramica sulle incisioni di traduzione e a tema leonardesco precedenti al Novecento si veda *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV e XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, gennaio-aprile 1984), a cura di C. Alberici, Milano 1984. Al tema Beltrami dedica ben nove pagine della sua monografia sulla Sala delle Asse, ma al momento in cui scrivo il restauro in corso non ha ancora chiarito quanto le ripetitive composizioni annodate presenti sulle lunette siano inventate da Rusca e quanto seguano, almeno in parte, le sottostanti tracce originali. Le derivazioni pittoriche cinquecentesche più vicine all'idea della Sala delle Asse – la Camera del Priore dell'Abazia di Viboldone e la volta, perduta, dello scalone della Bicocca degli Arcimboldi (entrambe di committenza Arcimboldi e probabilmente di mano dello stesso autore), oltre che l'Ora-torio di San Galdino a Zelo Surrigone – mostrano intrecci analoghi a quelli vinciani ma formati dalle evoluzioni naturali dei rami degli arbusti sottostanti, senza alcun cordame dorato sovrapposto. Per la fortuna della decorazione della sala nel XVI secolo è in corso una ricerca da parte di chi scrive nell'ambito di una tesi di dottorato in Scienze del Patrimonio Letterario, Artistico e Ambientale presso l'Università degli Studi di Milano (XXIX ciclo) dal titolo provvisorio *Le pitture murali della Sala delle Asse al Castello Sforzesco: l'iconografia del motivo ad alberi prima e dopo Leonardo*, relatore Giovanni Agosti.

⁽²¹⁾ I testi di Modigliani e Malaguzzi Valeri sono rispettivamente editi nel 1913 e nel 1922, il libro sul cinquecentenario della morte di Leonardo è invece del 1919. La serie Vallardi fu pubblicata a partire dal 1911, mentre la prima edizione del volume di Marchesi risale all'anno precedente. Al 1926 si data invece lo scritto di Pietro Rossi.

⁽²²⁾ Disegnato da Montaldi (?) – che firma in basso a destra – forse a celebrazione della definitiva sistemazione della Sala delle Asse (1909).

⁽²³⁾ Il prototipo del piatto, disperso, fu realizzato da Angela Sordelli nel 1915, mentre l'opera tutt'oggi in collezione privata milanese è una replica eseguita nel 1928 della cugina Paola, si veda S.REBORA, scheda n. 80, in *Le arti nobili a Milano. 1815-1915*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, 6 dicembre 1994 – 15 gennaio 1995), Milano 1994, pp. 134-135, n. 80, fig. 80; sul vaso Ginori è apposta una dedica all'ingegnere americano John W. Lieb («A J.W. Lieb – al cultore di Leonardo – all'amico sincero dell'Italia»), fidato collaboratore di Edison assegnato, dal 1883, alla centrale di Santa Radegonda in centro a Milano. Durante la sua permanenza in città, Lieb si appassionò a Leonardo e ai suoi studi tecnici, diventando socio della Raccolta Vinciana e formando una discreta collezione bibliografica che donò allo Stevens Institute of Technology di Hoboken (New Jersey). La ceramica è riemessa dal sottobosco collezionistico statunitense nel 1989 («from the Estate of Emily Davie Kornfeld»), proposta ad un'asta in cui è stata aggiudicata ad un ignoto compratore per 3.250 dollari: *Important 20th Century Decorative Arts*, catalogo Sotheby's n. 5944 (1-2 dicembre 1989), lotto 123.

⁽²⁴⁾ E. VERGA, *La Raccolta Vinciana al IV Congresso Internazionale di Scienze Storiche in Berlino*, «Raccolta Vinciana», fasc. IV, 1907-1908, pp. 3-9, in particolare fig. p. 7.

- ⁽²⁵⁾ Un artista milanese come Anselmo Bucci, dopo una visita al locale, parlò di «lacci rossi leonardeschi [che] legano una pergola d'alberi di melograno rosso, che è una sala delle Assi»: cfr. C. BELTRAMI, *Cesare Laurenti: dalla pittura di genere all'idea*, in *Cesare Laurenti (1854-1936)*, a cura di C. Beltrami, Treviso 2010, pp. 12-27, in particolare pp. 20, 27, nota 66). Parte dell'apparato decorativo fu malamente staccato nel 1962, poco prima della demolizione dell'edificio; i frammenti meglio conservati furono donati dalla Banca Antoniana ai Musei Civici padovani, dove si trovano oggi: P. ZATTI, *Cesare Laurenti. Fregio decorativo dell'Albergo Storione*, scheda n. 523/1-30, in *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (24 ottobre 1999 – 15 gennaio 2000), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. Pietrogiovanna, Padova 1999, pp. 329-333. Molto noto è anche il caso della Pasticceria Rovinazzi di Bologna (oggi sede di un punto vendita del gruppo editoriale Mondadori), dove la citazione delle pitture leonardesche, imputabili ad Achille Casanova (1861-1948) è quasi letterale: ma la tradizionale datazione dell'opera, oscillante tra il 1900-1902 e il 1910-1915, andrà a mio avviso spostata in avanti, attorno al 1925. Per questo motivo l'episodio verrà affrontato e discusso nella seconda parte di questo contributo, dedicata alle repliche pittoriche successive al 1919.
- ⁽²⁶⁾ Ringrazio Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa per la segnalazione e Duccio Benocci della Banca Monte dei Paschi di Siena per le indicazioni fornitemi. F. CECCHERINI, *La decorazione pittorica nei locali della sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. Un'espressione del purismo di Alessandro Franchi, Giorgio Bandini, Gaetano Brunacci*, in *La sede storica della Banca Monte dei Paschi di Siena. L'architettura e la collezione delle opere d'arte*, a cura di L. Bellosi, Siena 2002, pp. 88-120, in particolare p. 99, fig. p. 111.
- ⁽²⁷⁾ Gli spazi, oggi adibiti a saletta della segreteria del sindaco, sono dominati da un affresco che, in quanto risultato dell'assemblaggio di più modelli, non rimanda immediatamente all'immagine della Sala delle Asse; tale derivazione era però molto chiara ai tempi della sua realizzazione, come dimostra la discussione sui giornali locali riportata da Robecchi, in V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, 3 voll., Brescia 1993-1995, III, 1995, pp. 215, 252, nota 9.
- ⁽²⁸⁾ Degno di nota è anche il fatto che Bianchi fu collaboratore di Laurenti nella decorazione dell'Hotel Storione di Padova: A. ROMAGNOLO, *Rovigo e Polesine*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, 2 voll., Milano 2006-2008, I, 2008, pp. 327-348, in particolare pp. 327, 329, fig. 354.

1873-1878: cronaca del Museo d'Arte Industriale di Milano

Lorenzo Tunesi

La nuova disponibilità di alcuni documenti conservati nell'Archivio Storico Civico presso il Castello Sforzesco⁽¹⁾ suggerisce innanzitutto di rileggere i più recenti interventi sull'origine e la disfatta del progetto milanese del Museo d'Arte Industriale⁽²⁾. La vicenda è stata già opportunamente circostanziata, destinando una particolare attenzione a due aspetti chiave: la ricezione delle istanze emerse dall'Esposizione Industriale del 1871, in Italia e soprattutto a Milano; le inaspettate conseguenze che il progetto incompiuto dell'Associazione Industriale Italiana⁽³⁾ ebbe sulla formazione delle Civiche Raccolte. Fino a poco tempo fa le fonti centrali per seguire questi spunti si potevano trovare nel *Programma per la Fondazione del Museo d'Arte Industriale* e nell'opuscolo con le *Norme per la fondazione del Museo d'Arte Industriale in Milano*, stampati nel 1873 (FIG. 1). Queste pagine riferiscono però solo conclusioni circoscritte sul progetto, che si dimostrò difficile da recepire e terminò la sua corsa diluendosi nel Museo Artistico Municipale; alla sua base sta un notevole intreccio di interessi privati e sociali, forse gli stessi impulsi che alimentarono la frenesia delle esposizioni italiane postunitarie. Queste rassegne di prodotti e professionalità giungevano in Italia in un periodo cruciale della sua storia: il paese si ridisegnava come una terra «redenta dal lungo servaggio», consapevole della propria antica «...civiltà, che precedette quella delle altre nazioni». È manifesta dunque la carica retorica che incalzava le moderne fiere, le quali dovettero stimolare il commercio e le attività produttive seguendo le trionfali prospettive della nazione unita. Le citazioni di cui sopra sono tratte dal declamatorio *Album dell'Esposizione Industriale Italiana* del 1871, curato dal professore ed erudito Ignazio Cantù; in quei giorni il clima nel Salone dei Giardini era ampiamente celebrativo, e persino re Vittorio Emanuele II poteva stringere la mano agli artisti, se questi portavano appuntata al cuore la medaglia dei Mille⁽⁴⁾. Per una rievocazione storica più concreta ci possiamo affidare a Francesco Dall'Ongaro, che nei suoi *Scritti d'Arte* (con introduzione di Giuseppe Mongeri) deplorava queste ricostruzioni appassiona-



FIG. 1 - Esemplare delle *Norme per la fondazione del Museo d'Arte Industriale*, 1873, conservato in Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale*, cart. 3, prot. 2, 281/3

te, e al contempo chi lamentava «la canzone dei diciassette milioni di analfabeti»; al di là di entusiasmi o amarezze legate all'inedito scenario sociale e politico, le mostre postumitarie dovevano fornire l'impulso per «conoscerci e farci conoscere» sul mercato europeo. Essenziali le indicazioni commerciali e tecniche che scaturirono da queste esposizioni. Gli artefici moderni dovevano ormai curarsi che la pratica non camminasse scompagnata dall'arte; lo richiedeva lucidamente l'Associazione Industriale Italiana, che individuava nei prodotti italiani delle doti di solidità e cura nell'esecuzione, ma carenze nelle qualità estetiche rispetto ai corrispettivi esteri. Il passaggio dall'esposizione al museo era un obbligo 'commerciale' prima che scientifico, per non perdere definitivamente il passo con le iniziative promosse dalle istituzioni pubbliche in Germania e Inghilterra: le produzioni italiane dovevano potersi ispirare a modelli e forme del passato, per recuperare il proprio autentico carattere nazionale e sancire il ruolo dell'arte come «alleata e fautrice delle Industrie»⁽⁵⁾. Questo passaggio richiedeva un cambio di prospettive non banale; lo aveva compreso Giuseppe Devincenzi, Regio Commissario Generale inviato a Londra per l'Expo Internazionale del 1862, ritenendo un'esposizione lo specchio dell'economia e dell'industria del paese, e il museo invece una «statistica visibile» di esse⁽⁶⁾.

1873, il cantiere del nuovo museo

È entro questa prospettiva che si possono seguire gli esordi del nuovo istituto, iniziativa privata dell'Associazione Industriale, la quale diramò all'inizio del 1873 le convocazioni per la prima seduta della Commissione Esecutiva⁽⁷⁾. Il 12 gennaio di quell'anno, sotto la presidenza di Antonio Beretta, primo sindaco della Milano libera, venne approvato un originario programma, tutto rivolto verso il museo e l'Esposizione Storica d'Arte Industriale, che doveva essergli «atrio, e quasi solennità inaugurale»⁽⁸⁾; tardando essa ad installarsi nel Salone dei Giardini di Porta Venezia, dilazionata dal 1° settembre 1873 all'estate del 1874, non poté di conseguenza nascere neppure l'ente «che ne era l'oggetto»⁽⁹⁾. Ma quell'anno d'attesa non andò sprecato⁽¹⁰⁾; il Consiglio dei Venti⁽¹¹⁾, organo amministrativo dell'associazione, si spese infatti per garantire al progetto del museo una struttura solida, secondo un piano di lavoro che si rifaceva alle altre esperienze italiane ed estere. In primo luogo, una sezione esecutiva appositamente pensata provvide a trovare i fondi necessari (partendo da una base di 15.000 lire fornite dall'Associazione Industriale e da sottoscrizioni dei cittadini per circa 60.000 lire)⁽¹²⁾, oltre ad allestire la sede del Salone⁽¹³⁾. Al contempo si impostò il primo nucleo d'una biblioteca, recuperando 2000 tavole fotografiche, libri, periodici, disegni, pianificando altri futuri acquisti; tra i primi preventivi quello proposto della casa Morel, il 19 aprile 1873 (2594,80 franchi), per poi passare alle vendite della Ditta Artaria, Hoepli e F.lli Dumolard. Si faccia attenzione, questi non erano soltanto i primi pezzi destinati agli scaffali, ma

esplicitamente il primo acquisto di opere d'arte industriale. Era del resto evidente l'attenzione verso il patrimonio librario del futuro museo: l'art. 16 delle *Norme* indicava la necessità di due cataloghi dei volumi (in ogni caso ora non più conservati), uno alfabetico e uno per materia, prima ancora di ipotizzare un elenco dei modelli o delle opere che sarebbero state esposte. Tra i primi fornitori ritorna spesso il nome di Ulrico Hoepli: nell'aprile del 1873 giunse al Comitato una sua missiva, nella quale affermava di voler concedere al futuro Museo Industriale una piccola offerta, il volume del 1872 della *Guida per le Arti e Mestieri*⁽¹⁴⁾. Il tono della nota di Hoepli manifesta la sua adesione al progetto del nuovo museo ma, non in secondo luogo, il premere di alcuni interessi personali d'editore. In una precedente lettera, risalente al 21 gennaio del 1873, lo svizzero dichiarava di aver saputo della fondazione del Museo Industriale dalla stampa periodica, univa una prima copia della *Guida per le Arti e Mestieri* e auspicava che quella sua pubblicazione potesse diventare l'ufficiale organo del Museo Industriale di Milano: il programma per la costituzione del museo auspicava la fondazione di un giornale periodico per la diffusione dell'immagine dei migliori modelli e Hoepli, con ribollente spirito imprenditoriale, cercava di cogliere l'occasione per entrare nel circuito scientifico di questa nuova istituzione⁽¹⁵⁾. L'iniziativa non produsse il risultato sperato e la *Guida* di Hoepli⁽¹⁶⁾, che eventualmente sarebbe diventata un ottimo mezzo di espressione per l'istituto museale, 'chiuse' nel 1875; negli anni seguenti, un'analoga mossa portò lo stesso editore a fondare *L'art et l'industrie: organe du progrès dans toutes les branches de l'industrie artistique*, che cercava terreno più fertile sullo scenario internazionale. Veniva meno quindi un punto non marginale nel *Programma* del museo, un periodico che pure avrebbe potuto seguire le iniziative della Scuola, sorta nell'aprile del 1876; un'occasione perduta.

In questa fase si possono infine inquadrare i primi contatti con gli istituti esteri, con i quali si svilupperà una discussione innegabilmente fruttuosa per il programma del museo milanese⁽¹⁷⁾. Come noto, il museo industriale riconosceva tra i suoi modelli gli enti affini in Europa, e *in primis* quel South Kensington che nacque dall'evenienza della *Great Exhibition* londinese del 1851: è il Comitato esecutivo a ricordare che

Prima pertanto che avesse termine la Esposizione d'Arte Industriale, il Museo era già salutato dalli affini istituti dell'Estero, giacché i Musei di South-Kensington, di Berlino, di Stuttgart, di Vienna, di Norimberga, avevano risposto con la maggior cortesia alle nostre circolari, ed avevano tutti inviato i loro statuti, i regolamenti delle loro scuole e li elenchi delle loro raccolte⁽¹⁸⁾.

Conserviamo fortunatamente una copia di questa «Circolare ai Musei esteri»: nel testo in lingua francese, la Commissione «...a l'honneur de vous exprimer son empressement d'établir des relations avec les autres Musées existants dans les villes principales de l'Europe», e spera nel «... votre appuy pour entamer avec ce Musée

des rapports qui peuvent aider l'accomplissement de sa tâche difficile». Le richieste, nella pratica, sono:

1. Status et Règlements du Musée de... 2. Programme des Ecoles qui se trouvent annexes ou dépendantes du même Musée. 3. Note des publications faites ou aidées par le même Musée. 4. Catalogue des Collections. 5. Indication de prix, des moyens et de autres conditions par le quelles on pourrait avoir des copies.

Per questi documenti la Commissione offriva un rimborso, che non fu probabilmente necessario visto che, una volta giunti nella biblioteca del museo, verranno censiti tra le donazioni⁽¹⁹⁾. La circolare di cui sopra venne sostenuta attraverso il Ministero degli Affari Esteri, interpellato tramite una missiva dell'11 marzo 1873. Come è ormai chiaro, a quella data il museo aveva un'entità già ben definita; ce lo conferma la testimonianza, unica in tal senso, di una missione fallita nel richiedere ausilio agli istituti d'Oltralpe. Il Ministero infatti, per tramite dal cavalier Costantino Nigra, contattò tra la primavera e l'estate del 1873 il suo corrispettivo francese, pregandolo di facilitare le relazioni col Conservatorio d'Arti e Mestieri di Parigi. La risposta francese è interessante: pur rimarcando ogni tipo di sostegno al progetto milanese, si specifica che sarà impossibile accordare il contributo richiesto perché i due istituti puntano ad un risultato troppo differente. Il museo industriale di Milano infatti sarà specialmente destinato alle opere d'arte, mentre l'istituto francese aveva come «destinazione precipua l'insegnamento delle scienze applicate alla industria»⁽²⁰⁾.

L'Esposizione Storica d'Arte Industriale

Nonostante un concreto avanzamento del progetto museale, lo slittamento dell'Esposizione al 1874 limitò seriamente la crescita dell'istituto, che troppo dipendeva dall'esito di quella fondamentale rassegna (FIG. 2). Nell'aprile del 1874 iniziarono le grandi manovre per arricchire il campionario di opere destinato al Salone dei Giardini⁽²¹⁾. I contatti con molti dei futuri espositori erano in realtà già stati intrecciati sin dall'anno precedente (prima del rinvio dell'Esposizione), quando si individuò e raggiunse un numero piuttosto ampio di potenziali donatori⁽²²⁾; tra i primi interlocutori si scelsero i protagonisti della precedente iniziativa dell'Associazione Industriale, verso i quali il Comitato si dichiarava «memore della efficace cooperazione dalla S.V. prestata durante la Esposizione del 1871»⁽²³⁾. Visto il gran numero di espositori e l'enorme cifra di pezzi ottenuta per l'evento, oltre diecimila opere, le dinamiche per l'acquisizione furono molteplici; fra i pochi casi testimoniati sin dalle carte d'archivio si distinguono le occasioni in cui fu lo stesso Comitato ad agire per procacciarsi opere, potendo «...disporre di aderenze, amicizie, influenze irresistibili», in verità non abbastanza travolgenti da evitare alcuni prevedibili rifiuti⁽²⁴⁾. Il 4 luglio del 1874 terminarono gli intensi preparativi e i palcoscenici del salone si mostrarono al pubblico, rimbalzando sulle colonne delle testate giornalistiche o



FIG. 2 - Elenco dei membri della Commissione e del Comitato del Museo d'Arte Industriale al gennaio 1874. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale, cart. 3, prot. 5

delle riviste illustrate (FIG. 3). La campagna promozionale per l'evento lasciò presto spazio ad un allettante elenco di capolavori e oggetti curiosi, così che la presentazione fosse efficace anche di fronte ad un pubblico vasto e non specializzato; contestualmente va però rievocato il discorso inaugurale di Antonio Beretta, pronunciato di fronte alle Altezze Reali, ai deputati e senatori, ad altre personalità di spicco e ai giornalisti di sette diverse testate, che non nascondeva l'obiettivo mirato del Museo:

E perché poi possa lo studio delli artisti essere costante ed efficace, la nostra Associazione ha ideato e si prepara di istituire un Museo ad imitazione di quelli che già fecero ottima prova in altre grandi Città. Alla fondazione di questo Museo oltre i mezzi di cui essa potè disporre, concorsero generosi amatori dell'arte industriale ed abbiamo fiducia concorreranno Governo, Provincia, Comune ed altri promotori; ne poco gioverà ad iniziarla questa storica Esposizione che fornirà ottimi esemplari e modelli⁽²⁵⁾.

La teoria dei criteri allestitivi rimaneva inespresa, le classi tipologiche erano ad evidenza gli unici comparti utili per ordinare e qualificare dei modelli per l'industria; al concetto di seriazione dei pezzi si sostituiva una più accessibile disposizione in ordine cronologico. Al pubblico questa scelta parve ottimale, i modelli esposti con grande cura, «...i riposi... distribuiti col massimo buon gusto... la successione degli oggetti si offre in modo da non ingenerare stanchezza, e l'insieme è splendido, esilarante, straricco». La Guida Sommara, edita da Treves e venduta in sede al costo di 50 centesimi, offriva un temporaneo supporto ai visitatori delle sale; gli innumerevoli oggetti esposti venivano dunque introdotti in otto classi (1° Ceramica; 2° Tessuti, trine, ricami, arazzi; 3° Ventagli; 4° Armi, bronzi, lavori in metallo, avorii; 5° Vetri, smalti; 6° Oreficeria, arti affini; 7° Legature, lavori in pelle; 8° Mobilio grande e piccolo, addobbi, arti decorative)⁽²⁶⁾, poi «esposti possibilmente in ordine di tempo, sulle dichiarazioni rispettivamente fatte dagli esponenti». Nell'incipit del successivo e più completo Catalogo (FIG. 4) verranno portate a dodici le classi di oggetti, scorporando il piccolo mobilio, gli smalti, i bronzi e gli avori. Due piante annesse alla Guida mostravano il Salone al piano terra e le Gallerie superiori, con le precise localizzazioni delle opere; si tratta ancora di strumenti utili per confrontare le scelte d'allestimento con quelle poi operate negli anni successivi, all'apertura del Museo Artistico Municipale. Il ruolo formativo che avrebbe poi ereditato *in toto* la Scuola prevedeva speciali attenzioni verso i 'tecnici' dei settori propri all'artigianato e all'industria: operai specializzati quali tappezzieri, doratori, orefici, ceramisti, ricamatori, fonditori e bronzisti, ebanisti, parquetisti, fabbri ferrai, tessitori, bigiottieri, allievi delle scuole di porcellana e disegno, in molti beneficiarono di biglietti omaggio in numero ben superiore ai mille ingressi nel solo mese di agosto⁽²⁷⁾. L'affluenza generale di visitatori fu notevole in tutti i mesi di apertura, con una media giornaliera stimabile sui trecento ingressi⁽²⁸⁾; le recensioni si allinearono al diffuso interesse per lo spettacolo del Salone⁽²⁹⁾, così i giornali esteri diedero riso-



FIG. 3 - O. Tofani, *Il conte Antonio Beretta accompagna la Principessa Margherita di Savoia tra le sale dell'Esposizione*, silografia, «Nuova Illustrazione Universale», Anno I, Vol. II, nn. 37 e 38 - 2 agosto 1874, p. 80

nanza all'evento, quelli italiani lo seguirono con slancio. La mostra rimase alla memoria come «...une exposition artistique industrielle unique au monde», nella quale «la génération moderne peut y constater de visu l'étonnante splendeur de l'art industriel italien au XVIe et au XVII siècles», persino il catalogo «prouve une fois de plus que les Italiens aspirent avec raison à être les Anglais du Midi»⁽³⁰⁾, mentre Milano ebbe la sicura impressione di una manifestazione popolare e democratica, genuinamente cittadina, destinata egualmente a studiosi e amatori.

I benefattori per un «primo e fondamentale nucleo di modelli»

La chiusura dell'esposizione, prorogata per venire incontro alle richieste della cittadinanza, venne fissata al 15 novembre 1874; da questo termine è possibile parlare di un ideale corso di donazioni destinate al museo industriale, che aveva da tempo riposto nell'Esposizione la speranza di forgiare un indispensabile repertorio di modelli. Il sogno del nuovo museo trovò certo promozione tra le vetrine del salone, ma l'infinita schiera di opere d'arte esposte ingolosì *in primis* antiquari e mercanti, ospiti tenaci intenti a «fissare certi oggetti con occhio nel quale si potea leggere una cupidità febbrile»⁽³¹⁾. È in questi ultimi giorni che Carlo Ermes Visconti, discutendo con Guglielmo Fortis delle modalità con cui sarebbero stati riconsegnati ai legittimi proprietari i pezzi concessi in deposito nei mesi passati, mostrava scetticismo riguardo alle auspiccate donazioni: riteneva necessario annotarle ordinatamente in un registro apposito, ma «ce ne saranno?»⁽³²⁾. Alla luce di questa iniziale immobilità, il Comitato Esecutivo decise di operare ufficialmente diramando già il 20 ottobre 1874 una circolare rivolta ai benefattori milanesi: «chi dona al Museo lo fa alla condizione implicita che il Museo si costituisca», una chiamata alle armi molto chiara⁽³³⁾. Presso i privati espositori giunse contemporaneamente una nota con i dovuti ringraziamenti per le opere finora concesse al pubblico, ma il Comitato aggiungeva che,

...colla chiusura della Esposizione inaugurandosi il Museo d'Arte Industriale, ove la S. V. credesse lasciarvi temporariamente in deposito alcuni dei di Lei oggetti, o farne presente a codesta nascente istituzione, Ella contribuirà sempre più all'incremento delle patrie industrie acquistandosi nuovi titoli alla riconoscenza del paese⁽³⁴⁾.

Replicarono alla petizione Gaetano Bassoli, Tullo Massarani e il cavalier Sant'Andrea; vi aderì Achille Farina, titolare della celebrata fabbrica di maioliche artistiche di Faenza, che donò un «medaglione con cornice rappresentante la testa di un vecchio, tutto in majolica a gran fuoco» (FIG. 5), sottolineando come il «patriotico progetto» fosse null'altro che a vantaggio del Regno. Questo pezzo rappresenta, cronologicamente e idealmente, il primo vero dono d'arte al Museo industriale⁽³⁵⁾; Farina era pienamente consapevole del progetto cui andava ad aderire e lo dimostrò con parole molto sentite e chiare:

...stimando così che i miei lavori possano di qualche guisa gareggiare coi superbi avanzi



FIG. 4 - Prova grafica per il frontespizio del *Catalogo Generale dell'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano*, 1874. Milano, Archivio Storico della Camera di Commercio, sezione B3, Cartella 183, fascicolo 7b, 518/188

d'un Arte che ci fece già tanto gloriosi, e che io ho impreso a ravvivare, e poich  mio studio continuo si fa il progredire nell'Arte stessa non pago della semplice imitazione... tal saggio non solo segna un progresso dovuto in parte al risveglio delle antiche tradizioni ma eziandio un'applicazione dei progressi immensi che la chimica ha fatto in questi ultimi tempi⁽³⁶⁾.

Parallelamente il cavaliere Alfonso Reichmann, presentatosi al Comitato nella veste di intermediario in Italia per i musei tedeschi, lasci  una serie di pezzi di arti extraeuropee, «in dono per l'esposizione permanente... ben contando di poter contribuire alla nuova istituzione»⁽³⁷⁾. Pochi mesi pi  tardi Antonio Beretta ricorder  alcuni «oggetti donati... appena chiusa al pubblico la esposizione», citando «i donatori che furono il Sig. Conte Lucini Passalacqua, il Cav. Alfonso Reichmann, il Sig. Filippo Sessa, il Comm. Prof. Gius. Bertini, S.E. il Ministro Comm. Emilio Visconti Venosta», mentre gli scaffali ospitavano volumi «...non in numero rilevante, tali per 



FIG. 5 - Achille Farina, *Tondo da muro in maiolica*, Faenza, 1874, inv. MAIOLICHE 3302. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

da potersi considerare come un serio principio di biblioteca»⁽³⁸⁾; il grande evento del 1874 non fu dunque povero di conseguenze per il vagheggiato museo industriale, poiché costoro e moltissimi altri benefattori degli anni successivi risultano in effetti tra gli espositori, o per varie congiunture legati ad essi⁽³⁹⁾.

Tra 1875 e 1876, «...pronta vita alla nuova istituzione»

Il comitato per il Museo, che ora sentiva pressante il compito di far sorgere l'agognato istituto, si riunì nel gennaio del 1875 e con risoluzione – «agire», e anche «subito» disse l'ex sindaco Beretta – decise di apprestare in un mese il progetto di Statuto. Da lì al 1 marzo venne vergato un primo fascicoletto su 17 pagine, che la seduta della Commissione dei Venti emendò con fermezza arrovellandosi tra articoli e capi; Guido Cagnola non si nasconderà in quell'occasione nell'affermare che «se l'Associazione vuole che il Museo viva, bisogna che approvi Statuto senza lesinare»⁽⁴⁰⁾. Profezia amara, la carta aspettò un anno intero per ricevere un timbro ufficiale e in questa attesa si consolidò l'idea di un soggetto civico con una filosofia ben differente, un museo municipale che presto si dimostrò l'unica strada percorribile agli occhi dei soci fondatori. Il Comitato Esecutivo mise ben in chiaro una cosa però, anche il 1875, nonostante i rallentamenti, non corse ozioso: dunque grazie al lavoro dei mesi precedenti

le raccolte sono alla meglio ordinate, l'ufficio installato, il protocollo regolarizzato e stral-

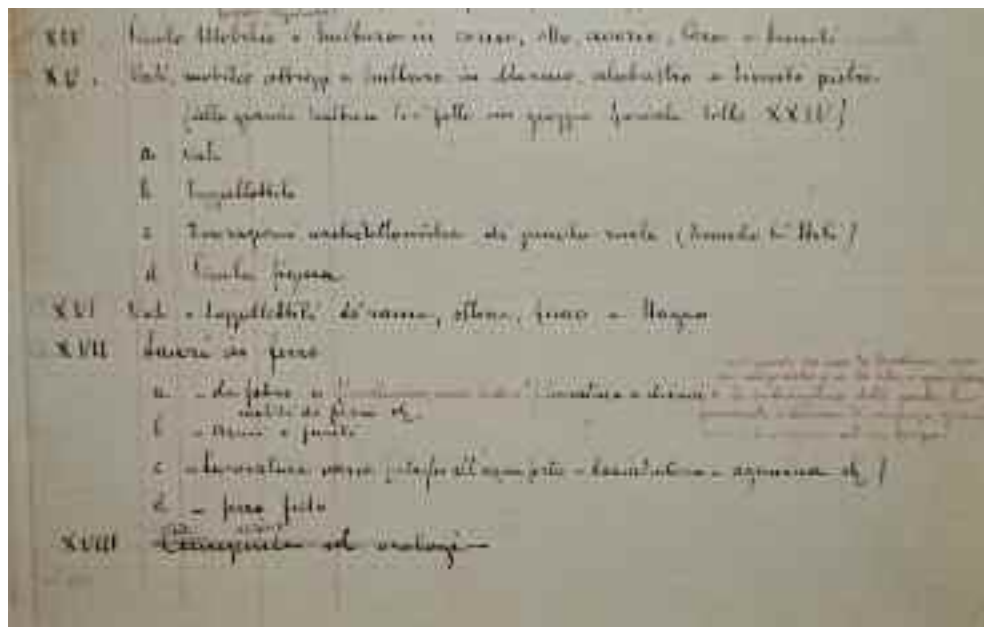


FIG. 6 - Proposta di classificazione delle Raccolte del Museo, particolare. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale, cart. 3, prot. 12

ciato definitivamente da quello della Associazione Industriale. La corrispondenza coi diversi Musei iniziata e mantenuta attiva. Vennero fatti alcuni acquisti di oggetti e continuati altri di libri, disegni e modelli. – Le promesse dei donatori son lunghe e non poche.

Per ciò che concerne la classificazione delle Raccolte del Museo, studiata prima dell'estate dello stesso anno, nel protocollo 12 si conservano interessanti proposte e varianti. Oscillando tra diciannove, venti e ventiquattro classi di oggetti, si sceglie ad esempio di imparentare gli intrecci di panieri e stuoiati alle elette "*Arti Tessili*", operando davvero un'identificazione dell'opera come modello, nei suoi presupposti tecnici prima che qualitativi; sembra coerente vedere poco dopo la cosiddetta *bijouteria* associata alla sezione dei metalli nobili. Sono soprattutto rilevanti varie annotazioni a inchiostro rosso, che mostrano indecisioni del redattore sopra la traduzione in italiano di alcuni termini: un vocabolo necessario per la classificazione dei ferri è azzardato con un «Serraturiere, come si dice?», più avanti le incertezze su «una parola che non so tradurre», «come si dice in Italiano?» (FIG. 6). È palese come regolamento e statuto del museo nascessero da una stretta adesione ai documenti giunti pochi mesi prima dalle istituzioni estere, e, nel caso dell'ordinamento delle opere nelle collezioni, questo significava pure un parziale distacco dai criteri scelti per l'Esposizione del 1874.

Nel corso del 1875 il flusso di donazioni rimase contenuto ma ormai stabile. Tra i benefattori ricordiamo almeno Giuseppe Bertini, che con una nota dal tono decisamente informale annunciò di voler regalare al Museo una serie di oggetti di sua proprietà; due persone con carretto lo avrebbero dovuto raggiungere in studio la mattinata seguente poiché «...io consegnerò loro pochi frammenti di terra cotta, marmo [incomprensibile]», una donazione non circostanziata (e difficile da indagare) che Carlo Ermete Visconti catalogherà come «Maioliche, terre cotte, sculture in legno etc.» nel suo Elenco dei donatori⁽⁴¹⁾. Il 18 aprile 1876, quel museo che significative parole definivano concepito «...perché le nostre arti minori non procedessero più come per lo innanzi, senza indirizzo e quasi senza coscienza artistica»⁽⁴²⁾, progrediva nella sua attitudine formativa accogliendo la nuova 'Scuola d'applicazione per i fabbricatori e intagliatori di mobili e per i quadratori ed ornatisti in marmo'⁽⁴³⁾. La Scuola del 1876, organismo sostanzialmente slegato dal più noto istituto fondato nel 1882, si presentò come sede di un corso di esercitazioni pratiche di disegno, limitato però alle sole sopraccitate 'industrie' (erano non a caso professionalità che a Milano raccoglievano un certo successo commerciale); si trattava dunque di veri insegnamenti d'arte applicata, un opportuno riflesso delle disposizioni adottate nel programma di fondazione del museo. Il fondatore della scuola, Carlo Maciachini, rimase legato a questa iniziativa sino al 1878 e accompagnò il suo lavoro con puntuali rapporti sull'affluenza degli studenti e l'opportunità delle lezioni; meno manifesta tra le sue carte è invece la politica di acquisizioni di modelli e opere per gli insegna-

menti, legata con tutta probabilità alle occasioni ma con grande attenzione alle necessità dell'istituto. La considerazione che il Comitato riservò alla Scuola fece sì che persino gli acquisti per il museo si limitassero a pochi originali, conservando le maggiori risorse economiche a essa, e le opere d'arte a disposizione dovevano comunque dimostrarsi utili strumenti didattici. Indicativamente, il 13 giugno 1876 Maciachini affermò di aver convinto gli eredi Brocca, possessori di una serie di centoventisei oggetti raccolti dal padre, a regalare alla neonata Scuola tali opere poiché questa ne era sprovvista e le sarebbero state di grande utilità, pratica e teorica. Non solo questo: visto che i Brocca erano già da tempo convinti di poter lasciare questi pezzi all'Accademia di Brera, l'architetto fece loro intendere che quest'ultima già era provvista di un'ampia collezione e non necessitava d'altro, mentre per la Scuola sotto la sua giurisdizione si trattava di oggetti indispensabili. Così, per proprio merito, venne incamerata la «Collezione di modelli e ricalchi già appartenuti al defunto architetto Giovanni Brocca» che segnalerà Visconti. Nella stratificazione di istituti, enti e personalità che determinarono la fisionomia delle Civiche Raccolte, è curioso notare come, soli cinque giorni dopo questa acquisizione, il comune di Milano entrò in possesso della magnifica collezione di Malachia De Cristoforis⁽⁴⁴⁾; l'infinita distanza tra queste due raccolte si ricompone un poco se ricordiamo come il nobiluomo, nel 1874, fu tra i protagonisti dell'Esposizione del Salone, nella quale mostrò ben sessanta dei suoi pregiati pezzi di oreficeria, i bronzi e le maioliche, legando il suo nome a quello della grande rassegna. Con una conquista di tale portata il comune si aggiudicava un lussuoso insieme di opere d'arte decorativa, non più modelli per l'industria, e inoltre oggetti di assoluto richiamo per il pubblico; queste dinamiche complesse, con inevitabili spostamenti di significato per le opere e le collezioni tutte, seguirono per anni le vicende delle raccolte milanesi. Il Museo proseguiva intanto con la sua quotidiana amministrazione, precisata da un piccolo volume manoscritto, relativo al 1876 e 1877, riportante le cifre delle spese sostenute mensilmente dal Segretario⁽⁴⁵⁾. Si tratta, almeno in questi termini, di un documento senza eguali per la chiarezza con cui indica la gestione del bilancio mensile del museo (in quegli anni ormai un'istituzione stabile e definita), rivelando molto sui più stretti contatti con personalità all'esterno dello stesso. Si continuò a incrementare la raccolta di volumi, da cui i molteplici contatti con la libreria Morel e Hoepli, Fratelli Dumolard e J. Laurent; sempre più evidente il rapporto prossimo con musei esteri, da Berlino a Londra, da Stoccarda a Parigi, con uno scambio significativo di fotografie e volumi⁽⁴⁶⁾. Rari gli acquisti di oggetti d'arte e reperti, di cui si occuperà direttamente Guido Cagnola, allora senatore, pagando personalmente e facendosi poi rimborsare la cifra. Pochi tra questi pezzi vengono segnalati e identificati; si tratta comunque per noi di un'opportunità interessante, vista l'assenza di un elenco degli acquisti dei musei prima del 1904⁽⁴⁷⁾. Nel maggio del 1876 vengono acquisiti

per Lire 285,00 un altorilievo in legno scolpito, tre frammenti di pelle impressa e tre calchi in gesso, registrati coi numeri di catalogo dal 1362 al 1368; saranno le uniche spese compiute per aggiudicarsi opere d'arte per tutto l'anno corrente. Nel febbraio del 1877 sono invece destinate Lire 245,00 per acquistare una scultura lignea, un piede di calice bronzeo cesellato (da riconoscersi in inv. BRONZI 139), quattro croci di rame dorato (con tutta probabilità i nn. inv. OREFICERIE 467-470; FIG. 7).

Le esigenze del Comune e «l'idea del fare da sé»

Questi mesi fondamentali per la definizione delle Civiche Raccolte sono già stati ripercorsi da Stefania Vecchio⁽⁴⁸⁾, dunque non mi sembra utile ripercorrere nuovamente la vicenda; in sostanza, alle già complesse vicende del Museo d'Arte Industriale si intrecciarono le parallele criticità delle collezioni in mano al Comune, in quegli anni intento a cercare spazi degni e funzionali per la conservazione e la fruizione delle sue opere. La sede consona per questo notevole patrimonio artistico non poteva più essere la Biblioteca Ambrosiana, ricovero per molti dei primi grandi lasciti, da abbandonarsi per ragioni tanto logistiche quanto 'politiche'; il Salone dei Giardini invece, a lungo (e ancora) sfruttato dall'Associazione Industriale, diventò la residenza ambita e in fondo l'unica possibilità efficace per risolvere presto la questione. Come noto, fu la stessa Associazione Industriale a snellire una difficoltosa trattativa, offrendo struttura e patrimonio (tangibile e intangibile) del suo giovane museo a fronte di assicurazioni equilibrate e certamente ridimensionate nei risultati



FIG. 7 - Quattro crocifissi e un piede di calice, invv. OREFICERIE 467-470 e BRONZI 139. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

ottenuti⁽⁴⁹⁾. Come si comprende ora dalle parole di Visconti, il confronto interno al Comitato aveva portato ad una conclusione ben chiara; con la nascita preventivata di un museo civico sarebbe venuta meno la fonte vitale di donazioni e il supporto dei cittadini, che sarebbero stati rapiti dal più coinvolgente racconto di un istituto con ricche collezioni legate al territorio. A tale riflessione seguì allora il coronamento dell'articolo 4 dello Statuto della Associazione Industriale Italiana, che al punto «E» prevedeva da tempo si stabilissero, se ritenuti utili, rapporti (alleanze) con «consorzi affini» in Italia e all'estero, fino alla fusione; è questa l'ottica in cui inquadrare una decisione tanto coraggiosa. E forse, è attorno a tale scelta che troviamo le ragioni del fallimento di questo progetto, che seppur sviluppato in un ambiente 'industriale' ed artistico non ancora pronto ad accoglierlo, finì soffocato per ragioni ben più terrene. All'alba del 1877, e alla vigilia di questo inderogabile passaggio di consegne, le collezioni del Museo d'Arte Industriale di Milano ammontavano a 2128 pezzi⁽⁵⁰⁾, divisi tra le venti categorie prescelte per l'ordinamento delle raccolte (FIG. 8, Tavola 1). Questo preciso rapporto⁽⁵¹⁾, stilato servendosi dei dati di un inventario generale purtroppo scomparso, non era dunque un atto ordinario del Comitato ma uno strumento

Num. Ord.	Descrizione	Quantità
1.	Terre	7.
2.	Lavori in ferro	2.
3.	Lavori in legno	1.
4.	Lavori in rame	11.
5.	Stoffe	12.
6.	Lavori in lino	13.
7.	Stoffe in seta	3.
8.	Lavori in cuoio e in materia animale	262.
9.	Lavori in metallo e in metallo	2.
10.	Lavori in ferro	5.
11.	Rame	1.
12.	Stoffe	2.
13.	Stoffe	1501.
14.	Stoffe	122.
	Totale	2128

FIG. 8 - Entità delle raccolte al 31 dicembre 1876, sintesi tratta dall'Inventario generale delle collezioni del Museo d'Arte Industriale. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale* cart. 3, prot. 39

destinato ad un ipotetico «verbale di consegna»; pochi mesi dopo, infatti, l'Associazione del Museo d'Arte Industriale entrava nel vivo della fase ultima per le proprie raccolte studiando le proposte della Giunta Municipale per la cessione del Museo (ma come testimoniato sopra non interruppe il suo operato direttivo per tutto il 1877). Al netto del dibattito occorso e delle incertezze sui principi perseguiti dalla Giunta, il progetto di convenzione venne approvato dall'Associazione attraverso un *iter* veloce, mantenendo come punto fermo l'atto di fondazione del 1873⁽⁵²⁾; dall'altro lato invece, come già ha ricostruito Eleonora Bairati, la Giunta mostrava di non avere i mezzi per comprendere, né le intenzioni di valorizzare, la natura distintiva del Museo Industriale, causando l'inevitabile insuccesso di questa iniziativa culturale⁽⁵³⁾. Lo scollegamento tra queste due realtà trascinò il museo scomparso in un rapido e immeritato oblio, che certo alcune personalità del vecchio Comitato dovettero mal sopportare. Nel 1878 Mongeri presentò il Salone conquistato come un domicilio che «...a spese d'una Società restaurato, nel 1870, per servire di pubblici ritrovi e di esposizioni ... cadde in proprietà del Municipio»⁽⁵⁴⁾, una rappresentazione fin troppo meccanica per sembrare convincente. Il sodalizio degli industriali aveva fatto ben di più che recuperare il vecchio convento delle Carcanine, inseguendo invece un concreto progetto scientifico, che andava oltre l'ambizione di proporre una risposta italiana al prodotto artistico europeo; la società milanese, a suo modo, aveva recepito e assorbito questa occorrenza con occhi nuovi, auspicando la nascita del Museo Industriale come di un vero museo popolare, «la Brera degli artigiani»⁽⁵⁵⁾, percezione per nulla banale e di grande rilevanza. Infine, l'eredità di modelli, fotografie e volumi rilevati dal Comune non poteva essere riferita ad una 'Associazione degli Industriali' come entità a sé stante, fonte di un estemporaneo corso di donazioni. Alle sue spalle si doveva invece collocare una serie di personalità che, destinate dall'evento del 1874 (e dai rapporti per esso sviluppati), seguirono a fornire il loro sostegno al Museo Artistico Municipale: moltissimi ex esponenti del Comitato, da Carlo Ermes Visconti a Giuseppe Bertini (e questo testimonia comunque la continuità tra i due istituti), artisti e studiosi come Ludovico Pogliaghi, Gustavo Frizzoni, Solone Ambrosoli e i fratelli Gnechi, gli antiquari Sofia Arrigoni, Achille Cantoni e Giuseppe Baslini, esponenti delle famiglie Mylius, Borromeo, Castelbarco, Visconti Venosta, Litta Modignani, Trivulzio, Durini, rappresentanti illustri della comunità come i fratelli Giovanni Battista e Pietro Brambilla, Clara Maffei, Alfredo Comandini.

Tra la fondazione e l'apertura del museo artistico passò solamente un anno, e sei mesi bastarono per intradare un morbido periodo di transizione tra i due istituti; mentre alcuni documenti mostravano intestazioni ibride, quali «Museo Artistico Comunale», «Civico Museo Artistico Industriale» o «Museo Civico Artistico», venivano definitivamente riconsegnati ai legittimi proprietari gli oggetti che tempo

prima erano stati lasciati in deposito e ora non potevano più essere custoditi allo stesso titolo visto il cambio di guardia⁽⁵⁶⁾. In questa fase il marchese Carlo Ermes Visconti⁽⁵⁸⁾ entrò a far parte della Commissione per il Museo Artistico Municipale, divenendone poi presidente delegato; già nel gennaio del 1878 divenne referente primario e destinatario di ogni richiesta, sempre in contatto con persone ed enti e spesso chiamato in causa in atti, relazioni, documenti ufficiali. A lui si deve quello che pare un intervento illuminante per comprendere il naufragio ‘ragionato’ del Museo d’Arte Industriale, vale a dire il rapporto all’Assemblea Generale dei Soci Fondatori, che qui propongo in chiusura (FIG. 9)

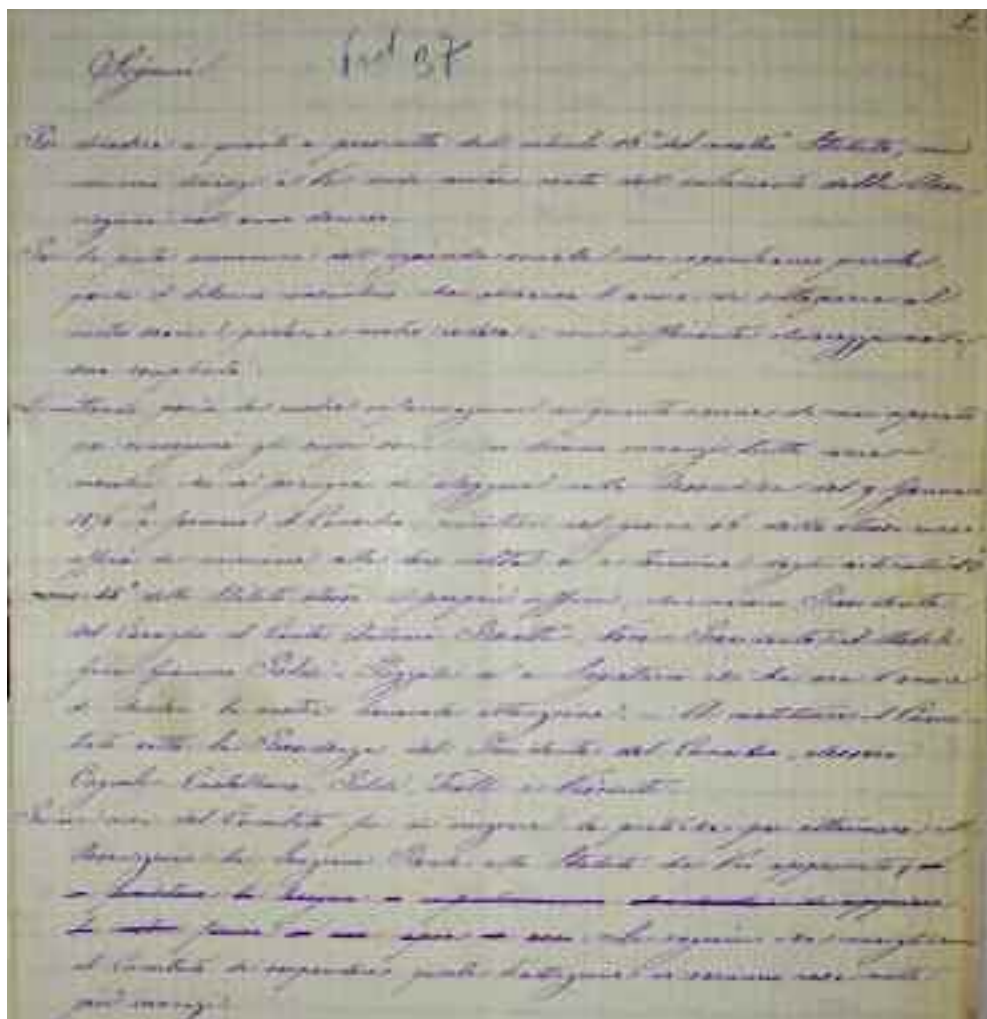


FIG. 9 - Carlo Ermes Visconti, Rapporto all’Assemblea Generale dei Soci Fondatori, maggio 1877. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Museo d’Arte Industriale e Museo Artistico Municipale, cart. 3, prot. 37, 5

Un'ultima parola! Prima di iniziare queste lunghe trattative, noi ci siamo posti il quesito se era o non era conveniente il rinunciare all'autonomia della nostra Istituzione. A tutta prima l'idea del fare da sé, sorrise ad alcuni di noi, e questo si può confessarlo tanto più candidamente in quanto che chi riferisce ebbe pure, e non per un momento, tale opinione. Ma ponderate le circostanze dell'oggi e soprattutto quelle dell'avvenire, siamo caduti unanimi nella convinzione che l'Istituzione nostra non avrebbe mai potuto raccogliere forze bastanti per estrinsecare neanche tutti, i principali, almeno, degli scopi che le erano imposti dalla sua fondazione, e che perciò ad una sterile ed anemica autonomia, buona solo a sollecitare vanitose gloriuzze, era doveroso per noi anteporre un connubio che rispettando le singole aspirazioni Statutarie, facesse una le forze nostre con quelle del Comune per raggiungere lo scopo di una Istituzione complessa che portasse in sé i germi fecondi di un prospero e rigoglioso avvenire. In poche parole, ciò che vi si propone non è un suicidio ma una benefica evoluzione mercé la quale, pur mantenendo integro il nostro programma ma trasportandolo in ambiente più vasto e innestandolo a quello di uno stabilimento che ha carattere Municipale, noi gli apparteremo mezzi di azione ampi e duraturi per raggiungere quel fine che ispirò e promosse la riunione delle nostre forze. Ricordate l'origine di questa Istituzione. Nata per opera della benemerita Associazione Industriale Italiana, essa mosse i suoi primi passi sotto l'egida sua. Prese l'aire con noi e si mosse da sola. Noi oggi guidandola a nozze auguriamole che come fu bambina colla Associazione Industriale, adulta autonoma, diventi gigante col Comune⁽⁵⁸⁾.

NOTE

- ⁽¹⁾ Si tratta di un nucleo di sette cartelle, contenenti documenti contabili, registri di protocollo e fascicoli a essi relativi. Il fondo studiato è entrato a far parte del patrimonio dell'Archivio Storico Civico dall'agosto 2013, scoperto pochi anni prima ma fino al 2014 rimasto non consultabile. La titolatura completa è: Milano, Archivio Storico Civico – Biblioteca Trivulziana, *Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale* (da qui in poi citato come ASCMi-BT, seguito da numero di cartella, numero di protocollo, eventuali date e numerazione del documento).
- ⁽²⁾ Mi riferisco in particolare a E. BAIRATI, *Il Museo d'Arte Industriale: il Museo della Città*, in *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi*, atti del convegno (Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, 24-26 maggio 1990), a cura di C. Mozzarelli e R. Pavoni, Milano 1991, pp. 47-58; s. VECCHIO LUCCHINI, *Il "progetto" culturale della giunta milanese negli ultimi decenni dell'Ottocento e la nascita del Museo Artistico Municipale*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXIII (1999), pp. 11-33; F. TASSO, *Dal Museo d'Arte Industriale al Museo Artistico Municipale*, in *Musei nell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, atti delle giornate di studio (Milano, Palazzo Moriggia, 7-8 ottobre 2010), a cura di M. Fratelli e F. Valli, Torino 2012, pp. 417-423. Un riepilogo in F. TASSO, *Malaguzzi Valeri, le arti industriali e il Museo Artistico Municipale di Milano*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, a cura di A. Rovetta e G.C. Sciolla, Milano 2014, p. 181. Questo mio contributo nasce dalle prime ricerche sviluppate nella tesi di laurea *Vicende del Museo Artistico Municipale di Milano: l'Elenco dei Donatori (1861) e l'Elenco dei Legati (1863) dell'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2013-2014; per entrambi i lavori ringrazio Alessandra Squizzato, che è stata relatrice e guida della tesi, Laura Basso che mi ha indicato e fornito i documenti utili, Francesca Tasso che mi ha regalato molte indicazioni sostanziali.
- ⁽³⁾ Fondata nel 1867 con l'apporto di personaggi quali Luigi Luzzatti, Fedele Lampertico, Luigi Bodio, Giovanni Giovio, Giacomo Cattadori, Angelo Messedaglia e Marco Minghetti; Luzzatti diresse anche la rivista «Cooperazione ed Industria», organo dell'associazione.
- ⁽⁴⁾ F. DALL'ONGARO, *L'Esposizione industriale a Milano nel 1871*, in *Scritti d'arte*, Milano 1873, *passim*.
- ⁽⁵⁾ Carlo Ermete Visconti in ASCMi-BT, cart. 3, prot. 37, al quale ritornerò nella fase finale di questo mio intervento.
- ⁽⁶⁾ Una ormai ampia bibliografia dimostra come l'interesse verso simili istituzioni museali non fosse inedito sul giovane suolo nazionale (e proprio una lettura degli interventi di Devincenzi basterebbe a testimoniarlo). I laboratori diversi del Regio Museo Industriale Italiano di Torino (1862), del Bargello a Firenze (1865), del Museo Artistico Industriale di Roma (1873) e del Museo Artistico Industriale a Napoli (1880) seguirono alterne vicende, raccogliendo in sostanza un successo maggiore rispetto al fenomeno milanese; si trattò ad ogni modo di istituti originali, legati a varie posizioni critiche e spesso costretti a modificare in divenire la propria natura.
- ⁽⁷⁾ Facevano parte del Comitato Direttivo dell'Associazione Industriale: Antonio Beretta (presidente), Guglielmo Fortis, Luigi Fuzier (vice presidenti), Giuseppe Speluzzi, Lodovico Trotti, Pietro Volpi; ASCMi-BT, cart. 3, prot. 1, 279/1, 9 gennaio 1873.
- ⁽⁸⁾ La citazione è tratta dalla relazione del Comitato Esecutivo all'Assemblea Generale dell'Associazione Industriale Italiana; ASCMi-BT, cart. 3, prot. 17, 9 gennaio 1876.

- ⁽⁹⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 5, 308/15, 10 dicembre 1873.
- ⁽¹⁰⁾ Nonostante ciò, «La Commissione dunque è ben lungi dall'avere ultimato il compito che il Comitato le aveva affidato, e non ha potuto che fare un lavoro preparatorio...»; ASCMi-BT, cart. 3, prot. 5, 308/15, Rapporto della Commissione, 10 dicembre 1873.
- ⁽¹¹⁾ Commissione Esecutiva pel Museo e per l'Esposizione Storica d'Arte Industriale, nominata dal Comitato Direttivo dell'Associazione Industriale. Comprende: Antonio Beretta, Guglielmo Fortis, Luigi Fuzier, Giuseppe Speluzzi, Gian Giacomo Poldi Pezzoli, Carlo Ermes Visconti, Cesare Castelbarco Albani, Lodovico Trotti, Emilio Visconti Venosta, Gian Giacomo Trivulzio, Pietro Brambilla, Pietro Volpi, Aldo Annoni, Giuseppe Bertini, Emilio Borromeo, Cesare Bozzotti, Ambrogio Bigatti, Filippo Cassina, Gustavo Frizzoni e Egidio Gavazzi (Fausto Bagatti Valsecchi, Lodovico Barbiano di Belgioioso e Ercole Turati comunicarono di non poter far parte della Commissione; lo stesso accadde con Gustavo Frizzoni, che informò in seguito della sua indisponibilità).
- ⁽¹²⁾ «Importo Contributo di N. 156 sottoscrittori a 226 Azioni per la fondazione del Museo» indicato nel dicembre 1873 in £ 56,500, ASCMi-BT, cart. 3, prot. 1, 284/4.
- ⁽¹³⁾ Il Comitato del Salone dichiarò significativamente di non voler «proporre un prezzo d'affitto elevato, ma modico, giacché ... ben meritatamente considera ed apprezza la grande utilità che porterà alla Città il Museo»; ASCMi-BT, cart. 3, prot. 5, 21-25 marzo 1874.
- ⁽¹⁴⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 4, aprile 1873.
- ⁽¹⁵⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 1, 279/1, 21 gennaio 1873.
- ⁽¹⁶⁾ Per la *Guida per le Arti e Mestieri* si veda O. SELVAFOLTA, *Decoro e arti applicate nelle riviste italiane dell'Ottocento*, in *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, a cura di C. Mozzarelli, C. Pavoni, Milano 1991, pp. 85-118.
- ⁽¹⁷⁾ Mi sembra prezioso in tal senso citare un passaggio da una lettera giunta da «...quel colosso che è il Museo di Kensington» (ASCMi-BT, cart. 3, prot. 39, maggio 1877), firmata da Norman Macleod, assistente segretario del dipartimento di Scienze e Arte: «*Reciprocating the hope expressed in your letter that the friendly relations already existing between the Museum of Milan and South Kensington may become more intimate...*» (ASCMi-BT, cart. 3, prot. 9). Allo stesso modo, nel 1876, Antonio Beretta parla dei «più amichevoli rapporti» (ASCMi-BT, cart. 3, prot. 17, Relazione del Comitato dei 5 all'Assemblea Generale, 9 gennaio 1876).
- ⁽¹⁸⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 17, Relazione del Comitato dei 5 all'Assemblea Generale, 9 gennaio 1876. In un precedente documento si era citato anche il museo di Monaco (ASCMi-BT, cart. 3, prot. 5, 308/15, Rapporto della Commissione, 10 dicembre 1873).
- ⁽¹⁹⁾ Queste carte vengono segnalate da Carlo Ermes Visconti nell'Elenco dei donatori conservato all'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (da ora in poi ACRA), III, 1 (lo citerò in altre occasioni insieme all'Elenco dei Legati, ACRA, III, 2) come «Pubblicazioni ufficiali», da Berlino, Stoccarda e Londra. A tal proposito Federico Sacchi, incaricato di procurare al Museo pubblicazioni utili, in una lettera del 20 aprile 1873 scrive «...è cosa assai probabile che mi sia dato di indurre il Direttore del Museo [South Kensington] ad inviarne una copia in dono al nuovo Museo Milanese»; ASCMi-BT, cart. 3, prot. 2, 281/3.
- ⁽²⁰⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 2, 1 maggio 1873 e 6 luglio 1873.
- ⁽²¹⁾ I faldoni sin qui citati non seguono questa fase viva della grande rassegna, rimandando in tal senso alle certificazioni del Protocollo Generale dell'Associazione Industriale. Questi documenti, che vanno consultati in relazione alle più corpose testimonianze conservate in Archivio

Storico Civico, sono confluiti nell'Archivio della Camera di Commercio di Milano (da ora in poi ASCC, sezione B3, con indicazione di cartella, fascicolo e numeri identificativi). Lascero' ad una futura trattazione la questione relativa al Catalogo delle fotografie dell'Esposizione, ad opera di Giulio Rossi, co'si' come la vicenda di alcuni disegni di Giuseppe Bertini legati a questa iniziativa.

- (22) Biblioteca Nazionale Braidense, 16. E. 2/28. 1, Esposizione d'Arte Industriale. Circolari. Regolamento, 1 marzo 1873 (da ora in poi BNB, 16. E. 2/28, con numerazione identificativa e data); questo fascicolo, contenente i documenti spediti dal Comitato al conte Carlo Morbio (che offri' per l'Esposizione 46 opere della sua collezione), permette di seguire passo per passo le fasi di preparazione dell'evento.
- (23) ASCC, sezione B3, cart. 183, fascicolo 7b, 589/240, 29 giugno 1874.
- (24) A titolo meramente esemplificativo, ricordiamo come il Comitato raggiunse il marchese Emanuele Tapparelli d'Azeglio per cercare di aggiudicarsi la sua preziosa collezione di ceramiche italiane – dalla maiolica settecentesca alle porcellane delle (allora) poco considerate fabbriche nostrane – confluita l'anno successivo nelle raccolte municipali torinesi. Il 12 aprile venne inoltre spedita una lettera alla Fabbriceria della Cattedrale di San Giovanni di Monza, per chiedere disponibilita' del deposito della Corona Ferrea e di eventuali altre opere del ricchissimo Tesoro della Basilica, e al contempo si contattò don Giovanni Berra, rettore della chiesa di San Giovanni alle Case Rotte a Milano, perche' concedesse arazzi, paramenti artistici e arredi di pregio; ASCC, sezione B3, cart. 183, fascicolo 7b, n. 361/45, aprile 1874. Corposi sono poi i fascicoli con le trattative intavolate per ottenere opere provenienti dalla Certosa di Pavia, dalla collezione del Principe Umberto di Savoia Carignano e dalla Regia Armeria di Torino; ASCC, sezione B3, cart. 183, fascicolo 7b, n. 401/81, maggio 1874.; ASCC, sezione B3, cart. 183, fascicolo 7a, n. 478, 19 giugno 1874.
- (25) ASCC, sezione B3, cart. 183, fascicolo 7b, n. 490/161, 4 luglio 1874.
- (26) Nell'Estratto del Regolamento per l'Esposizione Storica delle Arti Industriali in Milano nel 1873 le classi previste risultavano invece sette, mantenendo uniti i vetri e gli smalti con le ceramiche (BNB, 14.16. E. 2/28).
- (27) ASCC, sezione B3, cart. 183, fascicolo 7b, n. 517/187.
- (28) L'incasso finale è indicato in lire 55,000, di cui 675 provenienti da abbonamenti.
- (29) Il conte Pietro Fogaccia, ben noto ai signori del Comitato, co'si' commentò «... ho quest'oggi visitato il magnifico Salone dell'Esposizione Pubblica di Belle Arti fatta ai Giardini, e veramente devo dire che merita encomio e corrisponde benissimo allo scopo che fu ideato dagli iniziatori della medesima»; ASCC, sezione B3, cart. 183, fascicolo 7b, n. 492/163, 7 luglio 1874.
- (30) «Journal des Beaux-Arts», Bruxelles, 15 settembre 1874; *L'Exposition Artistique Industrielle de Milan*, in *Chronique des Arts*, Parigi, 20 settembre 1874.
- (31) L. CHIRTANI, *Un'ultima parola sulla Esposizione Storica d'Arte Industriale*, «Nuova Illustrazione Universale», anno II, n. 1, 1 novembre 1874, p. 7.
- (32) ASCC, sezione B3, cart. 183, fascicolo 7b, n. 575/229.
- (33) La minuta in ASCMi-BT, cart. 3, prot. 7. Anche Mongeri accenna brevemente a questa fase di donazioni: G. MONGERI, *Il nuovo Museo Artistico Municipale*, «Archivio Storico Lombardo», IV (1878), p. 13.
- (34) BNB, 16. E. 2/28. 8, 20 ottobre 1874.

- ⁽³⁵⁾ L'opera fu precedentemente esposta tra le vetrine del salone: «...cambio che il sig Farina in persona fece lo scorso settembre nella sua vetrina, quando vi collocò il gran piatto che poi si compiacque donare al Museo d'Arte Industriale»; ASCC, sezione B3, cart. 183, fascicolo 7b, n. 582/235, 25 novembre 1874.
- ⁽³⁶⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 7, 570/34, 2 novembre 1874. Con la fabbrica di Faenza i contatti verranno mantenuti certamente sino a dicembre; ASCC, sezione B3, cart. 183, fascicolo 7a, Spese nel 1874. Nelle lettere a noi non pervenute, il Comitato Esecutivo deve aver agito con Achille Farina come intermediario per l'acquisto a prezzo di fabbrica di un numero non meglio precisato di opere di sua produzione, da parte di Giulio Richard e Federico Mylius. La risposta di Farina è convintamente negativa, «...la mia fabbrica ha tanta ricerca d'oggetti da poter a stento sopperire alla domanda... lo ripeto, il 300% è un taglio, a cui una fabbrica che si rispetta non può abbassarsi», ma in seguito si ha documentazione della riuscita cessione di alcuni pezzi (ASCC, sezione B3, cart. 183, fascicolo 7b, n. 582/235, 18 e 25 novembre 1874).
- ⁽³⁷⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 7, 570/34, 3 novembre 1874.
- ⁽³⁸⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 17, Relazione del Comitato dei 5 all'Assemblea Generale, 9 gennaio 1876.
- ⁽³⁹⁾ Mi sembra indicativo il confronto tra il Catalogo dell'Esposizione Storica d'Arte Industriale e gli Elenchi dei Donatori e dei Legati a cura di Carlo Ermes Visconti: per la sola Classe I (Mobilio) si ripetono tra i due documenti i nomi di Carlo Castelbarco, Carlo Ermes Visconti, Pietro Valerio, Aldo Annoni, Giovan Battista Lucini Passalacqua, Sofia Arrigoni, Alfonso Reichmann, Ludovico Trotti, Ludovico Pogliaghi, Laura d'Adda Scaccabarozzi, Giovanni Battista Brambilla, Angelo de Amici, Carlo Barbò, Pietro Brambilla, Luigi Fuzier, Massimiliano Mainoni d'Intignano, Giovanni Battista Cagnola, Emilio Visconti Venosta.
- ⁽⁴⁰⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 8.
- ⁽⁴¹⁾ Il documento non porta segnata alcuna data; ASCMi-BT, cart. 3, prot. 11.
- ⁽⁴²⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 17, Relazione del Comitato dei 5 all'Assemblea Generale, 9 gennaio 1876.
- ⁽⁴³⁾ La Scuola ebbe probabilmente origine dall'apprezzata offerta dello stesso architetto di impartire nella sede del museo alcune lezioni di disegno ornamentale, già nel febbraio 1876. Un personaggio esterno alla direzione del Museo, Augusto Martinoli, testimoniò così della sua nascita: «Ho letto con grande piacere nella Cronaca del Giornale il Secolo 6 Aprile corr., che viene aperta per cura di codesto On. Comitato una Scuola d'applicazione con un corso di disegno relativo all'Arte Industriale diretta dall'Egr. Architetto Cav. Carlo Maciachini. Visto che i rami prescelti nell'iniziativa di questa Scuola sono la fabbricazione dei Mobili, l'Intaglio e l'Ornato...». Martinoli offrirà poi la sua collaborazione all'istituto (ASCMi-BT, cart. 3, prot. 23, 8-20 aprile 1876), così come saranno ricordati in altre occasioni i servizi offerti dai professori Ambrogio Seveso, Luigi Cavenaghi e Giovanni Spertini (ASCMi-BT, cart. 4, prot. 54, 7 ottobre 1879).
- ⁽⁴⁴⁾ Su De Cristoforis cfr. V. SCRIMA, *La formazione della Raccolta d'Arte di Malachia De Cristoforis (1803-1876)*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte e delle Arti Minori, Università degli Studi di Milano, a.a. 2004-2005, relatore F. Mazzocca.
- ⁽⁴⁵⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 5, 308/15 e prot. 7.
- ⁽⁴⁶⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 43. A titolo d'esempio si può citare lo scambio alla pari tra Milano e il Museo d'Arte Industriale di Berlino di 283 fotografie di oggetti d'arte.
- ⁽⁴⁷⁾ ACRA, Doni Acquisti Depositi, gennaio-luglio 1904, citato in S. VECCHIO, *I quaderni e i regi-*

stri della Pinacoteca conservati nell'archivio delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, «Libri & documenti», XXVII (2001), p. 40.

⁽⁴⁸⁾ VECCHIO LUCCHINI, *Il "progetto" culturale...* cit. n. 2, pp. 11-33.

⁽⁴⁹⁾ In sostanza si chiedevano rinnovati diritti di ingresso ai fondatori del Museo Industriale, diritto di rappresentanza all'interno dell'Amministrazione del Museo Municipale per i membri dell'Associazione Industriale e la sopravvivenza della Scuola da poco formata.

⁽⁵⁰⁾ Con un valore stimato sopra Lire 20.000; cfr. anche L. BASSO, *18 gennaio 1900: un documento e qualche nota per il Museo Artistico Municipale*, «Libri & documenti», XXXVIII (2012), pp. 123-124 (nota 14).

⁽⁵¹⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 39.

⁽⁵²⁾ I documenti conservati all'Archivio Storico Civico ricordano rapidamente le fasi di studio del progetto di convenzione, registrando uno scambio di opinioni tra Emilio Borromeo, Guglielmo Fortis e Carlo Cagnola, riguardante l'«inasprimento» delle garanzie offerte dal Comune per il Museo. Quest'ultimo lamentò persino di aver saputo delle iniziali stesure soltanto dai giornali (ASCMi-BT, cart. 3, prot. 34).

⁽⁵³⁾ BAIRATI, *Il Museo d'Arte Industriale...* cit. n. 2, pp. 52-58.

⁽⁵⁴⁾ MONGERI, *Il nuovo Museo...* cit. n. 33, p. 526

⁽⁵⁵⁾ CHIRTANI, *Un'ultima parola...* cit. n. 31, p. 80.

⁽⁵⁶⁾ ASCMi-BT, cart. 4, prot. 44, 5 dicembre 1877; ASCMi-BT, cart. 4, prot. 45, 14 gennaio 1878; ASCMi-BT, cart. 4, prot. 46, 29 aprile 1878.

⁽⁵⁷⁾ Da alcuni anni la figura di Carlo Ermes Visconti sta riacquistando negli studi il ruolo da protagonista che questi ebbe all'interno dell'epopea delle collezioni civiche milanesi; per approfondimenti segnalo M.M. GRISONI, *Carlo Ermes Visconti: tra privato collezionismo e tutela dei monumenti patri*, «Rivista della Società Storica Varesina», 25, 2008, pp. 117-158; BASSO, *18 gennaio 1900...* cit. n. 50, pp. 117-131, in particolare nota 1 a p. 121; M.M. GRISONI, *Carlo Ermes Visconti e la cultura tecnico-scientifica milanese ottocentesca: appunti intorno al carteggio con Antonio Stoppani conservato nel castello di Somma Lombardo*, «Rivista della Società Storica Varesina», 29, 2012, pp. 85-108; L. BASSO, *Insieme a Luca Beltrami per i Musei del Castello Sforzesco: Giulio Carotti, Emilio Seletti, Carlo Ermes Visconti*, in *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, Sala dei Pilastri, Sala del Tesoro, 27 marzo – 29 giugno 2014) a cura di S. Paoli, Cinisello Balsamo 2014, pp. 169-189; M.M. GRISONI, *Dall'epistolario di Carlo Ermes Visconti, note su vicende di monumenti milanesi*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Scienze Matematiche e Naturali», 148 (2014), pp. 51-94.

⁽⁵⁸⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 37, 5 maggio 1877, già citato in BASSO, *Insieme a Luca Beltrami...* cit. n. 57, p. 171.

Appendice

Tavola 1

Categoria		Pezzi	Note
1	Tessuti	7	
2	Lavori in lacca	2	
3	Smalti		
4	Mosaici		
5	Scrittura, incisione e arti grafiche		Ampia categoria che passa dai disegni a mano a esemplari di prova della stampa tipografica
6	Legatoria	1	
7	Lavori in cuoio	10	Comprende tappeti e carta da parati, ornamenti, pelle impressa
8	Vasi e utensili di vetro		Comprende recipienti, vasi dipinti, lampade, lustri, specchi
9	Ceramica	54	Anche «Plastica decorativa». Comprende maiolica e porcellana
10	Lavori in legno	13	Comprende lavori di ebanisteria, mobilio da chiesa o domestico, scultura lignea, intagli, cornici e decorazioni
11	Piccolo mobilio	3	Con annessa la «scultura in corno, osso, avorio, cera, corallo e simili»
12	Vasi, sculture in marmo, alabastro e simili pietre	242	A queste categorie si aggiungevano «mobilio attrezzi» (suppellettili) ancora in pietra e con tutta probabilità sculture di grandi dimensioni e elementi architettonici, precedentemente destinati ad una classe apposita
13	Vasi e suppellettili di rame, ottone, zinco e stagno	2	
14	Lavori in ferro	6	Comprende serrature e chiavi, armi e fucili
15	Bronzi	3	«Vasi, mobili, rilievi»
16	Oreficeria	2	«Metalli nobili»
17	Incisione		Comprende l'incisione su pietra, sigilli, monete e medaglie
18	Disegni ornamentali per bassorilievi		
19	Fotografie	1661	
20	Biblioteca	122	

RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

Nuovi documenti per i Bonacina incisori, editori e mercanti d'arte

Alessia Alberti, Sergio Monferrini*

Nel quadro dell'incisione a Milano nel Seicento l'attività della famiglia Bonacina, come in parte già noto, ha rappresentato una delle realtà più ampie e sfaccettate dal punto di vista della produzione e del commercio delle immagini a stampa⁽¹⁾.

La proposta di ricostruzione dell'albero genealogico di questa dinastia di calcografi recentemente avanzata da Sergio Monferrini e qui riproposta in appendice (Doc. 3)⁽²⁾, ci impone, nell'accostarci alla lettura di due inediti inventari di bottega, di riconsiderare preliminarmente, quale nodo essenziale per offrire una plausibile chiave interpretativa, la questione dell'esistenza di più incisori operanti nel XVII secolo con il nome di Giovanni Battista Bonacina. A tale scopo, per evitare sovrapposizioni con i personaggi che nella bibliografia sull'argomento sono stati rispettivamente trattati come I, II e III⁽³⁾, si è risolto di riferirci alle due figure per le quali c'è un riscontro nelle fonti archivistiche come Giovanni Battista il vecchio per il padre (1611-1672) e Giovanni Battista il giovane per il figlio (1653 circa – 1716), entrambi come si vedrà operanti sia come editori che come incisori.

La bottega dei Bonacina era sita nella contrada di Santa Margherita, conosciuta a Milano come la via degli stampatori e librai, in parrocchia di San Protaso ad Monacos, mentre la famiglia risiedeva in San Sebastiano, poi dal 1635 circa presso Sant'Ambrogio in Solariolo, e infine presso la bottega. La ricostruzione della genealogia familiare⁽⁴⁾ ha evidenziato la nascita di otto figli dal matrimonio di Giovanni Battista il vecchio con Caterina Scarelli, tre dei quali continuarono l'attività paterna: Cesare Agostino (1633-1700), in seguito gesuita, Luca (1644 – *ante* 1703), e Giovanni Battista il giovane (1653 circa – 1712). Della posizione raggiunta da Giovanni Battista senior nella Milano di quegli anni può render bene conto l'identità dei padrini di battesimo dei figli, fra i quali il libraio Giovanni Battista Bidelli, l'incisore Cesare Bassano e il pittore Antonio Busca⁽⁵⁾.



FIG. 1 - Anonimo, *Vera immagine di Sancta Maria della Pietà della Piazza del Castello di Milano*, MT p. 1-72. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Un primo dato indicativo che si ricava dalla documentazione rinvenuta è che alle origini di questa impresa familiare, al principio degli anni Trenta, un importante versamento provenne dall'acquisizione, da parte dei fratelli Giovanni Battista e Bernardo Bonacina, dei rami incisi appartenuti all'editore Giovanni Ambrogio Perego († 1630)⁽⁶⁾, cui fece seguito nel 1639 l'acquisto di altre cento sessantatré matrici da stampa da Giovanni Battista Magnago e moglie per 450 lire⁽⁷⁾.

Per Perego si è cercato in occasione di questo studio di ricomporre, seppure con esiti molto parziali e frammentari, il corpo delle edizioni contrassegnate dal suo *formis*, che lo qualificava come proprietario delle forme. Il regesto che ne deriva ha solo una marginale rispondenza nel suo inventario *post mortem* stilato da Cesare Bassano il 3 marzo del 1631 (Doc. 1), dove sono elencati con relativa stima⁽⁸⁾ quarantaquattro fogli reali, mentre si dà sommariamente notizia di ventitré mezzani e centouno pezzi in quarto⁽⁹⁾.

Tanto il regesto che l'inventario evidenziano una sostanziale preferenza per i soggetti devozionali e un interesse marginale per tavole da gioco e geografia, con chiari segnali di un gusto per la produzione romana attorno ai nomi di Federico Barocci e di Antonio Tempesta. Da invenzioni di Barocci derivano infatti un *San Girolamo in preghiera* (copia da Francesco Villamena)⁽¹⁰⁾, e un' *Annunciazione*⁽¹¹⁾, mentre allo stile di Tempesta si riconducono con certezza una scena di battaglia («Una guerra di man del Tempesta»)⁽¹²⁾, e una *Madonna del Rosario*⁽¹³⁾.

Come si evince dall'esame del documento 1 in appendice, le stampe a tema devozionale erano una parte cospicua della produzione del Perego e i rari esemplari giunti fino a noi rappresentano una documentazione molto interessante in questo senso. Non è un caso che presso la Raccolta Bertarelli tre di esse siano state rintracciate all'interno della sezione denominata *Miscellanea Trivulzio* che, formata in seguito all'acquisto nel 1935 della storica collezione milanese, ha fornito la più ampia parte dei materiali per lo studio di Paolo Arrigoni e Achille Bertarelli⁽¹⁴⁾. Tra queste ci limitiamo a citare la rarissima *Madonna della Consolazione*, da un affresco quattrocentesco proveniente da una cappella nei pressi del Castello Sforzesco⁽¹⁵⁾ (FIG. 1), e una Madonna venerata nella chiesa di San Calocero (demolita nel 1951 a seguito dei danni bellici), incisa da Cesare Bassano e pervenuta in un esemplare che conserva l'originaria coloritura⁽¹⁶⁾ (FIG. 2), per la quale c'è una precisa corrispondenza nell'inventario del 1631. Il legame tra Perego e Bassano, definito in un documento «*amicus carissimus*»⁽¹⁷⁾, assieme ai riferimenti nell'inventario del 1631 a Barocci e Tempesta oltre che a iconografie come i *Martiri del Giappone* o il *Typus Religionis*, suggerisce tra l'altro, quale possibile linea per le future indagini, i contatti con il mercato romano delle stampe, che per Bassano risulta effettivamente provato dalla presenza di alcuni suoi lavori nell'*Indice e nota particolare di tutte le stampe di rame* in vendita presso la bottega romana dei Vaccari nel 1614⁽¹⁸⁾.



FIG. 2 - Cesare Bassano, *Vero ritratto della S.ma Vergine a Santo Calocero*, MT m. 1-29. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

La presenza del nome di Perego scolpito sulla matrice rende inoltre possibile identificare con sicurezza tra i pezzi di geografia «Il mantovano» dell'inventario del 1631 con il *Ducato di Mantova con suoi confini* di Marc'Antonio Barateri⁽¹⁹⁾, mentre per i «Giochi diversi» c'è un ritorno nei due cartelloni anonimi *Il novo et piacevole Gioco di Carica l'Asino*⁽²⁰⁾ e *Il bello et dilettevole Giuoco dell'Oca*⁽²¹⁾ (FIG. 3).

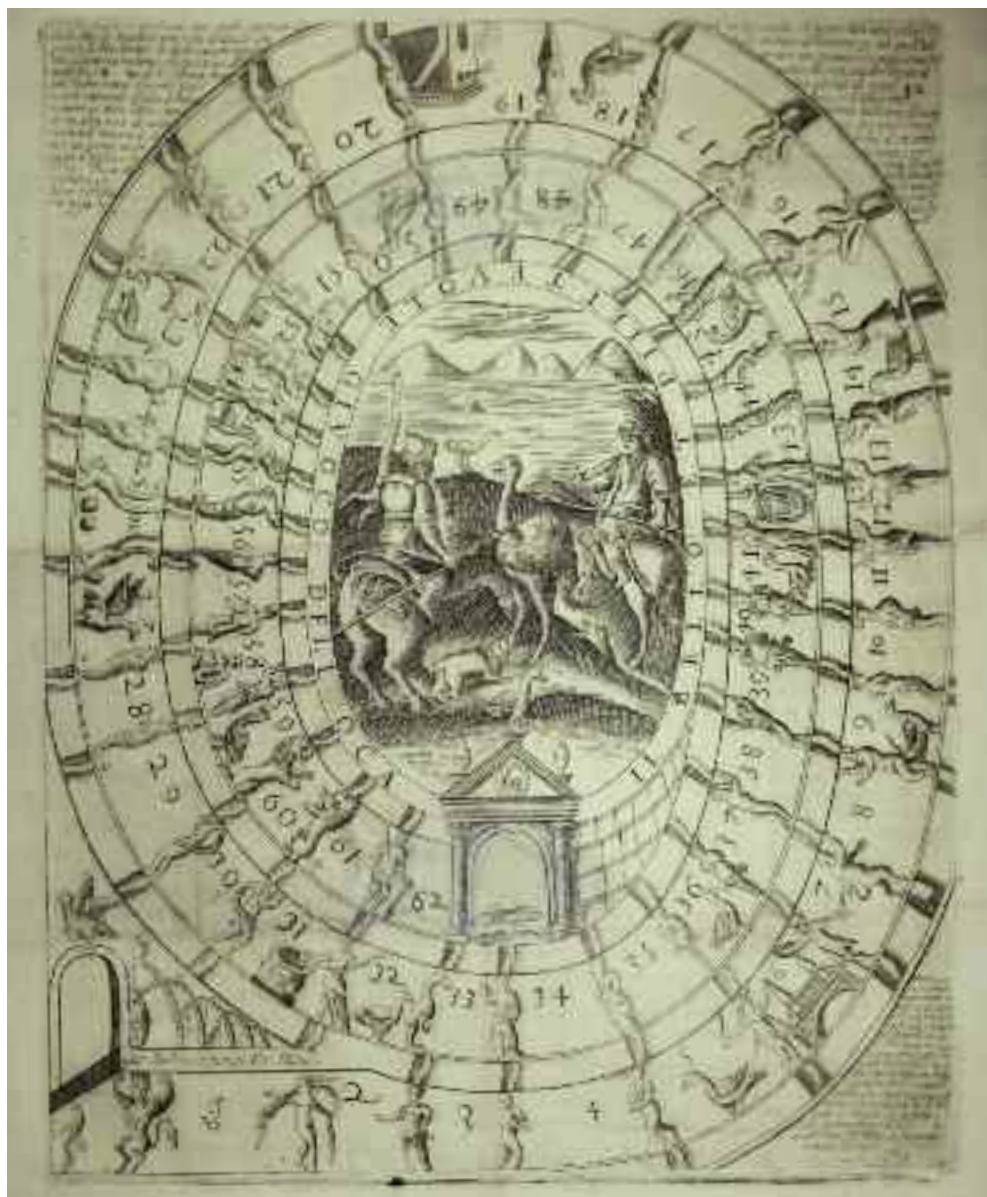


FIG. 3 - Anonimo, *Il bello et dilettevole Giuoco dell'Oca*. Milano, Collezione eredi Alberto Milano

L'acquisizione dei rami Perego nel 1631 rappresenta un momento certamente importante nell'avvio dell'attività commerciale dei fratelli Bernardo e Giovanni Battista Bonacina il vecchio. Quest'ultimo però, dopo aver lavorato a Milano per circa un ventennio, verso il 1653 e per ragioni che al momento non ci sono note, sembra essersi trasferito a Roma. Qui deve avere appreso o forse soltanto perfezionato, ivi praticandola fino al 1663, la tecnica incisoria. Rientrato dopo questa data a Milano probabilmente come conseguenza della morte del fratello e socio Bernardo (1662)⁽²²⁾, portò avanti l'impresa di famiglia continuando a pubblicare e a incidere fino alla morte, sopraggiunta nel 1672, quando gli succedeva il sesto dei figli e suo omonimo, Giovanni Battista il giovane⁽²³⁾.

È prioritaria, nei porci a riconsiderare gli inizi dell'opera incisoria di Bonacina senior, la constatazione che la sigla «F.» apposta dopo il nome di Giovanni Battista su opere milanesi degli anni Trenta, diversamente da quella che era una pratica condivisa, non aveva necessariamente valore di *Fecit* (ovvero *incise*), ma poteva significare anche *Formis*, riferendosi al possesso delle matrici o forme.

È emblematico in questo senso il caso de *Il Piemonte con il Monferrato*, che negli esemplari conosciuti porta nella dedica la data del 6 ottobre 1635 e la sottoscrizione «Gio. Batta. Bonacina F.»⁽²⁴⁾.

Tale anno infatti non soltanto non coincide con il periodo di attività dell'ingegnere che ha firmato la dedica, Giovanni Leo detto Tolomeo Rainaldi (o Rinaldi), documentato a Milano sino agli anni Venti, ma neppure con gli estremi del dedicatario, il conte Giulio Arese all'epoca «Presidente del Magistrato ordinario», morto nel 1627. Ne deriva che Bonacina, nel ristampare un rame precedentemente inciso – che a questo punto si propone di identificare con «Il Piamonte in folio» citato nell'inventario Perego del 1631 (Doc. 1) – oltre ad apporvi il proprio nome seguito da «F.» ne avesse ritoccato anche la data.

La prima traccia sicura di un incisore Bonacina («Bonacina sculps.») la cui opera si possa accostare su base stilistica all'opera grafica di Giovanni Battista *il vecchio* si trova in un'edizione romana del 1653⁽²⁵⁾, nell'antiporta della tesi in filosofia del milanese Carlo Federico Trezzi, *Syderei leonis philosophica lux duplici compendario libro pro doctoratus laurea ad publicam concertationem exposita*, stampata presso Ignazio de' Lazzari, con dedica al cardinale Luigi Alessandro Omodei⁽²⁶⁾, anch'egli legato per nascita al capoluogo lombardo.

Il modello a disegno per questo bulino, che rappresenta *Ercole in lotta con il leone nemeo*, chiaramente una citazione di *Davide che lotta con il leone*, invenzione a pietra rossa di Gian Lorenzo Bernini⁽²⁷⁾, era opera di Lazzaro Baldi («l. Baldus Delin.»), uno degli artisti gravitanti attorno a Pietro da Cortona, al quale Giovanni Battista risulterà legato per tutto il periodo romano, traducendo sul rame non solo invenzioni pittoriche, ma anche disegni preparatori per incisioni – chiaro segno di

diretta collaborazione – tanto del maestro⁽²⁸⁾ come dei suoi allievi Lazzaro Baldi⁽²⁹⁾,
Ciro Ferri⁽³⁰⁾ e Guglielmo Cortese detto il Borgognone⁽³¹⁾.

L'esame dello stile di questo primo lavoro evidenzia una recezione della lezione cortonesca impensabile senza un'esperienza diretta della grafica del maestro, ponendolo dunque già sulla scena romana ancorché nella firma, a differenza di altri lavori che portano il luogo («Roma»), non vi siano precisazioni in tal senso.

Circa l'ambito nel quale Bonacina si sarebbe formato nella tecnica bulinistica, sino dai repertori del Sette e dell'Ottocento aveva preso corpo il nome dell'olandese Cornelis II Bloemaert, oggi generalmente accettato⁽³²⁾. Come evidenzia un recente studio di Laura Bartoni⁽³³⁾, alla quale si deve il ritrovamento della documentazione relativa alla residenza romana del Bonacina dal 1658 al 1662 nella parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, la prolungata dimora dell'incisore Bloemaert in quella stessa zona, costituiva effettivamente un polo d'attrazione per i giovani incisori, soprattutto stranieri.

Altri punti di contatto si possono ravvisare nel *Missale Romanum* del 1662, al quale hanno lavorato entrambi, e nel frontespizio per tesi con il mito di *Giasone e il vello d'oro*, tratto da un disegno di Giovanni Francesco Romanelli, tradotto in incisione da entrambi⁽³⁴⁾.

Ponendo le rispettive versioni a confronto (FIG. 4, 5), data la loro corrispondenza quasi palmare e la lontananza dal modello, che era appena abbozzato, è chiaro che, pur citando Bonacina come fonte diretta per la sua stampa, il modello a disegno («Fran: Romanell: delin:»)⁽³⁵⁾ deve aver invece copiato il bulino di Bloemaert⁽³⁶⁾ di qualche anno precedente. Benché spetti al nordico la delicata operazione di tradu-



FIG. 4 - Cornelis Bloemaert, *Giasone conquista il vello d'oro*, particolare, Art. m. 5-23. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 5 - Giovanni Battista Bonacina il vecchio, *Giasone conquista il vello d'oro*, particolare, Art. m. 50-61. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 6 - Giovanni Battista Bonacina il vecchio, *La Fama e la Virtù che presentano il cartiglio con la medaglia in onore di papa Alessandro VII*, 1659, AS g. 15-3. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

zione nel linguaggio incisivo, definendola nei dettagli, della ricchezza grafica della *texture* di Romanelli, non si può fare a meno di osservare che, ponendo a confronto le prove conservate alla Bertarelli, tra i due incisori Bonacina sembra essere quello che ha meglio compreso i valori dell'originale in termini di movimento e di contrasto chiaroscurale, stemperando i rigori del bulino con minimi interventi all'acquaforte. Restano ora da chiarire le dinamiche sottese alla genesi di questo lavoro, cioè se l'operazione di copia sia avvenuta con l'approvazione e supervisione di Bloemaert, confortando l'ipotesi di un apprendistato, oppure se si sia trattato di una semplice contraffazione.

A testimoniare della posizione di Bonacina nell'incisione romana attorno al 1660 sono due stampe da disegni di Gian Lorenzo Bernini e bottega, che nella letteratura più recente sono stati collocati nelle coordinate di una precisa politica culturale di papa Alessandro VII, convinto sostenitore del potere di diffusione e di amplificazione del messaggio attraverso le carte: i *Portici della piazza di S. Pietro di Roma*, la cui genesi, nell'estate del 1659, è documentata tanto nel *Diario* del papa come dai pagamenti, e per la quale si conserva a Londra, The British Museum, il disegno preparatorio⁽³⁷⁾, e nello stesso anno la *Medaglia in onore di papa Alessandro VII*, sempre su progetto grafico di Bernini (Mosca, Museo Puskin, inv. 7590). L'anno seguente Bonacina licenziava un altro lavoro con lo stesso soggetto, ma questa volta posto in un contesto allegorico, con *La Fama e la Virtù che presentano il cartiglio con la medaglia in onore di papa Alessandro VII*, su disegno di Pietro da Cortona⁽³⁸⁾, in un intaglio che si può considerare in assoluto la sua opera di maggiore impegno e di cui si conserva il rame presso l'Istituto Centrale per la Grafica, proveniente dal fondo degli stampatori De Rossi (inv. 115; FIG. 6).

Ben diverso è il giudizio sulla tecnica e sullo stile del milanese che avrebbe espresso, solo due anni più tardi (il 23 dicembre del 1662), uno dei massimi esponenti della grafica barocca, Salvator Rosa, nel carteggio con il letterato pisano Giovanni Battista Ricciardi, dove il pittore invocava la necessità che si apportassero modifiche al suo ritratto inciso da Bonacina, importanti correzioni di cui peraltro forniscono una prova i due esemplari, molto diversi tra loro, conservati presso la Raccolta Bertarelli⁽³⁹⁾ (FIGG. 7, 8):

In quanto alle lodi del ritratto, e che v'habbia ispirato in dire ch'è intagliato per divinità: questa non è l'opinione né mia, né degli altri che di questo mestiere s'intendono. Ond'io concludo che voi non havete ancor veduto come si fanno i ritratti a bollino in questo nostro secolo, e però vi compatisco. Il Bonascina intagliatore d'esso non è in Roma; subito ritornato, farò far la cosa delle lettere, e manderò l'altro che mi chiedete. Del suo modo d'operare, ho sentiti i medesimi ragguagli, ma non ho visto nulla per mancamento di mia poca curiosità; procurerò di vederlo quanto prima⁽⁴⁰⁾.

Cionostante è considerevole, anche se qualitativamente discontinua, la produzione



FIG. 7 - Giovanni Battista Bonacina il vecchio, *Ritratto di Salvator Rosa*, RI p. 154-42 (I stato). Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 8 - Giovanni Battista Bonacina il vecchio, *Ritratto di Salvator Rosa*, RI p. 154-41 (II stato). Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 10 - Giovanni Battista Bonacina il vecchio, *Ritratto di Carlo Cesare Osio*, particolari, MT p. 7-22. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

di ritratti dopo il suo ritorno in patria, particolarmente interessanti quelli su disegno di Cesare Fiori⁽⁴¹⁾.

Le tracce del soggiorno romano si interrompono nel 1663, con la pubblicazione a Milano delle illustrazioni della *Vita della Serenissima Infanta Maria di Savoia*, con l'antiporta disegnata da Pietro da Cortona⁽⁴²⁾, e con l'edizione veneziana de *Le Glorie cadute dell'antichissima, ed augustissima famiglia Comnena*, dove Bonacina si firma ancora «*mediolanen[is] sculp. Romae*». Ma è concreta la possibilità che queste matrici fossero state realizzate nei mesi precedenti.

Rientrato a Milano, oltre a condurre l'impresa di famiglia ha continuato ad incidere fino alla morte, avvenuta nel 1672, avviando nel contempo il proprio figlio, Giovanni Battista il giovane, nato verso il 1653, alla stessa professione. I suoi primi intagli datano probabilmente dalla fine degli anni Sessanta – inizio anni Settanta, ma a causa della firma, con le stesse iniziali, e della tecnica, piegata di volta in volta per adattarsi al modello da tradurre nel rame, non è facile discernere nella produzione di questi anni tra il lavoro del padre e quello del figlio. Un giudizio di merito, che tenga conto della sola qualità⁽⁴³⁾, non sembra essere sufficiente se si osserva che anche dopo il 1672 si hanno opere di discreta qualità e complessità che portano la firma di Giovanni Battista Bonacina, tra cui ci limitiamo a citare il *Ritratto di Luigi Scaramuccia* (FIG. 9) da un dipinto di Francesco Cairo mediato da un disegno del Fiori, che sebbene distante dalle opere del padre, come mostra il confronto con il *Ritratto di Carlo Cesare Osio* del padre, del 1661, (FIG. 10) rivela comunque una certa cura per i dettagli (FIGG. 11a-d).

Non è questa la sede per procedere con una trattazione più specifica sull'opera di questo incisore, i cui lavori potranno essere a questo punto individuati con buon margine di sicurezza nelle opere datate dopo il 1672, quando a Milano moriva Giovanni Battista il vecchio, e veniva redatto il 9 giugno l'inventario di tutti i suoi beni⁽⁴⁴⁾ (Doc. 2).

Per la parte che attiene alle incisioni, a differenza dell'inventario Perego, purtroppo quello del Bonacina, forse a ragione della quantità di pezzi «ritrovati doppo la morte», non fornisce indicazioni precise, limitandosi a enumerare secondo criteri diversi, ora per formato (imperiale, reale, mezzano, quarto), ora per tipologia (ventagli, ritratti, immagini sacre, giochi, geografia e qualche libro) oltre millecinquecento matrici, con il nucleo più corposo raccolto sotto la voce «1018 Quartini de ritratti et altre cose diverse di varie misure».

La sezione dell'inventario decisamente più sorprendente e indicativa oltre che dell'ampiezza degli interessi commerciali della bottega milanese, anche della varietà di applicazioni nell'utilizzo delle stampe, è rappresentata dalla giacenza di ben oltre diecimila immagini stampate di provenienza diversa, «di carta forestiera», come «di



FIG. 11a-d - a sinistra: Giovanni Battista Bonacina il vecchio, *Ritratto di Carlo Cesare Osio*, particolari, MT p. 7-22. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
a destra: Giovanni Battista Bonacina il giovane, *Ritratto di Luigi Scaramuccia*, particolari, RI p. 161-89. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

nostra stampa», cui sono da sommare libri e serie, alcuni dei quali impressi su pergamena («carta pecora»). È curioso come ad un certo punto dell'elenco, tra la «Robba di nostra stampa», data evidentemente la quantità di pezzi «coloriti», si sia ritenuto di dover aggiungere la specifica «neri» per quelle impressioni che non avevano interventi a mano, mentre sempre di produzione bonaciniana, tra le stampe d'uso si evidenziano, oltre ai più comuni ventagli «Tre cento venti otto Madone in tela per li abiti».

Circa quattromila erano i santini di produzione fiamminga su pergamena («Cartine

di Fiandra di carta pecora»), mentre nell'ambito «forastiero» si fanno notare «Una Venetia in venti fogli in stampa di legno», che per formato si può accostare alle grandiose silografie di Jacopo de Barbari e di la Pagan⁽⁴⁵⁾, e alcune copie del trattato di architettura di Jacopo Vignola.

Per quanto attiene alla sezione «Stampe di rame», cioè alle matrici possedute, si è potuto avere riscontro in alcune incisioni che portano l'indirizzo di Giovanni Battista Bonacina (per le date è da considerare quanto osservato a proposito de *Il Piemonte con il Monferrato*), tutte afferenti alla voce «21 Realli de geograffia compreso il statto de Milano», cui possiamo ricondurre lavori di Bernardino Bassano⁽⁴⁶⁾, di Giovanni Paolo Bianchi⁽⁴⁷⁾, entrambi operanti nella prima metà del secolo, e anonimi⁽⁴⁸⁾. È plausibile inoltre l'identificazione dei rami «6 Del Duomo grandi» con l'impegnativo lavoro di traduzione operato da Cesare Agostino, servendosi di più matrici, del progetto per la facciata di Francesco Castelli⁽⁴⁹⁾. Anche per l'«Esemplare del Pisani da 9 rami» c'è corrispondenza con una piccola pubblicazione di formato oblungo, più che un vero e proprio libro una serie di tavole riproducenti esemplari di cifre e di scritture, disegnati dal matematico Giovanni Battista Pisani⁽⁵⁰⁾, che non sembra avere una titolazione propria recando come frontespizio



FIG. 12 - Giovanni Battista Pisani, *Frontespizio-lettera dedicatoria al Cardinale Omodei*, Albo C 182. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

un'epistola dedicatoria al già menzionato cardinale Omodei (FIG. 12), e che nell'esemplare conservato alla Raccolta Bertarelli porta il nome di Bonacina e la data 1683⁽⁵¹⁾.

L'inventario della bottega dimostra, accanto all'attività di incisori, un fiorente commercio di quadri, con tele e disegni di soggetti diversi, in grado di soddisfare una estesa clientela. Delle seicentodiciannove opere elencate, per lo più già incorniciate, solo duecentotrentadue indicano l'autore: sei sono copie (due da Stefano Montalto, due dal «Gilardino», Melchiorre Gherardini, una da Giulio Cesare Procaccini e una da Albrecht Dürer) mentre il pittore più presente, con quarantacinque quadri (*Santi* e una *Madonna*, ma anche ghirlande, storie, figure, straccioni e fantesche), è un Rossi senza specificazione del nome, e altri ventitré dipinti, tutte fruttiere, sono dati a Giovanni Rossi e quattro a Carlo Rossi. Il pittore e incisore Giovanni Battista Del Sole è presente con trentasette quadri (paesi, battaglie e due marine) e un generico «Fiammingo» con trentaquattro opere, soprattutto studi. Numerosi i paesi di monsù Nicola (tredici) e le fruttiere e vasi di fiori di «Giuseppe» (tredici), probabilmente il Vicenzino, peraltro documentato con altri due vasi di fiori.

Seguono otto quadri del Gherardini (due *Madonne* e altri non specificati) e altrettante prospettive dello «Zoppo» (Giovanni Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano), sei (soggetti religiosi) dello «Scorza» (il pittore e incisore ligure Sinibaldo Scorza) e sei vasi di fiori del «Merletti», cinque del «Croce» (due fruttiere, un vaso di fiori, un *Sant'Antonio*, e un altro non specificato), quattro vasi di fiori di un fratello di Luca Bonacina, forse Giovanni Battista, quattro mezze figure del Genovese⁽⁵²⁾ e quattro *Dottori* del Pavia⁽⁵³⁾, e ancora di Salvator Rosa (due tondi su asse), «Todesco» (due di soggetto non specificato), Saglier (due vasi di fiori), Luca⁽⁵⁴⁾ (due ghirlande in miniatura), Panza (*Samaritana*), e Santagostino (un *Ritratto dell'Imperatrice*).

Prendendo in esame i soggetti si può osservare che quelli religiosi sono centotredici (18%) contro le sessantuno fruttiere (10%), i quarantatre vasi di fiori (7%), cui si devono aggiungere altri ventotto di frutta e fiori e diciannove ghirlande, i quarantasette paesi (7,5%), le trenta «instorie» (4,5%) e le venti battaglie (3%). Numerose anche le teste (sedici, di cui una «curiosa»), gli «straccioni» (dodici), gli studi (dodici) e le prospettive (otto). Ma si contano anche «fantesche», vecchie, animali (due uccelli e un gatto), marine, cestini, fregi e puttini. I ritratti erano tredici (2%), tra cui quello dell'imperatrice, del papa e del cardinal Federico. Quelli non specificati sono centosettantasei (28,5%).

Fra i soggetti religiosi i più rappresentati erano genericamente indicati come Santi (cinquantotto, per oltre il 50%), seguiti dalla Madonna (dieci), poi alcuni specifici (sant'Antonio, san Francesco, san Giovanni Battista, la Maddalena, ecc.).

Le dimensioni sono indicate per quattrocentosedici quadri (67%) ma, degli altri duecentotre, settantanove sono piccoli (13%). Nel dettaglio:

<i>Dimensioni</i>	<i>Dimensioni in cm⁽⁵⁵⁾</i>	<i>numero</i>	<i>Percentuale</i>
Mezzo braccio	30	11	3
Oncie 7 e mezza	34	96	23
Oncie 8 per 10	40 per 50	14	4
Un braccio	60	97	23
Un braccio e mezzo	89	113	27
Due braccia	119	43	10
Due braccia e mezzo	149	12	3
Tre braccia	179	29	7
Quattro braccia	238	1	0
Totale	---	416	100

La bottega offriva dunque una grande varietà di quadri di dimensioni e soggetti diversi, così da rispondere alle esigenze degli acquirenti. La qualità doveva essere media, con quadri di discreto pregio e altri più commerciali e adatti a tutte le borse. In seguito alla morte del padre, Luca, Giovanni Battista il giovane e Martino divisero i beni comuni, assegnando alla sorella Marta e alla madre Caterina quanto stabilito in base alle disposizioni testamentarie⁽⁵⁶⁾: ciascuno di loro ricevette, oltre agli abiti e mobili di casa, un «torchio per stampare rami», duecentoquarantacinque stampe di rame e centoquindici quadri⁽⁵⁷⁾; sembra di capire che i fratelli proseguirono l'attività insieme, continuando ad affiancare alla vendita di stampe e incisioni quella di altri oggetti d'arte.

L'intermediazione fra cliente e artista è un'altra attività della bottega: si occupavano di far eseguire dagli artefici quadri e altre opere che venivano loro richieste facendosi garanti del risultato. Il 7 agosto 1686, ad esempio, Giovanni Battista avvisava il preposito novarese Carlo Francesco Gibellini che erano pronti i dodici quadri commissionati, «6 piccole a fiori e frutti e 6 altri grandi vasi de fiori con ogni policia», al costo di 11 lire al paio, cui si aggiungevano «li 3 altri cioè il paese dell'creazione e la Immacolata Concezione e S.ta Margarita», per altre 96 lire. Li avrebbe potuti portare di persona all'inizio di ottobre, aggiungendo il costo del dazio e della condotta⁽⁵⁸⁾. Quattro anni prima era stato Luca a far disegnare e realizzare dei reliquiari per lo stesso Gibellini: il Bonacina voleva «un'opra di haverne honore», preoccupandosi della qualità dell'ebano, della tartaruga per il rivestimento («non si guarda a spesa per fare in questo genere cosa delle più belle»), e delle decorazioni d'argento, ma anche scegliendo gli artefici che lo soddisfacevano maggiormente. Assicurava che i reliquiari «sarano di venti quattro carati tanto della materia quanto

della architettura», certo che una volta visti non avrebbero avuto dubbio di commissionargli anche un tabernacolo, per il quale «tra tanto procurerò di cercare delli disegni variij, e quando se haverà da stabilire verò con l'artefice sì per le misure come per il prezzo». In quell'occasione propose anche al canonico novarese Pietro Paolo Casati «un Cristo di legno di oliva di grandezza di mezo braccio in circa e a prezzo conveniente e caso che lo voglia li farò far la croce e peduzo». Il Gibellini poté aiutarlo per dei rami, pagati 600 lire, che vedevano coinvolto un non meglio specificato «cavaliere» e il reverendo Giacomo Maria Noli⁽⁵⁹⁾.

Non ci è dato in questa sede di entrare più nel dettaglio di questo straordinario spaccato sulle botteghe milanesi del Seicento, certi tuttavia che i numerosi spunti e indizi che gli inventari contengono potranno essere certamente decifrati attraverso future e più accurate indagini.

* Alessia Alberti ha curato l'analisi della produzione incisoria legata a Perego e ai Bonacina e le proposte identificative delle stampe; Sergio Monferrini per primo ha individuato gli inventari riprodotti in appendice commentandoli nella parte relativa alle opere di pittura.

- ⁽¹⁾ I principali contributi al riguardo si devono a P. ARRIGONI, *L'incisione e l'illustrazione del libro a Milano nei sec. XV-XIX*, in *Storia di Milano*, 18 voll., Milano-Roma 1953-1966, XV, Roma 1962, pp. 668-718, in particolare p. 692; A. COMPOSTELLA, *Giovanni Battista Bonacina: un'ipotesi sull'esistenza di tre artisti omonimi*, «Grafica d'arte», 1994, 19, pp. 3-13; L. BARTONI, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma Barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma 2012, pp. 121, 399; S. MONFERRINI, *Cesare Agostino Bonacina (1634-1700) incisore tra Milano e Torino*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano. 1580-1714*, atti del convegno (Torino, 28-29 maggio 2015), a cura di A. Morandotti e G. Spione, Milano 2016, pp. 296-305. Tra la bibliografia essenziale sono inoltre da annoverare le ampie e documentate schede di opere di Giovanni Battista il vecchio pubblicate in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000 - 10 gennaio 2001), a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena-Firenze, 2000.
- ⁽²⁾ MONFERRINI, *Cesare Agostino...* cit. n. 1.
- ⁽³⁾ La questione è stata oggetto di accurata trattazione in COMPOSTELLA, *Giovanni Battista...* cit. n. 1. Alcune criticità nell'approccio di Compostella sono state evidenziate da Z. DAVOLI, *La Raccolta di stampe "Angelo Davoli"*, 8 voll., Reggio Emilia 1995-2012, II (1996), pp. 50-52, che su base stilistica ha optato per l'esistenza di due soli incisori, il più prolifico dei quali, Giovanni Battista II, avrebbe operato tra Roma e Milano dal 1645 al 1705 circa. Per parte nostra, in riferimento al contributo di ARRIGONI, *L'incisione...* cit. n. 1, ci limitiamo a fare alcune precisazioni circa i termini cronologici individuati per l'attività di Giovanni Battista I (1633-1664), qui 'il vecchio'. Il *Ritratto di Marco Antonio Franciotti* che Arrigoni attribuisce al 1633, anno della sua nomina a cardinale, appartiene alla serie *Effigies, nomina et cognomina...* edita da Giovanni Giacomo De Rossi nel 1658 (D. DEL PESCO, scheda n. 165, in *Alessandro VII...* cit. n. 1, pp. 267-269), e anche il *terminus* del 1664 per i *Carmina* di Virginio Cesarini è da anticipare al 1658, anno della prima edizione in cui già comparivano l'antiporta e il ritratto incisi da Bonacina (T. MONTANARI, scheda n. 239, in *Alessandro VII...* cit. n. 1, pp. 388-389).
- ⁽⁴⁾ I registri della parrocchia di Sant'Ambrogio in Solariolo non si sono conservati, ma quelli di San Protaso hanno permesso di ricostruire, almeno parzialmente, la genealogia della famiglia (Milano, Archivio Parrocchiale di San Fedele, *S. Protaso ad Monacos*, Registri degli atti di battesimo e morte).
- ⁽⁵⁾ Compare anche Egidio de Haff o Haeff, forse legato all'importante mercante auroserico di origine fiamminga Rinaldo Haeff (G. TONELLI, *Affari e lussuosa sobrietà. Traffici e stili di vita dei negozianti milanesi nel XVII secolo (1600-1659)*, Milano 2012, pp. 53, 81, 93, 110).
- ⁽⁶⁾ MONFERRINI, *Cesare Agostino...* cit. n. 1, p. 297; il documento viene qui trascritto, Doc. 1. Perego risulta citato in C. ALBERICI, *Stampe*, in *Il Seicento Lombardo. Catalogo dei disegni, libri, stampe*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, 1973), Milano s.d. [1973], p. 76; P. BELLINI, *Dizionario della stampa d'arte*, Milano 2008, p. 448.
- ⁽⁷⁾ Archivio di Stato di Milano, da ora in poi ASMi, *Atti dei Notai di Milano*, Giovanni Battista Grazianetti, b. 28109, atto 10 giugno 1639. Di Magnago non è conosciuta al momento un'attività come editore.
- ⁽⁸⁾ Rispetto ai criteri individuati per la stima, data la sostanziale uniformità del formato 'reale', si

può ragionevolmente supporre che essi risiedessero nei soggetti, negli autori e probabilmente nell'usura dei rami.

- ⁽⁹⁾ Tra questi una tavoletta con episodi della vita della Beata Veronica di Binasco: Anonimo, *Beata Veronica*, incisione a bulino, 221 × 156 mm circa (alla battuta del rame). «In Milano p gio: Abrosio peri[go]». Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (da ora in poi CRSB), MT p. 5-15. A questa voce possiamo in via ipotetica accostare anche l'anonimo *San Francesco Saverio* utilizzato come antiporta del *Discorso di Antonio Arighino Panizzolo nella solennità di S. Francesco Saverio*, Sabbì, Brescia, 1636, probabilmente un caso di reimpiego, dal momento che la pubblicazione non rientra nell'arco cronologico di attività del Perego. U. SPINI, *Le edizioni bresciane del Seicento. Catalogo cronologico delle opere stampate a Brescia e a Salò*, Milano 1988, p. 116, n. 514.
- ⁽¹⁰⁾ La copia, anonima, è sottoscritta «Gio. Abrosio Perigo For.»; incisione a bulino, 390 × 285 mm (foglio), Parma, Biblioteca Palatina (Ortalli 786).
- ⁽¹¹⁾ Cfr. Doc. 1: «La nontiatà del Barotio».
- ⁽¹²⁾ Cfr. Doc. 1. Incisione all'acquaforte, 294 × 410 mm, Amsterdam, Rijksmuseum (inv. RP-P-H-H-730).
- ⁽¹³⁾ E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005, p. 203, nota 269. Forse identificabile con «Una madona del rosario» citata in Doc. 1.
- ⁽¹⁴⁾ P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia conservate nella Raccolta delle Stampe di Milano*, Milano 1936.
- ⁽¹⁵⁾ Anonimo, *Vera immagine di Sancta Maria della Pietà della Piazza del Castello di Milano*. Incisione a bulino, 208 × 146 mm circa (foglio), Milano, CRSB, 2 esemplari: PS p. 19-33, esemplare lacunoso e con quadrettatura a matita; MT p. 1-72. Firmata: «Gio. Ambrosio Perigo For. Milano». ARRIGONI, BERTARELLI, *Rappresentazioni popolari...* cit. n. 14, p. 44, n. 237. Per le vicende della cappella e per l'immagine che, se si tralasciano alcune differenze (forse dovute ad antiche ridipinture rimosse in occasione dell'ultimo restauro?), sembra da identificare con quella posta sull'altare della chiesa della Madonna della Consolazione, si veda A. VINCENTI, *Una Chiesa nella città. S. Maria al Castello a Milano*, «Arte Cristiana», LXXXVIII (2000), 801, pp. 475-484.
- ⁽¹⁶⁾ Cesare Bassano, *Vero ritratto della S.ma Vergine a Santo Calocero*, 1626. Incisione a bulino, 455 × 324 mm (esemplare tagliato, foglio). Milano, CRSB, MT m. 1-29. Con l'indirizzo «Gio. Ambrosio Perigo For. Milano», il privilegio e la dedica dell'incisore al protofisico Giovanni Battista Giussani. ARRIGONI, BERTARELLI, *Rappresentazioni popolari...* cit. n. 14, p. 18, n. 99; P. BELLINI, *Contributi per una catalogazione delle acqueforti di Cesare Bassano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXX (2003), pp. 33-106, in particolare p. 38, n. 16. L'opera è identificabile con «La madona di S.to Calocero» citata in Doc. 1.
- ⁽¹⁷⁾ MONFERRINI, *Cesare Agostino...* cit. n. 1, p. 297, nota 5.
- ⁽¹⁸⁾ E. DU PÉRAC, A. LAFRERY, Roma prima di Sisto V: la pianta di Roma Du Pérac-Lafrery del 1577 riprodotta nell'esemplare esistente nel Museo Britannico, con introduzione di F. Ehrle, Roma 1908, pp. 60-66.
- ⁽¹⁹⁾ Anonimo, *Ducato di Mantova con suoi confini*, 1628, incisione a bulino, 347 × 528 mm, Milano, CRSB, CG m. 7-43. Si veda P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Le carte geografiche dell'Italia conservate nella Raccolta delle stampe e dei disegni*, Milano 1930, p. 139, n. 1260. Con l'indi-

rizzo: «In Milano per già Ambrosio perego» e con la dedica di Barateri a Giovanni Serbelloni datata 30 ottobre 1628. In tardo stato porta la data corretta ed è aggiunto l'indirizzo «Gio Batta Bonacina nella Contrada di S.ta Malgarita Milano» (*Cartografia rara*, Catalogo Antiquarius n. 45, scheda n. 50).

- (20) Incisione a bulino, 465 × 345 mm. Con l'indirizzo: «Gio. Ambrosio Perigo Formis Milano», Milano, CRSB, Giochi m. 18-1. *Giochi da salotto, Giochi da osteria nella vita milanese dal Cinquecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Morando, 16 dicembre 2012 – 3 marzo 2013), a cura di A. Milano, Milano 2012, p. 43, n. 15.
- (21) Incisione a bulino, 460 × 360 mm (alla battuta del rame). Con l'indirizzo: «Gio: Ambrosio perigo For. Milano», Milano, Collezione eredi Alberto Milano. *Giochi da salotto...* cit. n. 20, p. 45, n. 19.
- (22) Cfr. Doc. 3 qui in Appendice.
- (23) Per i dettagli anagrafici si può vedere la *Genealogia* prodotta in Appendice, Doc. 3.
- (24) Incisione all'acquaforte e bulino, 388 × 501 mm (alla battuta del rame), Milano, CRSB, CG m. 5-66, ARRIGONI, BERTARELLI, *Le carte geografiche...* cit. n. 19, p. 350, n. 3052; L. ALIPRANDI, G. ALIPRANDI, *Le grandi Alpi nella cartografia 1482-1885*, II, Pavone Canavese (Torino) 2007, p. 28, n. 231.
- (25) Sono da riconsiderare a nostro parere le prove addotte da A. Compostella di un'attività precedente a tale data (COMPOSTELLA, *Giovanni Battista...* cit. n. 1, pp. 6-7): le antiporte di Francesco De Pietri (De Petris), *Breve discorso genealogico della Antichissima, e Nobilissima Famiglia Ohmuchievich Gragurich esposto nel Teatro del Mondo quasi in scena*, opera che nella lettera dedicatoria porta la data 1645, e di *Giouchi di fortuna esposti in nove lingue, le più nobili, e più fiorite del Mondo...*, con dedica datata 1647, sarebbero comparse per la prima volta nell'edizione congiunta, del 1663, all'interno di Lorenzo Miniati, *Le glorie cadute dell'antichissima, ed augustissima famiglia Comnena, da maestosi allori dell'imperial grandezza, ne tragici cipressi della privata conditione*, Venezia, per Francesco Valvasense, 1663. La peculiare soluzione adottata dall'editore di questo volume di comprendere all'interno di uno stesso libro diverse antiporte per scandire la successione in capitoli è portata quale caso esemplare per il XVII secolo in G. ZAPPELLA, *Il libro antico a stampa. Struttura, tecniche, tipologie, evoluzione. Parte prima*, Milano 2001, p. 510. Per il ritratto dello scienziato Paolo Zacchia, già ritenuto opera del 1650 in quanto il medico stando alla scritta avrebbe avuto sessantasei anni, occorre perlomeno considerare la possibilità che l'età si riferisse all'epoca del disegno di Gian Domenico Cerrini adoperato come modello per la stampa e non all'incisione, di cui è accertato l'impiego come antiporta di *Pauli Zacchiae... Quaestiones medico-legales...*, Avenione, ex typographia Ioannis Piot, Sancti Officij typographi in foro Sancti Desiderij, 1655. È la prima opera in cui Bonacina si firma come attivo a Roma «Joanes Baptis: Bonacina /Mediolanen Sculp. Romae.». Per una scheda dell'opera si veda E. BOREA, scheda n. 23, in *Gian Domenico Cerrini: il Cavalier Perugino tra classicismo e barocco*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso, 17 settembre 2005 – 8 gennaio 2006), a cura di F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2005, p. 154. Tra i primi lavori è certamente da annoverare per lo stile un piccolo *Ritratto di padre Francesco Preste da Longobardi*, non datato ma successivo alla morte del Correttore Generale dell'Ordine dei Minimi nel 1643. P. AMATO, *Imago Ordinis Minimorum. La magia delle incisioni. Antiche stampe su rame e su legno dei Conventi dei Padri Minimi 1525-1870*, I, s.l., 2007, pp. 175-176, n. II.4.
- (26) A. SPIRITI, *Il cardinale Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia: documenti e considerazioni, in Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spirti, Roma 2013, pp. 205-246.

- ⁽²⁷⁾ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 12093.
- ⁽²⁸⁾ Queste le stampe da invenzioni di Pietro da Cortona (vengono prima quelle datate): 1) su disegno di L. Baldi, antiporta di Isidoro Toscana, *Della vita virtù, miracoli e dell'istituto di S. Francesco di Paola fondatore dell'ordine de' minimi*, In Roma, Nella Stamparia d'Ignatio de' Lazari, 1658, il rame fu in seguito reimpiegato, con varianti nello stemma, come antiporta di *Digesti Sapientiae Minimitanae*, Romae, Ex Typographia Rev. Camerae Apostolicae, 1664. AMATO, *Imago...* cit. n. 25, pp. 267-270, n. I.32, pp. 287-288, n. I.34; 2) *Allegoria attorno alla medaglia di Alessandro VII*, [1660], sulla quale torneremo più avanti; 3) *Ritratto di Suor Francesca Farnese*, antiporta di Andrea Nicoletti, *Vita della venerabile madre suor Francesca Farnese detta di Giesù Maria dell'Ordine di Santa Chiara*, Roma, Giacomo Dragondelli, 1660; 4) *Tre beati di Casa Savoia*, antiporta di Bernardino Alessio, *Vita della Serenissima Infanta Maria di Savoia*, In Milano, Nella Stampa di Lodovico Monza, 1663; 5) *Giacobbe e Labano*, dal dipinto oggi al Louvre (inv. 105); 6) *Visione di Santa Martina*; 7) *Tre filosofi che discutono tra loro (senis seni placent)*, allegoria per tesi; 8) *Tobia e l'angelo*, che pur trattando un soggetto 'romano' curiosamente risulta incisa da Bonacina a Milano («Jo. Bapt. Bonacina sculp. Mediolani»).
- ⁽²⁹⁾ Oltre alla citata antiporta del 1653 (1), derivano da disegni di Lazzaro Baldi: 2) l'antiporta di Michelangelo Salvi, *Delle Historie di Pistoia e fazioni d'Italia*, In Roma, per Ignatio de' Lazari, 1656; 3) *Putti sulla cima di un monte (fluent lac)*, frontespizio per la tesi di A. Caprara, 1662, A. PAMPALONE, *Cerimonie di laurea nella Roma barocca, Pietro da Cortona e i frontespizi ermetici di tesi*, Roma 2015, p. 43, fig. 18.
- ⁽³⁰⁾ La collaborazione con Ciro Ferri è attestata dai seguenti lavori: 1) *Ritratto di suor Angela da Città di Castello* [post 1661]; 2) *Santa Martina*, nel *Missale Romanum* del 1662, D. GRAF, *Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), Milano 1998, pp. 201-214, in particolare pp. 209-210; 3) *Ercole e l'Idra di Lerna* (allegoria per tesi); 4) *San Filippo Neri*.
- ⁽³¹⁾ *La Geometria con la Poesia e la Geografia e alcuni matematici in un paesaggio* (allegoria per tesi).
- ⁽³²⁾ Per la bibliografia cfr. COMPOSTELLA, *Giovanni Battista...* cit. n. 1, p. 13, nota 22.
- ⁽³³⁾ BARTONI, *Le vie degli artisti...* cit. n. 1, pp. 59-60.
- ⁽³⁴⁾ Proveniente dalla collezione amburghese di Adolf Glüenstein, il disegno è passato sul mercato (Christie's, Londra, 1 luglio 1997, sale 5818, lotto 57), pietra nera, penna e inchiostro marrone, aquerellatura blu e lumeggiature su carta marrone chiaro, 309 × 244 mm.
- ⁽³⁵⁾ Incisione a bulino, 342 × 243 mm (alla battuta del rame), Milano, CRSB, Art. m. 50-61.
- ⁽³⁶⁾ Incisione a bulino, 340 × 241 mm (alla battuta del rame), Milano, CRSB, Art. m. 5-23. F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, II, Amsterdam s.d., p. 76, n. 207. Il bulino di Bloemaert è stato in seguito copiato anche da Jean Baptiste Nolin, residente per un certo tempo presso il fiammingo.
- ⁽³⁷⁾ Rinviamo per la storia e la bibliografia precedente a D. DEL PESCO, scheda n. 188, in *Alessandro VII...* cit. n. 1, pp. 289-291.
- ⁽³⁸⁾ C. GNONI MAVARELLI, scheda n. 91, in *Alessandro VII...* cit. n. 1, pp. 162-163.
- ⁽³⁹⁾ Incisione a bulino, 260 × 198 mm circa (alla battuta del rame), Milano, CRSB, RI p. 154-41; RI p. 154-42, entrambi gli esemplari sono smarginati. Il secondo stato dell'incisione è così profondamente ritoccato nella cornice e nelle iscrizioni da potersi scambiare per un'opera

diversa. M. ROTILI, *Salvator Rosa incisore*, Napoli 1974, p. 114, nota 9.

- ⁽⁴⁰⁾ U. LIMENTANI, *Poesie e lettere inedite di Salvator Rosa*, Firenze 1950, pp. 128-129, lettera XXXIV, e rif. a p. 27; parzialmente trascritta in ROTILI, *Salvator Rosa...* cit. n. 39, p. 68.
- ⁽⁴¹⁾ Le stampe di Giovanni Battista Bonacina il vecchio e il giovane tratte da invenzioni di Cesare Fiori sono catalogate da P. BELLINI, *Le incisioni tratte da soggetti di Cesare Fiori*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XIV (1987/1988), pp. 44-85, nn. 9-31.
- ⁽⁴²⁾ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Pietro da Cortona e i cortoneschi*, Milano 2001, p. 75 e nota 29 a p. 79. Si conservano due disegni preparatori del Cortona, di diverso grado di finitezza: Roma, Istituto Centrale per la Grafica (FC 124325), M. GIANNATIEMPO, *Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri dalle Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1977, p. 20, n. 11; Torino, Biblioteca Reale, *Le collezioni d'arte della Biblioteca Reale di Torino. Disegni, incisioni, manoscritti figurati*, a cura di G.C. Sciolla, Torino 1985, p. 78, fig. 109.
- ⁽⁴³⁾ ARRIGONI, *L'incisione...* cit. n. 1, p. 692 ne individuava così i tratti: «Egli incide con un segno franco che dà rilievo alle forme; ma manca di varietà nel taglio e nell'intreccio sicché il chiaro-scuro riesce sommario e la composizione povera di toni».
- ⁽⁴⁴⁾ Dell'inventario nella sua interezza ha già dato notizia MONFERRINI, *Cesare Agostino...* cit. n. 1, p. 298.
- ⁽⁴⁵⁾ Di entrambe è eccezionale il formato ma non corrisponde il numero dei legni. J. SCHULZ, *The printed palms and panoramic views of Venice (1486-1797)*, (Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 7), Firenze 1970, pp. 42-42, n. I.1, pp. 50-51, n. IV.1.
- ⁽⁴⁶⁾ Questi i titoli: 1) *Nova descrizione del Stato di Milano con tutti li suoi confini*, 1636, P. BELLINI, R.W. WALLACE, *Italian Master of the Seventeenth Century*, in *The Illustrated Bartsch*. 45. *Commentary*, New York 1990, p. 67, n. 4502.009; 2) *Novo et accurato disegno della Lombardia*, 1637, *ivi*, p. 72, n. 4502.0011; 3) *Nuova et particolar descrizione del Stato di Milano con i suoi confini*, 1638, *ivi*, p. 66, n. 4502.008; 4) *Veduta prospettica di Milano*, 1640, *ivi*, pp. 67-72, n. 4502.010; 5) *Italia nuova* del Magini.
- ⁽⁴⁷⁾ *La gran città di Milano*, 1629.
- ⁽⁴⁸⁾ *Disegno particolare del Piemonte et Monferrato*, 1639. ALIPRANDI, ALIPRANDI, *Le grandi Alpi...* cit. n. 24, p. 292, n. 413; *Ducato di Mantova con suoi confini*, 1628, qui descritto alla nota 15.
- ⁽⁴⁹⁾ Per una scheda tecnica e commento storico-critico si può ora vedere J. GRITTI, in <<http://www.disegniduomomilano.it/disegni/detail/433>> (13-10-2016). L'opera è inoltre catalogata in A. COMPOSTELLA, *Contributi per Cesare Bonacina*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XIII (1986), pp. 229-258, in particolare p. 239, n. 12.
- ⁽⁵⁰⁾ Di un manuale di calligrafia stampato a Milano nel 1649 da Giovanni Battista Bonacina di cui si legge alla nota 1, p. 146 di S. MORISON, *Early Italian writing-books. Renaissance to Baroque*, a cura di N. Barker, Verona 1990, non si è trovato al momento riscontro.
- ⁽⁵¹⁾ L'esemplare (Albo C 182), di otto carte numerate più il frontespizio (in tutto nove), è lacunoso di quelle numerate in lastra 3 e 4.
- ⁽⁵²⁾ Da riconoscere probabilmente in «Domenico Rosa detto il Genovese vecchio» (M. BONA CASTELLOTTI, *Collezionisti a Milano nel '700. Giovanni Battista Visconti, Gian Matteo Pertusati, Giuseppe Pozzobonelli*, Firenze 1991, pp. 31-32, 38, n. 29), morto nel 1681 (A.E. GALLI, S. MONFERRINI, *I Borromeo d'Angera collezionisti e mecenati nella Milano del Seicento*, Milano 2012, p. 108).

- ⁽⁵³⁾ Forse Lorenzo Pavia, pittore bolognese, padre del più noto Giacomo.
- ⁽⁵⁴⁾ Luca di Leida (1494-1533), incisore e pittore.
- ⁽⁵⁵⁾ Un braccio è pari a 0,595 cm, qui approssimato per eccesso a due decimali.
- ⁽⁵⁶⁾ Il padre dispose a favore di Marta di 45 lire annue, da pagarsi se i fratelli «non ne tenghino d'essa cura, cosa che non credo per esser essa di buona indole, et molto industriosa, et affezionatissima a detti suoi fratelli», anche perché era convinto, «a mio credere penso, et tengo per certo ch'essa non voglij maritarsi». Le toccò anche un quarto della casa in Sant'Ambrogio in Solariolo per legato dello zio Bernardo, oltre ad oggetti, vestiti e biancheria per suo uso. Alla madre invece, in caso non coabitasse, l'uso di mobili, una cucina e camera e la dote di 5800 lire.
- ⁽⁵⁷⁾ Va osservato come il numero totale dei quadri, cioè trecentoquarantasei, sia fortemente diminuito rispetto a quelli inventariati.
- ⁽⁵⁸⁾ Grignasco (Novara), Archivio Gibellini, Corrispondenza.
- ⁽⁵⁹⁾ Il Noli potrebbe corrispondere all'omonimo sacerdote che nel 1678 acquisì per conto di Veronica Spinola, madre del duca Francesco Maria Spinola, un reddito sopra la Cassa di Redenzione (P. CAROELLI, *Della Reale Cassa di Redenzione de' redditi, ed effetti appartenenti alla R. Ducale Camera di Milano alienati. Relazione*, Milano 1729, p. 38).

Appendice documentaria

Doc. 1.

**Milano, Archivio di Stato, (da ora in poi ASMi), Atti dei Notai, Ferrando Taegi,
b. 20877, 1632 maggio 19**

Adi 3 marzo 1631 in Milano

Nota della stima fatta dal sig.r Cesare Bassano delli rami ritrovati nella Casa del
q.m Ambrosio Peregho

P.a S.to Onofrio	£ 30
La tavola dell'altare	£ 30
Il S.to sudario	£ 30
La Madona di Caravaggio	£ 30
Li 5 S.ti	£ 30
S.to Isidoro	£ 30
Li 5 Santi con diversi misterij	£ 30
La Madona di Loretto	£ 18
S.to Gio Batt	£ 18
Li martiri del giappone	£ 18
S.ta Margarita	£ 18
S.ti 5 grandi	£ 24
La Madona di biel	£ 18
La nontiatà del Barotio	£ 18
La natività con la mad.a delle gratie	£ 18
Una croce con li misterij intorno	£ 24
Un S.to Carlo con S.to Fran.co	£ 24
S.to Sebastiano	£ 24
La Madona del Carmine	£ 24
S.ta Teresa	£ 24
Altra madona del Carmine del mezo in su	£ 24
Pio 5	£ 24
S.to Francesco	£ 24
Una Nontiatà	£ 18
Un'altra Madona delle gratie di Brera	£ 18
La madona di S.to Calocero	£ 30
Un Christo in croce	£ 30
La Madona con S.to Giuseppe e S.to Gio	£ 20
Un Angelo	£ 15
Una madona del rosario	£ 18
S.ta Orsola	£ 15
El tipus religionem	£ 18
La trinità s.ta	£ 18

S.ta Anna	£ 20
Una guerra di man del Tempesta	£ 12
S.ro Roccho e la Madona	£ 20
La Madona della pace	£ 30
La madona de 7 dolori con S.to Fran.co	£ 20
La madona del rosario	£ 24
S.to Antonio	£ 10
Il Piamonte in 4 folie	£ 80
Giochi diversi	£ 108
Il Piamonte in folio	£ 24
Il mantovano	£ 18
Et li sud.i sono tutti folij reali	
23 mezi folij a raggione de £ 8.10 l'uno	£ 190
Quarti folij n.º 101 in tutto	£ 200

Doc. 2.

ASMi, Atti dei Notai, Federico Frotta, b. 38033, atto 1672 giugno 9

Inventario di tutto quello che si è ritrovato doppo la morte di Gio. Battista Bonacina

[...]

Stampe di rame	
n.º 63	Per ventalle
4	Stagioni in foglio mezano
10	In foglio mezano della vitta di S.o Carlo
60	Mezi fogli realli
14	Fogli mezani
3	Quarti di quatro
24	Quarti da due piccoli
22	Quarti da due grandi
13	Mezi fogli mezani
24	Quarti da otto
24	Quarti, che sono l'esemplare per disegnare
8	Quarti d'ovadini
1	Esemplare del Pisani da 9 rami
1	Esemplare grande da 16 rami
1	Esemplare grande da 20 rami
1	Esemplare da 11 rami
1	Esemplare da 10 rami stretto e longo
2	Esemplari con su 6 per rame
10	Madone miracolose in quarti

3	Liste di Madone del Carmine
1018	Quartini de ritratti et altre cose diverse di varie misure
23	Rametti piccoli di diverse sorti
1	Esemplare da 8 frusto
15	Quartini mezani di diverse misure
1	Tavoletta reale
1	Tavoletta mezana
2	Tavolette piccole
3	Fregii per evangelli
5	Fregi di zifare
1	Foglio di S.o Antonio imperialle
3	Fogli del Monte Calvario imperialle
6	Del Duomo grandi
21	Realli de geograffia compreso il statto de Milano
4	Realli ciouè Gierusalemme e Genova
99	Realli di Santi e giochi
1	Esemplare da 18 rami in quartini
1	Esemplare da 9 rami in quartini
10	Rametti stretti e longi di fortificazione
2	Ritrattini in quarti

In danari si sono trovati in tutto cento quaranta tre lire

Cartine di Fiandra di carta pecora
Mille vinti sette de grande
Due milla e sette cento ottan[t]a otto de piccole
E più de 90 di talco

Robba stampata di carta forestiera
Due milla e cento novanta fogli forastieri
Una Venetia in venti fogli in stampa di legno
Cinque cento trenta cinque mezi fogli forastieri
Quinterni sei de fregi coloriti in legno
Libri sette del Vignola piccoli
Due milla e ducento cinquan[t]a due quartini forastieri

Robba di nostra stampa
Otto cento settanta sei fogli realli tra Santi e di geograffia
Ducento ottanta due ventalle fine però di nostra stampa
Tre cento vinte otto Madone in tella per li abiti
Novanta cinque esemplari del Pisani da 9
Cinquanta uno da 10 piccoli
Venti nove da 6 piccoli
Nove cento cinquanta uno quarti de varie sorti
Tre cento novanta due mezi mezani
Quatro cento venti tre quartini coloriti

Quatro cento venti uno mezi fogli neri
Cento dodeci quartini fodratti
Setanta nuove fogli realli coloriti
Quaranta mezi fogli coloriti
Trenta da due coloriti
Cento fogli realli in legno neri

Robba stampata in caratre di caratre
Dieci risme e meza tra tavolette e preparattioni e evangeli et altre cose

Tavolette e Evangelli
Cento settanta sei evangelli coloritti
Cento sessanta sei tavolette forastieri
Cento trenta tavolette di nostra stampa
Trenta sei tavolette colorite vecchie
Tre tavolette in carta pecora
Settanta tre evangelli in carta pecora
Cento dieci nove tavolette coloritte di nostra stampa
E più 54 tavolette di carta pecora e trenta evangeli di carta pecora

Cornici e tellari
n.° 28 D'un braccia e mezo
14 D'un braccia
14 Da due braccia
3 Da tre braccia
1 Da quattro braccia
2 Da tre braccia
E più 15 tellari da sete e meza

Telle imprimate
n.° 17 D'un braccia
7 D'un braccia e mezo
10 Di sette e meza
13 Da due braccia
6 Da un braccia e mezo
31 Da un braccia
32 Ottagollini
15 Da sette e meza però scompagne
3 Tellari per antiporti con li vetri
58 Cornici con le asse de diverse sorti
4 Asse di noce
2 Tellari per palgli
1 Tellaro per vioba da quattro
151 Cornicetti per cartine de diversi sorti

Carte in tella

- 30 Fogli di Venetia coloriti in tella
- 38 Carte in tella tra mappa mondi e quatro parti e imperatori e pappi
- 3 Risme de ventalle di nostra stampa

E più varij disegni per pagli
E più 6 risme di varie cose di caratre vechie
E più un credenzone di carte vechie
E più una maza de carte geograffiche per scompagne e vechie
E più 5 pietre con li soi macinini de diverse sorti e grandeze
[...]

Doc. 3.

Genealogia dei Bonacina incisori

Cesare

↔ Camilla Fontana fu Bernardo (circa 1567-1654)

A1 **Bernardo** (circa 1597-21/1/1662)

↔ 1631 Violanta de Grandi fu Nicolao (circa 1612-)

A2 **Maria Maddalena**, notizie 1641, *monaca in S. Filippo Neri a Milano*

A3 **Giovanni Battista** (1611-1672), *incisore, priore della Compagnia del SS. Sacramento nella parrocchia di S. Sebastiano*

↔ 1632 Francesca Caterina Scarelli fu Ludovico (circa 1611-1694)

B1 **Cesare Agostino** (28/8/1633-25/1/1700) *gesuita, incisore, pittore, architetto*

B2 **Francesco Federico** (9/9/1635-ante 1672)

B3 **Luca Vittore** (1644-ante 1703), *incisore*

Sp. 1672 Anna Cusani (circa 1641- notizie 1691)

C1 **Antonio** (1673-1752)

↔ Maddalena Castiglioni di Rocco (circa 1670-1737)

↔ Angela (circa 1724- notizie 1752)

D1 **Giovanna Caterina** (1696-)

D2 **Anna Maria Gioseffa** (1698-)

D3 **Agostina** (1700-)

D4 **Carlo Mauro Paolo Gaspare** (1702-)

D5 **Marianna Rosalia** (1703-)

D6 **Giuseppa Teresa Alfina Geltrude** (1705-)

D7 **Giuseppe Maria Luigi** (1706-)

D8 **Costanza Rosalia** (1707-)

D9 **Maria Marina** (1709-)

D10 **Annunciata Arcangela Benedetta** (1710-)
 D11 **Giuseppe Giovanni Ignazio Rocco** (1712-)
 C2 **Anna Teresa** (1674-)
 C3 **Angela Francesca** (1674-)
 C4 **Teresa Margherita** (1676-)
 C5 **Giuseppe Maria** (1677-1749), *editore*
 ↔ Caterina Romanelli Bordi (-1703)
 ↔ 1703 Cecilia Castiglioni di Rocco (circa 1665-1749)
 D1 **Giovanni Andrea Luca** (1699-)
 B4 **Gio Domenico** (1647-ante 1672)
 B5 **Clara Camilla** (1649-) ↔ 1672 cristallaro Gerolamo Ronzi di
 Giovanni Battista
 B6 **Gio Battista** (circa 1653-1716), *incisore*
 B7 **Martino** (circa 1658- notizie 1672)
 B8 **Marta** notizie 1658-1672

Le opere incise e litografiche di Remo Pasetto

Paolo Bellini

Una recente donazione di stampe di Remo Pasetto da parte del gallerista Giovanni Billari alla Raccolta Bertarelli sta alla base di questo breve scritto che vuole dare un ragguaglio su quest'artista, incisore e pittore, autore di circa 150 lavori grafici, in gran parte calcografici, eseguiti fra il 1958 e il 2006⁽¹⁾. Pasetto è nato nel 1925 a Raldon (Verona) e la sua formazione si è svolta nella città scaligera, dapprima presso la scuola serale di disegno "Nani" e poi all'Accademia di Belle Arti di Cignaroli, in parte interrotta durante il periodo bellico, quando è stato costretto a frequentare un campo tedesco di addestramento militare. Nel 1944 si è unito ai Partigiani e con la Brigata Valpesio ha preso parte alla liberazione di Cuneo. Poi, al termine del conflitto, è rientrato nella natia Raldon e qui è tornato alla sua attività di scultore, frequentando intanto anche gli studi di due artisti, Gottardi e Zampieri⁽²⁾. Dopo qualche anno però ha sentito il bisogno di allargare i suoi orizzonti artistici e per questo nel 1950 si è trasferito a Milano, un passaggio che si è rivelato fondamentale, soprattutto per le conoscenze che ha avuto modo di compiere nel capoluogo lombardo (lo scultore Grosso, i pittori Migneco, Tomiolo, Melotti e lo scrittore Michele Spina) e per quel clima socio-politico che si andava sempre più respirando. Solo qualche anno più tardi è avvenuta la conoscenza con il critico Mario De Micheli, che lo ha spinto a lasciare in secondo piano la scultura per dare spazio invece alla pittura. In questo stesso periodo, sul finire degli anni Cinquanta, ha iniziato a incidere, utilizzando prevalentemente l'acquaforte, accompagnata spesso dall'uso della rotella e della puntasecca.

Rimarrà fedele sempre all'uso di questa tecnica, anche se negli anni Ottanta ha sperimentato in alcune opere la litografia.

La sua prima personale, come scultore, si è tenuta presso la Galleria Schettini di Milano (1957), seguita tre anni dopo da una mostra di pittura alla Galleria Nuova Corrente di Firenze. Delle successive esposizioni vanno ricordate, fra le altre,

quella promossa da Giovanni Billari alla Galleria Ciovasso di Milano nel 2003 e le due in contemporanea nel Mantovano, una a Medole e una a Castiglione delle Stiviere (2014)⁽³⁾.

L'attività di Pasetto si è svolta dunque nella seconda metà del secolo scorso, un'epoca in cui hanno avuto largo spazio, soprattutto in campo pittorico, correnti artistiche improntate a un linguaggio non figurativo, spesso alla ricerca di soluzioni nuove capaci di creare stupore. Pasetto non ha avvertito alcuna suggestione da questo tipo di arte e semmai ha guardato con un certo interesse al neorealismo promosso negli anni Cinquanta da Guttuso, Sassu, Birolli e altri, peraltro manifestando fin da subito e con costanza un'attenzione alle problematiche sociali, quasi sempre collegate al mondo del lavoro, che egli racconta nelle sue opere con un linguaggio a suo modo sorprendente, disarmante e diretto. Le stesse modalità di rappresentazione che egli adotta conferiscono alle immagini una chiarezza immediata e istintiva, con significati non fraintendibili. Il suo linguaggio si articola su un'impostazione chiaramente popolare, ed è del tutto alieno da un naturalismo verista⁽⁴⁾.

L'impostazione iconografica cui abitualmente ricorre si basa sulla presenza di pochi personaggi (per lo più uno solo, a volte due o tre) e in genere rifugge da composizioni affollate. La visione poi è sempre da distanza ravvicinata e in molti casi non esistono i secondi piani, come si può osservare ad esempio nelle acqueforti intitolate *Incidente sul lavoro* (1973, FIG. 2), *Due uova in padella* (1987) o *Maternità* (1993, FIG. 7). In altre opere, quando gli sfondi esistono, sono spesso indefiniti e ciò contribuisce a rendere più immediata e diretta la presa di visione del personaggio in primo piano. Un altro accorgimento adottato per la semplificazione viene trovato dall'artista nel ridurre solo a certe parti il ricorso al chiaroscuro. Testimoniano questo modo di procedere opere come *Muratore con martello pneumatico* (1976), *Il vincitore* (1984), *Lui e lei* (1976, FIG. 6).

I volti sono delineati con pochi tratti di contorno e sono spesso contrassegnati da espressioni simili fra loro, cui concorre per buona parte il taglio della bocca, quasi sempre affidata a una semplice linea ondulata. In più di un caso, per concentrare l'attenzione sul volto del personaggio principale, tratteggia il viso con poche linee, mentre invece viene ombreggiato il resto. Vi sono alcune acqueforti, come *La gabbia* (1988) o *Il caffè-1* (1985), in cui questo modo di procedere è ben visibile.

Ne esce un modo di proporre le immagini con uno stile apparentemente *naïf*, non si saprebbe dire quanto naturale o compiaciuto. In questo gioco di *naïveté* nessuna attenzione naturalmente viene posta alla correttezza delle prospettive che talvolta potrebbero apparire, all'occhio di un rigoroso critico, incerte o addirittura sba-



FIG. 1 - Remo Pasetto, *Contadino*, acquaforte e rotella, 1967, Art. m. 74-23. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 2 - Remo Pasetto, *Incidente sul lavoro*, acquaforte, 1973, Art. m. 74-21. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 3 - Remo Pasetto, *Paternità*, acquaforte e rotella, 1998. Milano, Collezione privata

gliate. A titolo esemplificativo si potrebbe osservare in questo senso *Il caffè-2* (1988).

Come si è detto la tecnica più utilizzata è l'acquaforte, non di rado accompagnata da aggiunte con la puntasecca o con la rotella. L'inchiostro usato non è quasi mai il nero, che risulterebbe freddo, ma un bruno che in più di un caso tende alla sanguigna e questa scelta non appare casuale, poiché, come si avrà modo di dire più oltre, il messaggio proposto da questi personaggi non è un freddo calcolo intellettuale, ma una comunicazione emotiva, tesa a suscitare calde passioni, quali la pietà, la compartecipazione e il risentimento. La stessa sensazione d'altronde risulta osservando le opere pittoriche: si può dire che non vi sia alcuna differenza di tono iconografico con la produzione incisoria e che l'una travasa tranquillamente nell'altra, per di più senza aver modo di osservare negli anni cambiamenti repentini sia di stile che di contenuti.

I soggetti maggiormente indagati da Pasetto possono ricondursi a quattro principali categorie: la famiglia, il lavoro in cantiere, il lavoro agricolo e, in forma minore, la raffigurazione di alcuni personaggi storici. Alla prima di queste sezioni devono ricondursi in particolare le diverse immagini che hanno per titolo *Paternità* o *Maternità* (FIGG. 3 e 7), un tema che l'artista ha trattato con l'incisione in diverse occasioni⁽⁵⁾. Simile a queste per intonazione sono *Nonno e nipote* del 1978 e la commovente immagine di *Lui e lei* del 1976 (FIG. 6). In tali opere a volte le figure sono sedute, in attesa e in riposo, il volto è di tre quarti, ma l'occhio è vigile, fisso sullo spettatore; in altre immagini simili la figura è invece in piedi e il suo lo sguardo è indirizzato fuori dalla scena, quasi aspettasse qualcosa che deve avvenire. Una speranza peraltro negata dal tono pessimistico della raffigurazione.

Accanto all'ambito familiare il tema maggiormente ricorrente in Pasetto è il mondo operaio, in particolare quello che si esercita nei cantieri edili. In numerose immagini (sia incise che pittoriche) l'artista si sofferma a descrivere la situazione psicologica di chi si trova sul posto di lavoro. E, sebbene in prima istanza queste immagini possano dare la sensazione solo di una rivendicazione in una chiave sociale, in realtà cercano anche di indagare a livello psicologico lo stato d'animo dei personaggi che raffigurano, ripresi sia in alcuni casi drammatici della loro attività, come gli incidenti (*Trasporto del compagno ferito* del 1972 o *Incidente sul lavoro* del 1973, FIG. 2), sia nei momenti del riposo (*Pausa in cantiere* del 1978, FIG. 5), sia infine con raffigurazioni che testimoniano la durezza della fatica. La maggior parte di questi personaggi sono muratori, ma non mancano alcuni esempi di contadini (vedi *Contadino* del 1967, FIG. 1) o di minatori.



FIG. 4 - Remo Pasetto, *La lettura del giornale*, acquaforte e rotella, 1976. Milano, Collezione privata



FIG. 5 - Remo Pasetto, *Pausa in cantiere*, acquaforte e rotella, 1978. Milano, Collezione privata



FIG. 6 - Remo Pasetto, *Lui e lei*, aquaforte, 1976. Milano, Collezione privata

Altri temi trattati, che fuoriescono da questo contesto, sono gli animali (per lo più colombe e gatti) oppure interni di cucine e qualche soggetto legato all'istruzione dei figli. Fra le opere più recenti si segnala una categoria inedita, che ripropone i ritratti di alcuni medici dell'antichità, come *Ippocrate* o *Galeno* (FIGG. 8 e 9)⁽⁶⁾.

A ben vedere gli attori che formano questa saga proletaria non sono molti, anzi per lo più si riducono a uno solo, accompagnato in varie opere da pochi comprimari. Fisicamente questo personaggio centrale è sempre facilmente riconoscibile e ha un'espressione sul viso che si ripete da un foglio all'altro, un viso chiaro, non segnato da ombreggiature, il naso un po' aquilino, con la bocca ridotta a un semplice tratto ondulato, come già si è osservato più sopra. Chi è costui? L'operaio 'medio', quello che si può trovare ovunque, qui descritto secondo un profilo psicologico che l'artista immagina. Questo operaio 'medio' è immancabilmente presente anche nelle scene di famiglia. Guarda dritto lo spettatore, come del resto la sua compagna, mentre il figlio (o i figli) invece sono attratti da altre cose e voltano gli occhi altrove anziché manifestare dolorosamente la propria condizione di esistere.

In queste scene, come del resto in quelle molto più numerose collegate al lavoro, nessuno ride, nessuno parla. Neppure quando la situazione indurrebbe a farlo. Vi sono soggetti, come *Fine lavoro* (1975 circa) o *Il consumo del pasto* (1985) che di per sé indurrebbero a pensare a momenti di distensione, ma invano si cercherebbe un sorriso in questi volti. Allo stesso modo si può osservare la medesima mancanza di allegria quando l'artista raffigura un'orchestrina che suona, una scampagnata o una spensierata gita in bicicletta con il proprio bambino. Opere appunto, come *L'orchestrina* (1984), *La scampagnata* (1986) e *In bicicletta col bimbo* (1988), che lascerebbero supporre stati d'animo sereni, ma non è così, neppure nei bambini⁽⁷⁾.

In quasi tutte le immagini di Pasetto si respira un'atmosfera di penosa accettazione, che spesso sconfinava in una rabbia repressa. I volti sono duri, le espressioni intense, le mani grosse. Questi lavoratori, manovali, operai, artigiani sembrano soprattutto impegnati ad affermare con la loro presenza l'intollerabilità di una situazione e, come accade in alcune immagini, hanno i pugni serrati quasi a sottolineare uno stato d'animo di chi impotente subisce. In queste scene silenziose – nessuno parla – lo sguardo fiero dei personaggi raffigurati va dritto a chi osserva l'opera⁽⁸⁾. È, questa, una caratteristica che accompagna costantemente il protagonista principale, quell'operaio 'medio' di cui si diceva sopra. Sono sguardi taglienti, determinati e decisi⁽⁹⁾ che forzatamente attirano l'attenzione dello spettatore, creando in qualche caso situazioni illogiche, come avviene ad esempio in



FIG. 7 - Remo Pasetto, *Maternità*, acquaforte e rotella, 1993. Milano, Collezione privata

Padre e figli in moto (1986): chi guida non guarda la strada, ma fissa con insistenza lo spettatore.

Anche i titoli dati alle opere, meritano qualche osservazione poiché contribuiscono, proprio per la loro sconcertante ovvietà, a rendere palese come in Pasetto quasi ogni soggetto proposto si accompagni a un unico tema di fondo, una presa di posizione sociale, in chiave psicologica, che con costanza si ripete da un'opera all'altra. La miserevole condizione dei personaggi pasettiani e il loro sguardo triste e spaesato, perso nel vuoto, possono essere intesi come un'allegoria. In questa chiave, alla lettura di una rabbiosa protesta si sostituisce il senso della pietà. Giorgio Seveso ha coniato un'efficace espressione per descrivere la sconcertante immediatezza visiva delle opere di Pasetto, quando ha sottolineato che «la semplicità è l'incanto della verità»⁽¹⁰⁾.

Dove collocare Pasetto nel contesto dell'arte del suo tempo? Egli è venuto poco dopo la stagione del Realismo esistenziale e per di più nella stessa città – Milano – dove questo movimento ha avuto i suoi massimi interpreti. Ma l'arte di Pasetto è qualcosa di diverso, nonostante forse qualche apparente similitudine. Il suo è stato un realismo teso a dare testimonianza di uno stato d'animo presente in una classe sociale, sostenuto da una certa critica di sinistra del tempo, che pensava di



FIG. 8 - Remo Pasetto, *Galeno*, aquaforte e rotella, 2006, Art. g. 39-21. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 9 - Remo Pasetto, *Ippocrate*, aquaforte e rotella, 2005, Art. g. 39-20. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

aver individuato nelle sue opere un'espressione significativa che testimoniava il disagio del lavoro operaio. Oggi l'evolversi dei tempi ha forse in parte mutato quella situazione e i lavori di Pasetto non si leggono con le stesse categorie mentali di allora. Rimangono i suoi personaggi, protagonisti di esistenze contingenti e dolorose, apparentemente prive di speranza.

NOTE

- ⁽¹⁾ La Le incisioni del maestro Remo Pasetto sono state donate dal collezionista Giovanni Billari (Delibera n. 1433 del 16/9/2016) su impulso di chi scrive. Si tratta di 10 opere, eseguite fra il 1967 e il 2006. L'insieme dei lavori grafici dell'artista assomma a 141 acqueforti (talvolta con l'aggiunta della rotella o della puntasecca) e sette litografie, che hanno conosciuto tutte una tiratura regolare.
- ⁽²⁾ Cfr. U. ANDREIS, «Il corriere del Garda», 25 settembre 2010.
- ⁽³⁾ Per una più dettagliata informazione al riguardo si veda M. DE MICHELI, *Remo Pasetto*, Galleria Il Minotauro, Livorno 1971; M. DE MICHELI, *Pasetto: vita morte miracoli del muratore veneto*, catalogo della mostra (Jesolo Lido), Milano 1972; M. DE MICHELI, *Remo Pasetto*, Galleria La Cornice, Legnano 1974, M. DE MICHELI, *Remo Pasetto*, Galleria il Tridente, Grosseto 1976; *Remo Pasetto: 40 dipinti*, Museo Archeologico e d'Arte della Maremma, Grosseto 1983; M. DE MICHELI, *Remo Pasetto*, Valenza 1983; A. SEVERINI, R. PASETTO, *Il segno degli dèi: poesie 1981-1986*, Ancona 1986; M. DE MICHELI, *Remo Pasetto: la pittura come fiducia*, Trezzo sull'Adda, 1986; M. DE MICHELI, *I personaggi storici di Pasetto*, Galleria Ciovasso, Milano 1999; *Remo Pasetto. La semplicità è l'incanto della verità*, a cura di G. Seveso, Galleria Ciovasso, Milano 2003; *Remo Pasetto. Dignità del lavoro*, Medole – Castiglione delle Stiviere 2014.
- ⁽⁴⁾ Cfr. T. MARTUCCI, in G. SEVESO, *Remo Pasetto. La semplicità è l'incanto della verità*, Milano 2003, in particolare p. 76.
- ⁽⁵⁾ Ha realizzato con questi soggetti opere nel 1969, 1976, 1978, 1982, 1983, 1985.
- ⁽⁶⁾ In precedenza Pasetto ha inciso alcune acqueforti con ritratti, senza tuttavia identificare il personaggio. Si tratta di opere come *Testa barbata* del 1975, *Ritratto-4* del 1989, *Col basco*, anch'esso del 1989, *Momento di sosta* (1971) e *Col gattino* (1989).
- ⁽⁷⁾ Peraltro qualche timido e impacciato accenno a personaggi che sorridono si trova in *Anatra* (1970) o *In vacanza* (1984). Ma a ben vedere sono personaggi tristi e il loro è un sorriso amaro.
- ⁽⁸⁾ Sulla fierazza dei volti e degli occhi dei personaggi pasettiani si veda F. MIGLIORIN, *Posizionarsi nel mondo...*, in *Remo Pasetto...* cit. n. 3, p. 9.
- ⁽⁹⁾ Si vedano al riguardo opere come quelle che si trovano in *Ritratto col cappello* (n. 63), *Muratore con colombo* (n. 144), *Il fabbro* (n. 6) o in *La sigaretta in bocca* (n. 91).
- ⁽¹⁰⁾ È il sottotitolo della monografia che Giorgio Seveso ha dedicato all'artista nel 2014.

GABINETTO DEI DISEGNI

I colori di Boccioni. Uno studio scientifico preliminare sui disegni del Castello Sforzesco di Milano

Gianluca Poldi

La recente mostra per il centenario della nascita di Umberto Boccioni tenuta a Milano nella sede di Palazzo Reale, ‘Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e Memoria’ (23 marzo – 10 luglio 2016), ha fornito anche l’occasione per un nuovo esame dei disegni di Boccioni conservati presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco⁽¹⁾ e per avviare su questi una campagna di analisi non invasive utili a meglio comprendere la tecnica grafica dell’artista. A una prima serie di rilevamenti di natura fotografica (luce visibile, riflettografia IR, IR falso colore, fluorescenza UV) svolti da Annette Keller, i cui esiti più salienti sono stati presentati nel catalogo⁽²⁾, si è affiancata a mostra conclusa una serie di analisi spettroscopiche non invasive condotte da chi scrive su ventidue fogli di datazione compresa tra il 1907 e il 1916, la più parte dei quali appartiene al biennio 1913-1914 (Tabella 1)⁽³⁾. Si tratta più precisamente, per le analisi svolte e qui discusse, di misure di spettroscopia di riflettanza, utili al riconoscimento di alcune classi di pigmenti, coloranti e inchiostri in maniera non invasiva, ossia senza dover ricorrere a prelievi e senza rischio di alterazioni dell’oggetto esaminato. Nel caso specifico di Boccioni, lo scopo della conoscenza dei materiali pittorici è legato, oltre che a eventuali questioni di natura conservativa (sbiadimenti, alterazioni cromatiche,...), alla comprensione della tecnica e delle scelte dell’artista, alla possibilità di verificare l’evoluzione delle sue preferenze e al confronto tra materiali impiegati su carta (inchiostri, pastelli, acquerelli, tempere) e su tela.

La spettrometria di riflettanza per il riconoscimento dei pigmenti moderni, risorse e limiti

Le misure di riflettanza svolte hanno comportato l’impiego di una strumentazione portatile estremamente compatta⁽⁴⁾, operante prevalentemente entro l’intervallo spettrale del visibile (vis-RS), della quale più volte, per comparazione con altre analisi non invasive (di riflettanza e non) e micro-invasive, ho avuto modo di dimostrare

l'affidabilità e i relativi limiti⁽⁵⁾, sia su dipinti antichi e moderni, inclusi gli acquerelli, sia su tessili, sia su inchiostri⁽⁶⁾.

Come noto soprattutto da studi dell'ultimo quindicennio la spettrometria di riflettanza applicata a pigmenti moderni – del XIX e inizio XX secolo, in gran parte composti di sintesi – è particolarmente adatta per l'identificazione di numerosi composti cromofori⁽⁷⁾.

Assai efficace è la vis-RS nella caratterizzazione di pigmenti blu in uso in tali secoli, permettendo una chiara individuazione, ad esempio, di blu di Prussia, di blu di cobalto, ceruleo, blu egizio (o di Pompei) antico come moderno, oltremare (naturale o artificiale), indaco, o per l'identificazione dei verdi ossidi di cromo, quello cosiddetto trasparente (ossia l'ossido di cromo idrato, o viridian) e l'opaco (ossia quello anidro). Può riconoscere verdi ottenuti da miscele di blu e giallo, ma non sempre identificare il giallo, talvolta verdi di tipo cupro-arsenicale (come il 'verde smeraldo' o 'verde Veronese', a base di rame e arsenico, riconoscibili con sicurezza tramite analisi integrate XRF). Con la spettrometria di riflettanza si può riconoscere una vasta serie di violetti, come il violetto di manganese o violetto minerale (almeno in due sue classi), il violetto di Marte, la gamma dei violetti di cobalto (arseniato di magnesio-cobalto, fosfato di cobalto, fosfato di cobalto ottaidrato, fosfato di cobalto ammonio idrato, fosfato di cobalto litio)⁽⁸⁾.

La vis-RS permette di distinguere tra le diverse classi di lacche rosse quelle a base di garanza, che presentano in genere risposte rosa-arancio o rosa intenso in fluorescenza UV. Più difficile, invece, è distinguere con il solo impiego della riflettanza i rossi di cadmio dal vermiglione, o alcuni gialli moderni tra loro (in genere si individua il giallo di cadmio grazie a una banda caratteristica).

Abbastanza agevole identificare i bianchi di zinco (ossido di zinco) e titanio (biossido di titanio) – quest'ultimo nella forma polimorfa dell'anatasio presenta tuttavia uno spettro molto simile al bianco di zinco, in vis-RS. In vari casi risulta impossibile separare la biacca (bianco di piombo, ossia carbonato basico di piombo) dal litopone (miscela di solfuro di zinco e solfato di bario) o dalla barite (solfato di bario) e dalla calcite (carbonato di calcio).

Chiaramente identificabili risultano gli ossidi di ferro (ocre o terre)⁽⁹⁾.

L'identificazione dei composti si complica nel caso di mescolanze o di colori particolarmente scuri, come pure in presenza di composti di sintesi più recente, solo in parte identificabili con tale tecnica⁽¹⁰⁾.

A differenza dei pigmenti – su cui si hanno ormai numerosi approfonditi studi analitici a livello invasivo e non⁽¹¹⁾ – materiali come gli inchiostri, i colori ad acquerello e a pastello sono ancora assai poco studiati mediante spettroscopia di riflettanza⁽¹²⁾. Tuttavia, una banca dati di inchiostri e di pigmenti di acquerelli e pastelli, risulta di particolare importanza anche in relazione all'identificazione di falsi. Con tale

scopo, ad esempio, recentemente si è avviato un progetto di analisi di disegni e acquerelli di Fortunato Depero, certi perché documentati, anteriori al 1930⁽¹³⁾.

A livello di metodo seguito per le analisi sui fogli boccioniani, a seconda del foglio e della sua ricchezza cromatica si è svolto un numero di misure variabile tra quattro e quaranta, acquisendo anche i valori colorimetrici. Alcune fotografie di dettaglio e microfotografie eseguite con microscopio ottico portatile (50x e 230x) collegato a computer mediante USB si sono accompagnate alle misure, per documentare i punti di indagine e l'aspetto della stesura a livello microscopico. Le interpretazioni degli spettri sono avvenute adoperando la banca dati personale.

Alcuni riconoscimenti indicati nella Tabella 1 (in appendice) potranno essere precisati mediante altre analisi spettroscopiche quali la spettrometria di fluorescenza dei raggi X (XRF), specie per i bianchi, o la spettroscopia Raman, specie per i neri indicati genericamente come 'carboniosi' in quanto contenenti carbonio e opachi in riflettografia IR. Lo stesso inchiostro nero di cui si tratta sotto, avente spettro RS analogo a quello del blu oltremare scuro, potrà essere meglio caratterizzato nelle sue componenti mediante misure di spettroscopia vibrazionale (Raman e FTIR).

Materiali cromatici. Discussione dei risultati

Gli esiti della campagna diagnostica sono sintetizzati nell'ultima colonna della Tabella 1.

Un dato di primario interesse riguarda l'impiego di inchiostri neri differenti, di cui le analisi RS riconoscono almeno due classi:

- un inchiostro di tipo carbonioso, privo di bande distintive in vis-RS, tipicamente opaco all'esame in riflettografia IR, e tale quindi da mantenere una colorazione nera in IR falso colore, identificabile come inchiostro di china (FIG. 1, curva tratteggiata);
- un inchiostro di altra natura, talora di colore nero, altre nero-bruno, altre nero-bluastrò, dalla precisa caratteristica di un'alta trasparenza nel vicino IR, e tale quindi da assumere una colorazione rossa in IR falso colore (IRC)⁽¹⁴⁾. Esso si caratterizza in riflettanza per un minimo a 580-600 nm, una ingente risalita alle lunghezze d'onda seguenti e un massimo nell'intervallo 500-520 nm: spettro compatibile con un blu oltremare (FIG. 1, curve continue), ma anche con il violetto di metile (methyl violet)⁽¹⁵⁾, composto organico colorante appartenente alla classe delle aniline, e forse con altri simili a me non noti. L'inchiostro è tenuto assai concentrato (e non sappiamo se miscelato ad altro composto) per conservare il tono grigio anche quando diluito e mescolato a bianco. Tale composto infatti non appare di colore blu né violetto neppure in microscopia (fino a 230 ingrandimenti) che permetterebbe di individuare la presenza di grani di pigmento a macinazione non troppo fine, ma semmai nero o nero-bluastrò/violaceo.

Definiamo in tabella il primo come «inchiostro carbonioso», il secondo inchiostro – per comodità di sintesi, a rammentarne le caratteristiche spettroscopiche nell’intervallo di misura – «oltremare» o «tipo oltremare».

Nei fogli della serie dei *Dinamismi* tali inchiostri neri sovente convivono, probabilmente per conferire effetti diversi di profondità, riservando in generale il primo soprattutto all’impiego della penna, il secondo tipo al pennello, forse per motivi di diversa fluidità dei due materiali, o forse per lievi differenze cromatiche. Gli inchiostri per comodità definiti «oltremare» non dovevano tuttavia apparire blu neppure all’origine, e potevano essere stati scelti dall’artista per il tono che oggi è sovente nero sbiadito, ma che in origine poteva essere nero-violaceo. Con tale inchiostro, a pennello, Boccioni dà corpo più che altro alle ombre liquide, mentre le costruzioni delle ombre-volumi realizzate a penna sono eseguite in tratteggi più o meno fitti e regolari con medium carbonioso.

Voglio fissare le forme umane in movimento (Dinamismo di un corpo umano), 1913 (inv. 838 B 322), ad esempio, mostra la presenza di inchiostro tipo oltremare (FIG. 3) impiegato nelle linee nere sia a penna (FIG. 2, curva 66), sia a pennello (curva 63), sia diluito a ottenere un tono grigio nei colpi dati con pennello piatto secondo lo stile tipico di Boccioni (curva 61), che sono di colore grigio-azzurro-verdastro. Alcuni tratti sottostanti sono svolti a pastello azzurro scuro contenente blu di Prussia.

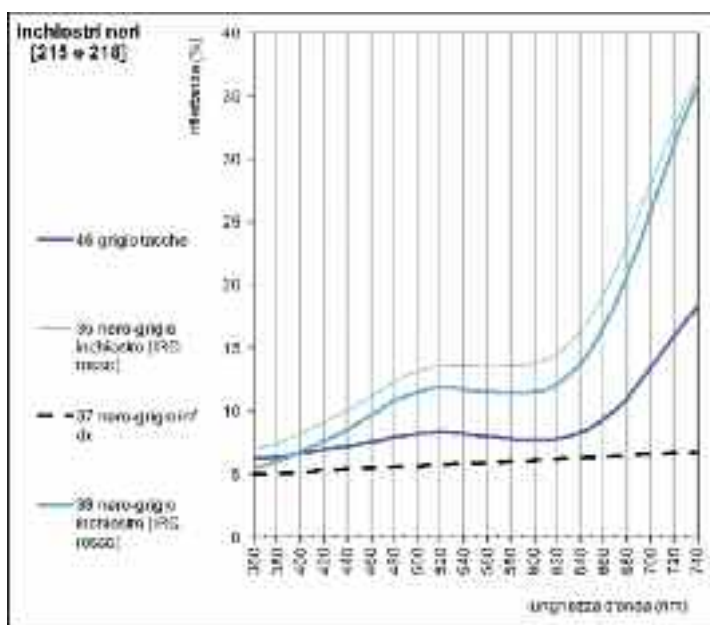


FIG. 1 - Spettri vis-RS degli inchiostri di un *Dinamismo* (inv. 854 C 96) e di una *Scomposizione dinamica* (inv. 854 C 100) del 1913. La curva 46 si riferisce all’inv. 854 C 96, le altre all’inv. 854 C 100. La curva tratteggiata indica un inchiostro di china, quelle continue l’inchiostro definito per comodità ‘tipo oltremare’

In *Voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio (Dinamismo di un corpo umano)*, sempre del 1913 (inv. 860 C 106), il nero carbonioso, inchiostro di china, è quello impiegato a penna, l'altro, «tipo oltremare», è usato per i grigi e i neri dati a pennello.

Nel medesimo anno, l'inchiostro nero a penna di *Voglio fissare le forme umane in movimento (Studio per Forme umane in movimento, Dinamismo di un corpo umano)*, inv. 855 C 101), è probabilmente pure di questo tipo, ma senza sottotoni blu.

In *Voglio fissare le forme umane in movimento (Dinamismo)*, inv. 849 C 95), eseguito a penna, l'inchiostro è bruno, e lo spettro ascendente concavo (con marcato incremento di riflettanza oltre 600-610 nm e una debole spalla intorno a 500-520 nm) rimanda parte agli inchiostri «tipo oltremare» sopra descritti, parte a un bruno organico ovvero a un inchiostro metallo-gallico, a contrastare con la china impiegata per la firma. Anche l'inchiostro oggi bruno era probabilmente nero in origine, scoloritosi per effetto della luce come tipico di alcuni di questi inchiostri, a seconda della composizione specifica. Lo stesso può dirsi per lo *Studio di figura*, del 1914 (inv. 829 B 313), dall'inchiostro ormai bruno.

Un caso interessante, a livello di inchiostri neri, riguarda il nucleo degli studi per *Dinamismo di un ciclista* (1913), nei quali usa, come ben si coglie anche dalle sole immagini in IR falso colore (IRC, FIG. 4) ora il solo inchiostro nero carbonioso a

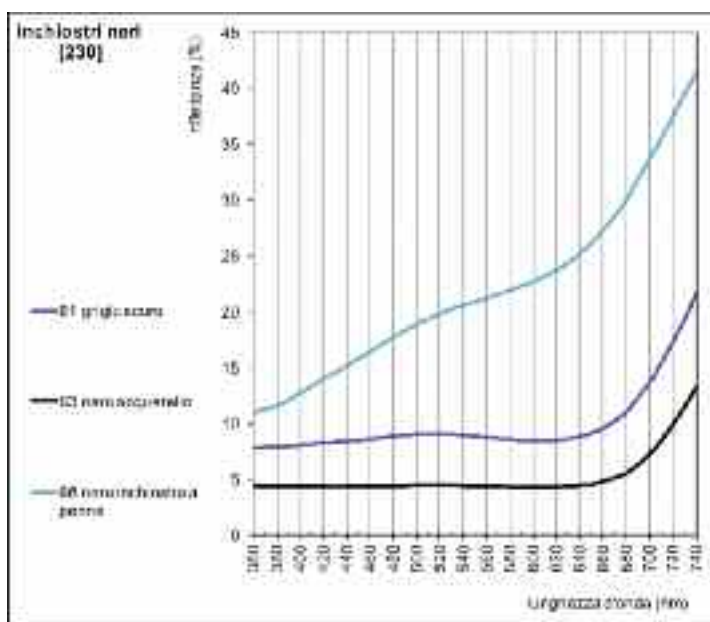


FIG. 2 - Spettri vis-RS degli inchiostri grigio neri di *Voglio fissare le forme umane in movimento (Dinamismo di un corpo umano)*, 1913, inv. 838 B 322. Tutte le curve sono riferibili a oltremare, la misura 66 include il bianco del supporto cartaceo



FIG. 3 - Umberto Boccioni, *Voglio fissare le forme umane in movimento (Dinamismo di un corpo umano)*, 1913, inv. 838 B 322, particolare. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

penna, con fitto tratteggio, come nel foglio inv. 824 B 308, ora unicamente l'inchiostro nero «tipo oltremare» (inv. 832 B 316). In un paio di casi usa entrambi (inv. 844 C 90 e 833 B 317, FIG. 4). Nel foglio 833 il nero-grigio ha una tonalità verdastra e un aspetto di invetriatura con cretti presumibilmente dovuti a problemi conservativi generati da qualche goccia di legante (colla?).

L'inchiostro del secondo tipo (rosso in IRC, in quanto più trasparente alla radiazione IR adoperata) è più fluido e viene dato in prevalenza a pennello.

Nel 1915, lo *Studio di nudo* (inv. 859 C 105) presenta pure entrambi gli inchiostri, il nero di china in pochi tratti a penna che restano neri in IRC (FIG. 5) e più diffusamente invece il secondo nero, dalla tonalità grigiastra e quasi acquerellato a pennello, che diventa rosso o rosato in IRC. La fluorescenza UV (UVF) permette in questi casi essenzialmente di valutare la distribuzione delle pennellate contenenti anche poco inchiostro, che diventano scure nelle immagini relative (FIG. 6).

Si noti che, qui come negli altri disegni a doppio inchiostro, le linee tracciate con il primo medium, ossia la china, mostrano una maggiore permanenza al passaggio del pennello bagnato o sulla carta bagnata, senza spandere, al contrario di quelle realizzate con il secondo (FIG. 7). Un fatto che non sarà stato di poco conto nella scelta di

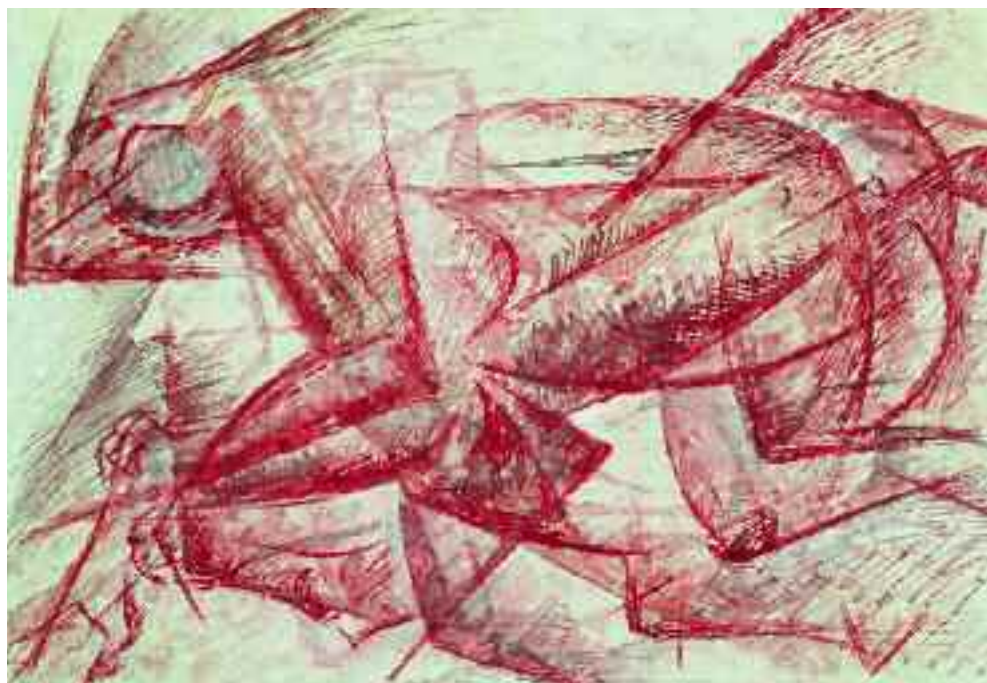


FIG. 4 - Umberto Boccioni, *Dinamismo di un ciclista*, 1913, inv. 833 B 317. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni. Il foglio in IR falso colore (IRC, Annette Keller)

Boccioni, che tende a procedere in due diverse maniere a seconda dei casi:

- o destina la china alle linee strutturali, allo sbozzo della forma, prima di proseguire con la lavorazione più ‘pittorica’ a pennello, con l’inchiostro fluido e meno coprente, «tipo oltremare»;
- oppure quando traccia la figura con questo secondo inchiostro, in linee relativamente sottili a pennello, avverte il bisogno di tornare con la china a riprendere e precisare le linee ‘di contorno’ o ‘di forza’, per rendere la figura più incisa (è il caso dello *Studio di nudo* in esame).

Il pennello viene adoperato in molteplici maniere in funzione degli effetti voluti: ora in linee, ora in tacche (FIG. 3) che sovente presentano la goccia di distacco delle setole dalla carta, oppure in campiture più ampie e quasi acquerellate.

Passando ai pastelli, nel disegno più vecchio studiato (*La signora Sacchi*, 1907, inv. agg. 669) si nota un pastello blu oltremare con cui traccia i segni blu davanti al viso, nella finestra dei tratti verde chiaro ottenuti da una miscela di oltremare e un pigmento giallo, mentre il verde scuro è un impasto di blu di Prussia (con assorbimento

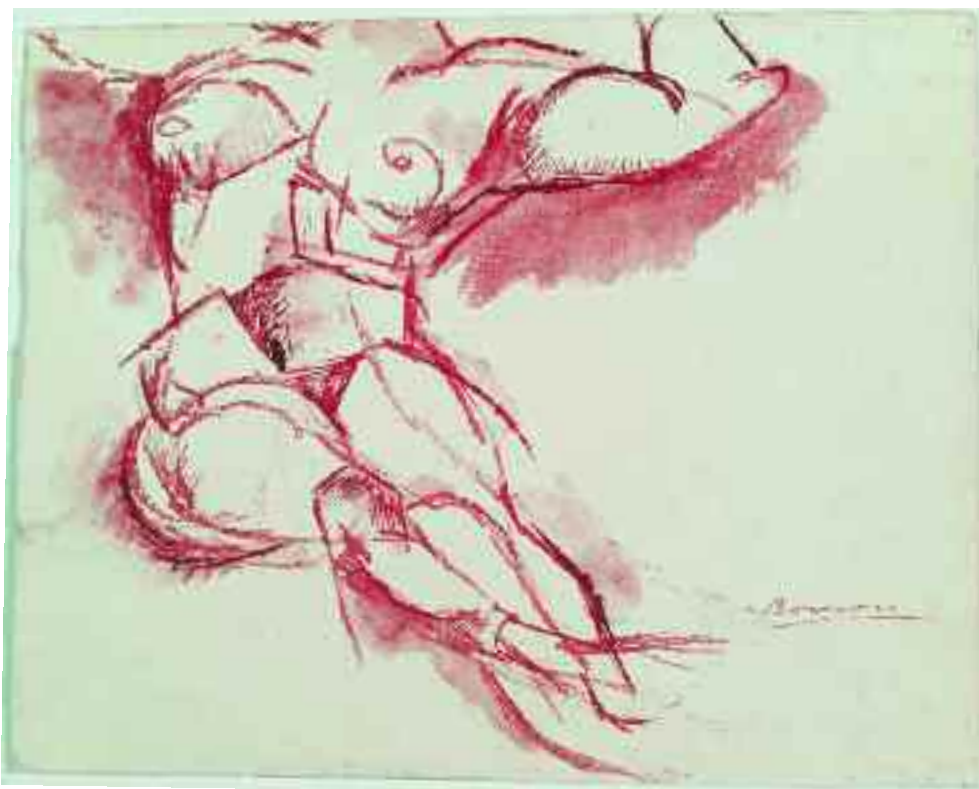


FIG. 5 - Umberto Boccioni, *Studio di nudo*, 1915, inv. 859 C 105. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni. Il foglio in IR falso colore (IRC, Annette Keller)

a 670 nm) con ocre gialla (sua la banda a 450 nm). Un pastello composto da sola ocre gialla è impiegato nel volto.

Pastelli a base di garanza sono stati identificati mediante vis-RS in quest'opera, tra i rametti dei vasi in finestra, e nella bocca dell'*Autoritratto*, 1909 (inv. 818 C 85, FIG. 8), che presentano risposte rosa-arancio in fluorescenza UV, come evidenziato in alcuni fogli dalle immagini UVF pubblicate⁽¹⁶⁾. Nella pittura a olio, la lacca di garanza è un materiale particolarmente caro ai divisionisti, e soprattutto a Pellizza da Volpedo e Morbelli, come più volte verificato, che ne usano in pittura a olio nei carnati e specie nel modellato dei visi, nelle ombre, talora sotto i bruni, o nei paesaggi. Come colorante o pigmento la garanza presenta una duplice banda d'assorbimento, a 510 e 550 nm circa (essenzialmente dovuta alla purpurina⁽¹⁷⁾) come nella «Garance rose» e nella «Garance Jaune capucine» della Lefranc, rinvenute nell'atelier di Pellizza, mentre nei pastelli boccioniani citati (FIG. 9) si nota una unica profonda banda a 510 nm (talora spostata a 520 nm) riferibile alla presenza di alizarina, oltre a un massimo relativo di riflettanza a 440-450 nm e una spalla piuttosto marcata a 600 nm, che può trasformarsi in un massimo assoluto⁽¹⁸⁾.

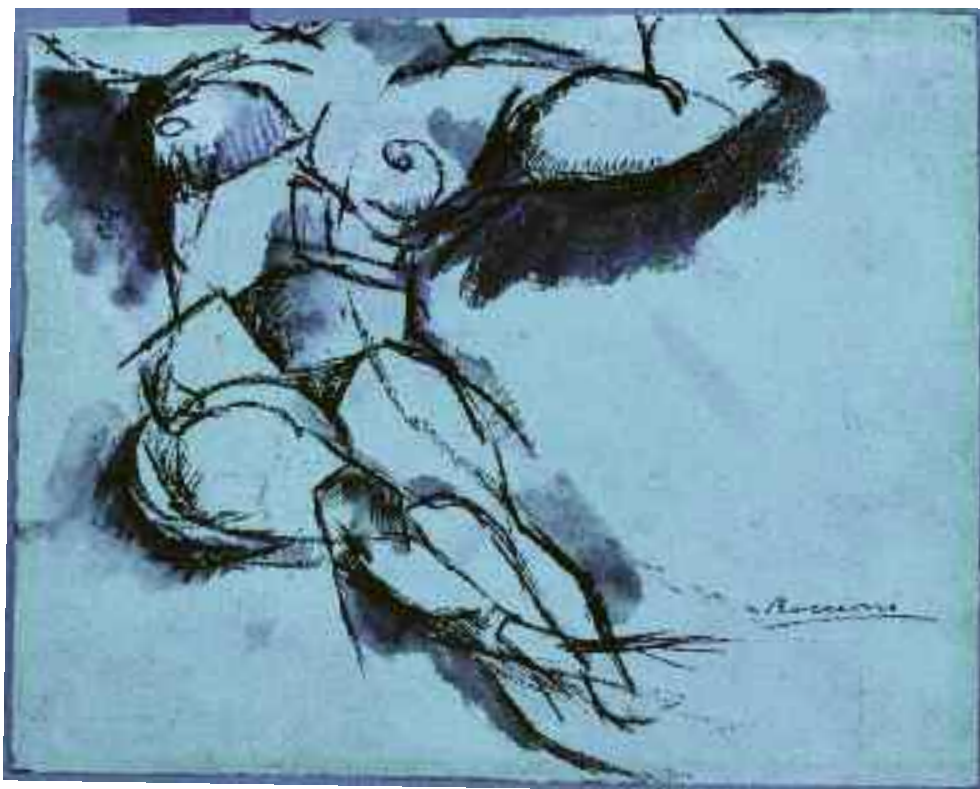


FIG. 6 - Il medesimo foglio in fluorescenza UV (UVF, Annette Keller)

Quanto agli acquerelli, le analisi svolte evidenziano invece la presenza di entrambe le bande della garanza (510 e 550 o 560 nm) in disegni del 1915-1916, proprio nelle stesure ad acquerello, in specie nei rossi-violacei della *Figura* (inv. 843 C 89, FIG. 10).

Nel *Cavallo + cavaliere + case*, del 1914 (inv. 842 C 88), agli acquerelli blu oltremare si affiancano la biacca per le luci e l'ossido di cromo trasparente (viridian) con le proprie caratteristiche spettrali (spalla a 400 nm, banda deformata in caviglia a 430 nm, massimo a 510 nm, minimo a 610 e piccola banda in forma di caviglia crescente dello spettro a 710 nm). Il verde, molto diluito, compare a destra e a sinistra dei caseggiati, in guisa d'ombra.

Tale verde si registra anche nella citata *Figura*, in alcuni tratti lunghi in basso a sinistra, e nel 1916 nell'*Interno con due figure femminili* (inv. 866 E 11, FIG. 11).

In quest'ultimo complesso disegno, che vede integrarsi pastello e acquerello, tempera e inchiostro in una nuova modalità, si annovera una ampia tavolozza, che comprende pigmenti individuati nella *Figura* e altri: blu oltremare a pastello come pure a tempera/inchiostro, un pastello blu di Prussia, due tipi di acquerelli verdi (FIGG. 11, 12) contenenti gli uni ossido di cromo trasparente (più chiari), gli altri blu di Prussia (di tonalità leggermente più scura). Qui come in *Silvia* (inv. 867 bis E 12 bis) il vio-



FIG. 7 - Particolare del medesimo foglio in luce diffusa



FIG. 8 - Umberto Boccioni, *Autoritratto*, 1909, inv. 818 C 85, particolare. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

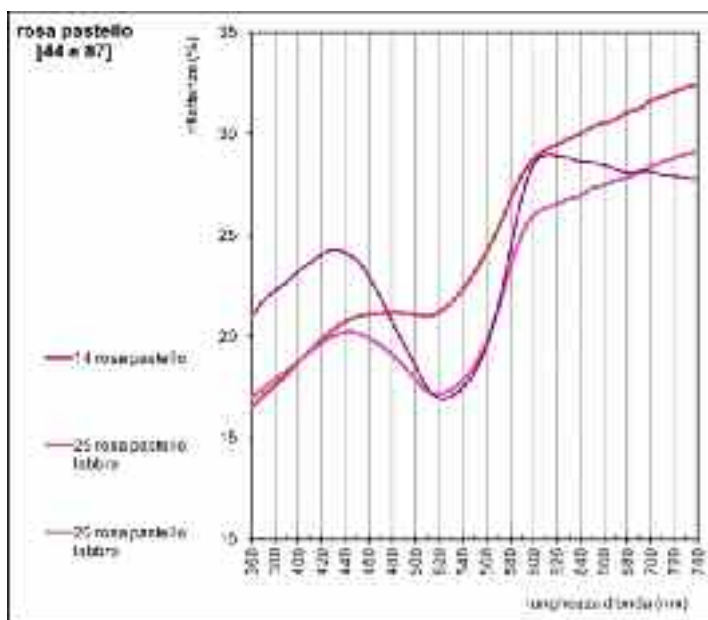


FIG. 9 - Spettri vis-RS di pastelli rosa. La curva 14 si riferisce a *La signora Sacchi* (inv. agg. 669), le altre all'*Autoritratto* (inv. 818 C 85)



FIG. 10 - Umberto Boccioni, *Figura*, 1915, inv. 843 C 89, particolare. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 11 - Umberto Boccioni, *Interno con due figure femminili*, 1916, inv. 866 E 11, particolare. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

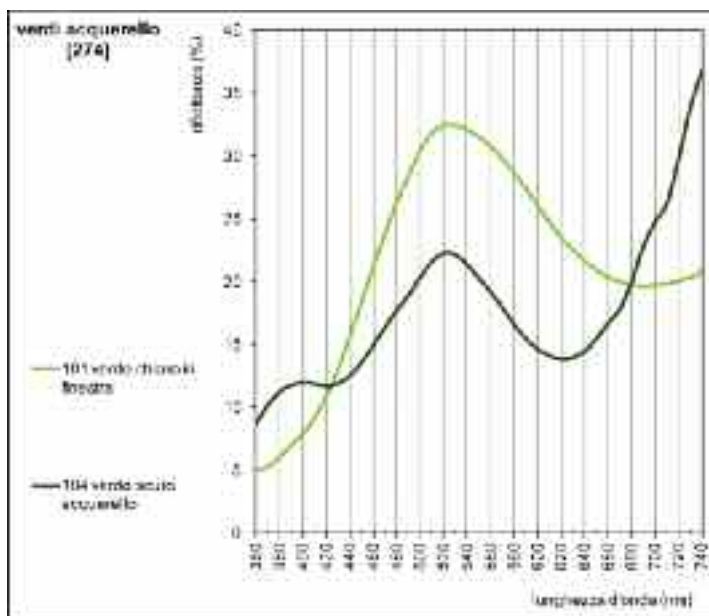


FIG. 12 - Spettri vis-RS di stesure verdi ad acquerello dell'*Interno con due figure femminili*, 1916 (inv. 866 E 11). La curva 101 è tipica di un composto contenente blu di Prussia, la 104 di un verde ossido di cromo trasparente

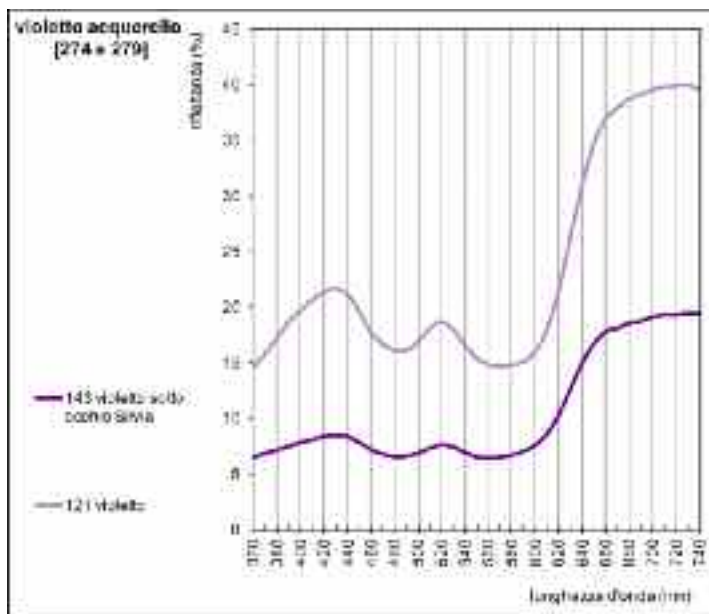


FIG. 13 - Spettri vis-RS di stesure violette ad acquerello in *Silvia* (inv. 867 bis E 12 bis), curva inferiore, e nell'*Interno con due figure femminili* (inv. 866 E 11), curva superiore. Si tratta di fosfato di cobalto

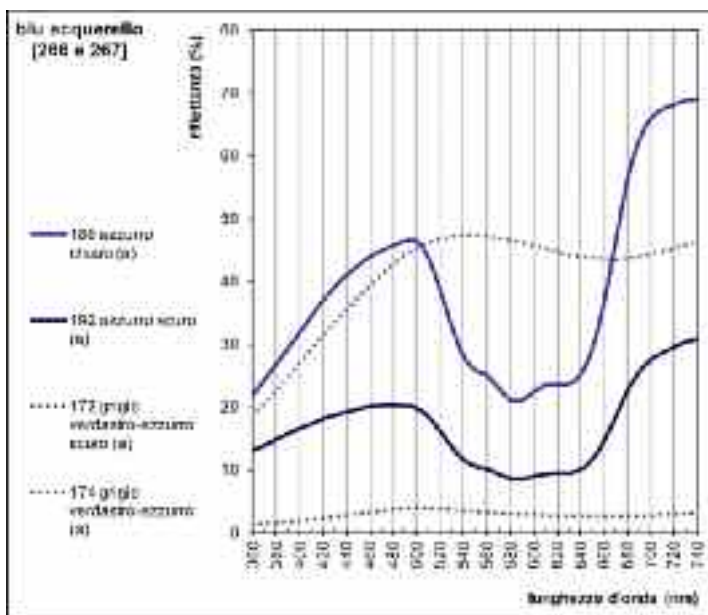


FIG. 14 - Spettri vis-RS di stesure blu ad acquerello in *Studio di figura*, 1914 (inv. 829 B 313), curve puntinate, e in *Figura*, 1915 (inv. 843 C 89), curve continue. Le prime contengono blu di Prussia, le seconde blu di cobalto

letto è un fosfato di cobalto⁽¹⁹⁾ (meno probabilmente un fosfato di cobalto ottaidrato) con bande a 490 e 560 nm, massimi a 430 e 520 nm, spalla a 660 nm (FIG. 13).

Il bianco dei rialzi a tempera (FIG. 11) – a loro volta ripresi a pastello – è un bianco di zinco⁽²⁰⁾, che compare anche in alcuni colori della *Figura*: è un bianco assai diverso da quello individuato sugli altri fogli – dove è compatibile con il bianco di piombo – più brillante, indice di differenti scelte cromatiche.

Il rosso dato a pennello, come pure quello della matita rossa, contiene una garanza dallo spettro differente rispetto a quello dei pastelli sopra citati, con doppia banda a 510 e 550 nm circa, forse combinata a vermiglione (a giudicare dalla netta spalla a 620 nm). Simili gli spettri dei rossi di *Silvia*, nella sedia e nelle gote: vermiglione il primo, garanza (e forse vermiglione) il secondo.

Nella sola *Figura* Boccioni impiega, oltre a blu oltremare per azzurri molto scuri e l'alternanza dei due inchiostri neri sopra citati nei neri, anche blu di cobalto per le tonalità più intense o brillanti, riconoscibile per le tipiche bande d'assorbimento a 550, 580 e 630 nm (FIG. 14, curve continue).

Rispetto ai blu verdastri o grigio-verdastro-azzurro delle tacche acquerellate dello *Studio di figura* del 1914 (inv. 829 B 313, FIG. 15), a base di blu di Prussia (FIG. 14, curve puntinate), o al verde acqua chiaro (sempre con blu di Prussia) alternato a scuri oltremare dell'altro *Studio di figura* del 1914 (inv. 853 C 99, FIG. 16), siamo



FIG. 15 - Umberto Boccioni, *Studio di figura*, 1914, inv. 829 B 313, particolare. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 16 - Umberto Boccioni, *Studio di figura*, 1914, inv. 853 C 99, particolare. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

ormai di fronte a una gamma cromatica radicalmente diversa, come se Boccioni avesse avviato nell'ultimo biennio una ricerca nuova anche sul disegno, a volerne studiare e sfruttare gli effetti pittorici e volumetrici. Come già aveva fatto per i pastelli anni prima alla ricerca della luce, però ora lavorando sulle possibilità di volume-colore che l'acquerello così impiegato poteva offrire. Ripensando Cézanne, ma alla luce della sua personale esperienza della plastica e della luce.



FIG. 17 - Umberto Boccioni, *La signora Sacchi*, 1907, particolare, inv. agg. 669. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

- ⁽¹⁾ Si veda F. ROSSI, *Boccioni nei disegni del Castello Sforzesco*, in *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e Memoria*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 23 marzo – 10 luglio 2016), a cura di F. Rossi, Milano 2016, pp. 253-259. Un riesame critico dei fogli boccioniani del Castello è stato svolto da Silvia Vacca in *Umberto Boccioni. I disegni del Castello Sforzesco di Milano*, a cura di F. Rossi, Milano 2017, pp. 83-136.
- ⁽²⁾ L. MONTALBANO, M. PATTI, *Il corpus dei disegni di Boccioni della collezione civica di Milano. Analisi e spunti per uno studio multidisciplinare delle tecniche grafiche*, in *Umberto Boccioni (1882-1916)*... cit. n. 1, pp. 264-268.
- ⁽³⁾ Le analisi di cui qui si tratta sono state offerte a titolo gratuito al Comune di Milano, anche nell'ambito della collaborazione tra chi scrive e il Centro d'Ateneo delle Arti Visive (CAV) dell'Università degli Studi di Bergamo. Sono grato alla responsabile del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Francesca Rossi, per l'attenzione prestata a questo genere di studi e per la disponibilità accordata. Questo lavoro è dedicato a Maria Ceppellini, che nel 1982 mi fece scoprire Boccioni alla mostra di Palazzo Reale curata da Guido Ballo, e a Gino Agnese, studioso appassionato.
- ⁽⁴⁾ Si è adoperato per le analisi vis-RS uno spettrofotometro portatile Minolta CM-2600d, dotato di sfera integratrice interna di 52 mm di diametro, geometria d/8, illuminazione mediante tre lampade impulsate allo Xenon, intervallo spettrale 360-740 nm, passo di acquisizione 10 nm. Le misure sono eseguite quasi a contatto, con area indagata circolare di 3 mm di diametro o di 1×2 mm, illuminante D65, componente speculare inclusa (SPIN) ed esclusa (SPEX), componente UV inclusa, osservatore 2°. Per ogni colore si sono eseguite, per confronto, più misure. Nei grafici vis-RS qui pubblicati i colori delle curve sono arbitrari e non si riferiscono necessariamente alla colorazione dell'area esaminata.
- ⁽⁵⁾ È bene in questa sede non specialistica puntualizzare che i limiti di identificazione – ossia in questo caso la conoscenza di quali composti possano o meno essere riconosciuti mediante la tecnica in questione – sono propri di ciascuna metodologia diagnostica, e che in linea generale, come assodato a livello internazionale, è solo dall'integrazione di più tecniche che si ottiene il maggior numero di informazioni, anche su pigmenti e coloranti. Fondamentale è avere, specie nel caso della RS, ampie banche dati di riferimento, e alcuni probanti confronti d'archivio con esiti ottenuti con altre metodologie (come le spettrometrie XRF, Raman, FTIR, o lo studio di campioni mediante microscopia ESEM+EDS, o tecniche cromatografiche quali l'HPLC per il riconoscimento dei coloranti).
- ⁽⁶⁾ Per informazioni e una parziale bibliografia su tale tecnica può vedersi G. POLDI, G.C.F. VILLA, *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*, Pisa 2006, pp. 257-270, oltre a quanto indicato nelle note che seguono. Sugli inchiostri del Novecento segnalò il recente C. ZAFFINO, A. PASSARETTI, G. POLDI, M. FRATELLI, A. TIBILETTI, R. BESTETTI, I. SACCANI, V. GUGLIELMI, S. BRUNI, *A multi-technique approach to the chemical characterization of colored inks in contemporary art: The materials of Lucio Fontana*, «Journal of Cultural Heritage», in corso di stampa (2016).
- ⁽⁷⁾ Come si dimostrava su pigmenti ottocenteschi dello studio di Pellizza da Volpedo, grazie a una ricerca promossa da Aurora Scotti: G. POLDI, *Spettrometria in riflettanza e pigmenti dei Divisionisti: uno studio su Pellizza da Volpedo*, in *Colore e arte. Storia e tecnologia del colore nei secoli*, atti del convegno AIAR, a cura di M. Bacci, Bologna 2008, pp. 69-84. Da quel lavoro si

avviò una ampia ricognizione sulla pittura divisionista intesa allo studio della tecnica pittorica e alla conservazione, ma anche all'acquisizione di una vasta banca dati, con lavori su Pellizza, Segantini, Longoni, Morbelli e Previati, tra i quali si segnalano: G. POLDI, *Filamenti, gocce, incisioni: la tecnica dell'ultimo divisionismo di Pellizza da Volpedo. Un contributo scientifico*, in *Il 'Paesaggio' di Pellizza da Volpedo. Indagini e storia di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Ambrosiana, 2 maggio – 15 giugno 2013), a cura di F.L. Maspes, Crocetta del Montello 2013, pp. 65-83; S. CAGLIO, D. PACCHETTI, G. POLDI, M. FRATELLI, *La pittura divisa di Giovanni Segantini. Le analisi non invasive sulle opere della Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale di Milano*, in *Effetto luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura dell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, 13-14 novembre 2008), Firenze 2009, pp. 213-230; G. POLDI, *Riunire il diviso. La tecnica pittorica di Longoni attraverso le analisi scientifiche*, in *Emilio Longoni. 2 collezioni*, a cura di G. Ginex, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 22 ottobre 2009 – 31 gennaio 2010), Milano 2009, pp. 107-123.

- ⁽⁸⁾ M-C. CORBEIL, J-P. CHARLAND, E.A. MOFFATT, *The characterization of cobalt violet pigments*, «Studies in Conservation», 47 (2002), pp. 237-249.
- ⁽⁹⁾ M. ELIAS, C. CHARTIER, G. PRÉVOT, H. GARAY, C. VIGNAUD, *The colour of ochres explained by their composition*, «Materials Science and Engineering B», 127 (2006), pp. 70-80.
- ⁽¹⁰⁾ Si pensi alle gamme di gialli e rossi organici. Mentre le ftalocianine blu e verdi risultano caratterizzabili, come pure il blu indantrone e il blu di metile.
- ⁽¹¹⁾ Per quanto riguarda Boccioni, l'applicazione della spettrometria di riflettanza a suoi dipinti è avvenuta da parte di chi scrive su opere della Collezione Gianni Mattioli (materiali inediti) e da parte del MOLAB dell'Università di Perugia (con tutt'altro strumento) su alcuni dipinti della Estorick Collection, come si accenna in *More than Meets the Eye. New Research on the Estorick Collection*, catalogo della mostra (Londra, Estorick Collection, 23 settembre – 20 dicembre 2015), a cura di R. Cremoncini e M. Patti, London 2015, pp. 31, 45 e 104. Precedenti analisi, solo di tipo XRF, sono documentate in *Umberto Boccioni: Analisi sulla tecnica di Donna al caffè, Il bevitore, Sotto la pergola a Napoli*, a cura di M. Pugliese, Milano 2001, pp. 48-58, e per un dipinto in C. FALCUCCI, *Problematiche metodologiche per l'identificazione dei materiali: alcuni casi campione*, in *Il colore dei Divisionisti. Tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, atti del convegno internazionale di studi (Tortona e Volpedo, 30 settembre – 1 ottobre 2005) a cura di A. Scotti Tosini, Volpedo 2007, pp. 39-51 (si tratta di analisi XRF svolte nel 1994 dall'Università di Roma La Sapienza su opere divisioniste della GNAM di Roma; in particolare pp. 44 e 49 sul dipinto *Contadino al lavoro* di Boccioni).
- ⁽¹²⁾ Per l'esame di acquerelli, sebbene dei secoli precedenti: G. POLDI, *Materiali e procedimenti tecnici nei disegni di Giacomo Quarenghi presso la Biblioteca Civica Angelo Mai. Le analisi non invasive sugli acquerelli*, «Bergomum», CVI, 2011-2012, (ma 2013), pp. 33-56; G. POLDI, *I materiali pittorici dei Globi di Coronelli: l'apporto delle analisi scientifiche non invasive*, «Bergomum», CVI, 2013, (ma 2014), pp. 197-208.
- ⁽¹³⁾ Il lavoro sui dipinti di Depero è stato pubblicato in G. POLDI, *The painting technique of Depero. A scientific study*, in *Futurist Depero 1913-1950*, catalogo della mostra (Madrid, Fundación Juan March, 10 ottobre 2014 – 18 gennaio 2015), a cura di M. Fontán del Junco, Madrid 2014, pp. 267-279.
- ⁽¹⁴⁾ Si veda MONTALBANO, PATTI, *Il corpus dei disegni di Boccioni...* cit. n. 2, p. 266, fig. 3.
- ⁽¹⁵⁾ Per coloranti all'anilina si intende un'ampia classe di composti sintetizzati nel corso del XIX secolo e utilizzati soprattutto nel campo della tintura e degli inchiostri. Sulla somiglianza tra

gli spettri del colorante violetto di metile e del pigmento blu oltremare può vedersi ZAFFINO, PASSARETTI, POLDI, FRATELLI, TIBILETTI, BESTETTI, SACCANI, GUGLIELMI, BRUNI, *A multi-technique approach...* cit. n. 6, paragrafo 3.7 e fig. 8. Mentre negli inchiostri boccioniani 'di tipo oltremare' è probabile si tratti di violetto di metile, negli acquerelli è invece probabile che il pigmento azzurro sia proprio blu oltremare artificiale.

- ⁽¹⁶⁾ MONTALBANO, PATTI, *Il corpus dei disegni di Boccioni ...*, cit. n. 2, p. 266 e figg. 5-6. L'ipotesi lì espressa che si tratti di garanza (data a pastello) è quindi confermata e precisata dalle spettroscopie.
- ⁽¹⁷⁾ J. SANYOVA, *Contribution à l'étude de la structure et des propriétés des laques de garance*, tesi di dottorato, Université Libre de Bruxelles, Faculté des Sciences Appliquées, Service de Chimie Organique, a.a. 2000-2001, pp. 144-148.
- ⁽¹⁸⁾ Nella prova di colore rosso, a olio, denominata «*Garance cramoisie*», che ancora si conserva nello studio di Pellizza a Volpedo, è leggibile la banda a 510 nm (sebbene non così netta come nel nostro pastello): nel coevo catalogo Calcaterra-Lefranc si parla per questa lacca di una «alizarina fissata su alluminio o altro inerte» (POLDI, *Spettrometria in riflettanza...* cit. n. 7, p. 76).
- ⁽¹⁹⁾ CORBEIL, CHARLAND, MOFFATT, *The characterization...* cit. n. 8.
- ⁽²⁰⁾ Negli altri fogli il bianco, dove impiegato, è presumibilmente di piombo (biacca), da un lato per il forte assorbimento in fluorescenza UV (colorazione grigio scuro), dall'altro perché non si notano le caratteristiche spettrali di altri pigmenti bianchi (come quelli moderni di zinco e titanio, quest'ultimo peraltro introdotto in pittura solo a partire dagli anni Venti). La fluorescenza UV del bianco di zinco dei due fogli in questione è, come tipico, intensa e di colore giallo-verdastro.

Appendice

Tabella 1. Elenco dei disegni esaminati mediante analisi di riflettanza vis-RS, con sintesi dei risultati ottenuti (ultima colonna). Le lettere tra parentesi nell'ultima colonna indicano: (i) gli inchiostri, (p) i pastelli, (c) il carboncino, (t) la tempera e (a) l'acquerello. (a/i) indica che non è chiaro se si tratti di un inchiostro o di una stesura ad acquerello. Per specifiche sulle identificazioni, in specie quelle contrassegnate con *, si rimanda al testo.

Titolo	Data- zione	Rif. Catalogo Bocconi Milano 2016	Inventario CGD Castello Sforzesco	Misure mm	Tecnica (su carta)	Pigmenti riconosciuti mediante vis-RS
<i>La signora Sacchi</i>	1907	2/44	agg. 669	765x677	carboncino e pastello	nero carbonioso (c/p), blu oltremare (p), ocra gialla (p), blu di Prussia (p), garanza rosa (p)
<i>Autoritratto</i>	1909	6/87	818 C 85	435x383	carboncino, tempera e (poco) pastello	nero carbonioso (t), biacca (t), garanza rosa (p)
<i>Studio per scomposizione di figura a tavola</i>	1912	138	827 B 311	222x241	grafite, inchiostro nero a penna e matita blu e arancio scuro su carta vergata	nero carbonioso (i), oltremare* (i) [solo la firma], blu di Prussia (p)
<i>Dinamismo di un ciclista</i>	1913	238	833 B 317	210x308	inchiostro nero a penna e a pennello, tempera bianca	nero carbonioso (i) [a penna], oltremare* (i) [a pennello], biacca (t)
<i>Voglio fissare le forme umane in movimento (Scomposizione dinamica)</i>	1913	27/215	854 C 100	302x242	matita nera, inchiostro nero a penna e pennello, tempera bianca e acquerello nero	nero carbonioso (i, a), biacca (t), oltremare* (i)
<i>Voglio fissare le forme umane in movimento</i>	1913	32/205	agg. 568	870x570	inchiostro nero a pennello, tempera bianca, tracce di matita	nero carbonioso (i), biacca (t)
<i>Voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio (Dinamismo di un corpo umano)</i>	1913	38/220	860 C 106	291x230	carboncino, inchiostro nero a penna e pennello acquerellato e tempera bianca	nero carbonioso (i), biacca (t), oltremare* (i)
<i>Voglio sintetizzare le forme uniche della continuità nello spazio (Dinamismo di un corpo umano)</i>	1913	39/218	860 C 96	293x230	carboncino, inchiostro nero a penna e pennello acquerellato e tempera bianca	nero carbonioso (i), biacca (t), blu oltremare* (i+t)
<i>Voglio fissare le forme umane in movimento (Studio per Forme umane in movimento, Dinamismo di un corpo umano)</i>	1913	41/229	855 C 101	210x310	inchiostro nero-bruno a penna	oltremare* o bruno organico (i)
<i>Voglio fissare le forme umane in movimento (Dinamismo di un corpo umano)</i>	1913	42/230	838 B 322	208x308	grafite, inchiostro nero a penna, acquerello nero e tempera bianca, tracce di matita blu	biacca (t), oltremare* (i), blu di Prussia? (p)
<i>Voglio fissare le forme umane in movimento (Dinamismo)</i>	1913	43/231	849 C 95	206x290	inchiostro nero-bruno a penna	nero carbonioso (i firma), bruno organico (i))
<i>Voglio fissare le forme umane in movimento (Dinamismo di un corpo umano)</i>	1913	44/232	863 C 109	243x305	carboncino, inchiostro nero a pennello e tempera bianca	blu oltremare* (con parti di garanza?) (i), parti di bianco di zinco? (i+t)

Titolo	Data- zione	Rif. Catalogo Bocconi Milano 2016	Inventario CGD Castello Sforzesco	Misure mm	Tecnica (su carta)	Pigmenti riconosciuti mediante vis-RS
<i>Cavallo + cavaliere + case</i>	1914	47/250	842 C 88	393x563	matita nera, inchiostro nero a penna, acquerello azzurro e acquerello grigio	nero carbonioso (i, a), biacca (t), blu oltremare (a), verde ossido di cromo trasparente (a)
<i>Studio di figura</i>	1914	48/233	853 C 99	292x230	carboncino, inchiostro nero a penna e pennello, tempera bianca e acquerello nero	biacca, oltremare* (i), blu oltremare con parti di garanza? (i), verde a base di blu di Prussia? (i/a)
<i>Studio di figura</i>	1914	49/267	829 B 313	311x210	inchiostro nero a penna e pennello, matita blu, acquerello rosso e blu	nero carbonioso (i), bruno organico (i), blu di Prussia (a), blu di Prussia + ocra gialla (a), vermiglione (a)
<i>Studio di testa</i>	1914- 1915	268	822 B 306	201x190	inchiostro nero e acquerello blu	nero carbonioso (i), blu oltremare (a)
<i>Scomposizione dinamica</i>	1914- 1915	271	830 B 314	105x155	grafite e inchiostro nero a penna	oltremare* (i)
<i>Studio di nudo</i>	1915	234	859 C 105	247x308	inchiostro nero a penna e pennello acquerellato	nero carbonioso (i) [in pochi tratti], oltremare* (i/a) [prevalente]
<i>Figura</i>	1915	53/266	843 C 89	562x390	matita nera, inchiostro nero a penna e pennello, acquerello, tempera e collage	nero carbonioso (a/i), blu oltremare (i*/a), bianco di zinco [solo in alcuni colori] (a), verde ossido di cromo trasparente (a), blu di cobalto (a), giallo-arancio di cadmio? (a), garanza e altro (a)
<i>Interno con due figure femminili</i>	1916	60/274	866 E 11	654x475	grafite, matita, inchiostro nero, matite colorate, acquerello e tempera bianca	bianco di zinco (t), blu oltremare (i*, a), blu oltremare (p), blu di Prussia (p), verde ossido di cromo trasparente (a), verde a base di blu di Prussia (a), violetto fosfato di cobalto (a), garanza rosso-rosa (a), vermiglione? (a)
<i>Silvia</i>	1916	61/279	867 bis E 12 bis	654x520	acquerello, grafite e matita nera	nero carbonioso (i), biacca (t), blu di cobalto (a), violetto fosfato di cobalto (a), garanza rosso-rosa (a), vermiglione (a)
<i>Cavallo + case</i>	1916?	59/252	823 B 307	133x214	grafite, inchiostro nero a penna, acquerellato e acquerello rosso	nero carbonioso (i), blu oltremare (i*/a), vermiglione (a)

RACCOLTE D'ARTE ANTICA

I calchi in gesso dei rilievi di Pizzighettone del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Alice Nicoliello

Queste note derivano dell'attività di studio e di catalogazione dei calchi in gesso della Raccolta d'Arte Antica del Castello Sforzesco, progetto avviato a partire da luglio 2016 nell'ambito di uno stage post-laurea, reso possibile dal coordinamento e dalla supervisione della conservatrice Laura Basso.

Fra i calchi ricoverati nei depositi del museo, emergono per dimensione e prestigio i rilievi in gesso raffiguranti l'*Annunciazione* (inv. 799), la *Natività* (inv. 798) e l'*Adorazione dei Magi* (inv. 797) ricavati ad inizio Novecento dalle formelle in marmo conservate nella chiesa di San Bassiano a Pizzighettone (Cremona)⁽¹⁾. Gli originali, attribuiti sul finire dell'Ottocento a Giovanni di Balduccio da Pisa, sono oggi riferiti ad uno scultore con influenze nordiche e toscane, ancora non identificato⁽²⁾.

Un ruolo di primo piano nella realizzazione delle repliche spetta a Diego Sant'Ambrogio (1875-1920) che, a partire dal 1893, dedica ai rilievi varie pubblicazioni, contribuendo alla loro conseguente fortuna critica. Il contributo dell'erudito è significativo poiché per primo suggerisce come collocazione originaria delle formelle la chiesa carmelitana di Santa Maria Annunciata, situata un tempo in prossimità del Castello di Porta Giovia⁽³⁾. La proposta nasceva dall'analisi di fattori rilevanti come la certa provenienza milanese delle opere, la prestigiosa committenza, tradizionalmente attribuita ad Azzone Visconti, e la consapevolezza della demolizione seicentesca dell'edificio ecclesiastico, che avrebbe facilitato l'acquisizione dei marmi da parte di Diego Salazar, il gran cancelliere dello Stato di Milano che nel 1613 commissionò il loro trasferimento a Pizzighettone, per ornare la cappella di famiglia⁽⁴⁾.

Una lettura più approfondita permette di cogliere l'auspicio dell'autore formulato a sostegno dell'esecuzione di calchi in gesso dei rilievi per agevolare la formazione artistica degli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Brera e contribuire all'accrecimento della raccolta del Patrio Museo di Archeologia⁽⁵⁾.

La vicenda si inserisce nel clima, diffuso tra il XIX secolo e i primi anni del Novecento, favorevole all'acquisto di «fedeli riproduzioni» da parte delle istituzioni museali⁽⁶⁾. Ulteriori spunti di riflessione sono offerti dal ruolo di crescente importanza assegnato alla fotografia di opere d'arte, un mezzo utile sia per lo studio sia per la conseguente divulgazione scientifica, come dimostra la scelta di pubblicare a corredo dell'articolo le fotoincisioni dei rilievi, affidate «al distinto fotografo sig. Ganzini e allo stabilimento Turati» di Milano⁽⁷⁾. Le lastre fotografiche, eseguite con tutta probabilità da Mario Ganzini (1868-1924), figlio del fotografo Giovanni Battista Ganzini (1836-1878), confluirono nel patrimonio della Ditta Ganzini & Gabriel, istituita nel 1894⁽⁸⁾. Un esemplare delle fotografie è conservato presso l'archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, a dimostrazione del reale interesse da parte dei membri della Consulta del Museo Patrio di Archeologia per i marmi di Pizzighettone cui in quella occasione non corrispose tuttavia risposta all'appello di far eseguire le forme (FIGG. 1-3)⁽⁹⁾.

A distanza di quindici anni, nel giugno del 1908, Diego Sant'Ambrogio torna sull'argomento, rimarcando il valore delle formelle di Pizzighettone in quanto opere rappresentative del Trecento lombardo. Nel frattempo, gli istituti milanesi subiscono



FIG. 1 - Mario Ganzini, *L'Annunciazione* - Gio Balduccio da Pisa - Pizzighettone, seconda metà del XIX secolo. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Civiche Raccolte d'Arte, *Miscellanea Baroni, Gotica Lombarda*, cart. 2

significativi mutamenti: nel 1900 la raccolta del Museo Patrio e quella del Museo Municipale sono state trasferite nei locali del Castello Sforzesco, dove sono confluiti anche i rari reperti trovati durante i lavori di restauro e le donazioni di opere attinenti «alle corti ducali viscontea e sforzesca»⁽¹⁰⁾. Proprio l'esiguo numero di questi rinvenimenti e la presunta provenienza dalla chiesa del Carmine dei marmi di Pizzighettone contribuiscono ad accrescere nello studioso la convinzione della reale necessità, da parte del Museo Artistico Archeologico, di commissionare i calchi per «tener desta la memoria di quel che possedeva un giorno un monumento così depauperato in ogni sua parte qual è il Castello di Milano»⁽¹¹⁾. Consapevole dell'impossibilità di trasferire a Milano gli originali e di «quanto riesca odiosa la sistematica spoliatura di oggetti e cose di pregio dai centri minori pei Musei delle grandi città»⁽¹²⁾, l'erudito stila un nuovo e insistente appello affinché siano realizzate delle buone copie, con le quali, «con modica spesa», la Consulta avrebbe potuto arricchire «le sale a terreno del Castello di preziose opere d'arte»⁽¹³⁾. Questa volta l'invito è accolto dal cavaliere Annibale Ghisalberti (1852-1921)⁽¹⁴⁾, «un munifico signore, oriundo di Pizzighettone», che elargisce la somma necessaria per la formatura e l'esecuzione dei calchi⁽¹⁵⁾. Le poche informazioni ad ora rintrac-



FIG. 2 - Mario Ganzini, *La Natività - Gio Balduccio da Pisa - Pizzighettone*, seconda metà del XIX secolo. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Civiche Raccolte d'Arte, *Miscellanea Baroni, Gotica Lombarda*, cart. 2



FIG. 3 - Mario Ganzini, *L'Adorazione dei Magi* - Gio Balduccio da Pisa - Pizzighettone, seconda metà del XIX secolo. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Civiche Raccolte d'Arte, *Miscellanea Baroni, Gotica Lombarda*, cart. 2

ciate su Ghisalberti, direttore della Banca Commerciale italiana dal 1906 al 1921, delineano una figura colta, capace di abbinare all'alta carica amministrativa ricoperta nella finanza milanese, un interesse poliedrico per le arti e la letteratura. Il suo nome compare tra i soci della Società Storica Lombarda e gli abbonati al «Bollettino italiano di numismatica», nel 1890 è ricordato per aver donato una pseudo moneta di Masserano al Gabinetto Numismatico di Brera⁽¹⁶⁾, mentre Antonio Seletti offre alla Raccolta Egizia del Civico Museo Archeologico venti reperti ricevuti in regalo proprio da Ghisalberti⁽¹⁷⁾.

La realizzazione delle forme è affidata alla Ditta di Carlo Campi di Milano, con la quale il Ghisalberti entra verosimilmente in contatto nell'estate del 1908⁽¹⁸⁾. È possibile che il nominativo gli sia stato suggerito da Sant'Ambrogio o dai membri dalla Consulta con la quale la Ditta Campi collabora già da diversi anni come attesta per esempio un preventivo conservato presso l'Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia⁽¹⁹⁾. Ad inizio Novecento la ditta Campi rappresenta infatti la realtà milanese più autorevole e prestigiosa per l'esecuzione di riproduzioni in gesso di opere d'arte, come si comprende dal vasto campionario di modelli⁽²⁰⁾.

L'intera operazione si esaurisce in un breve lasso di tempo, entro il primo ottobre dello stesso anno, quando la Direzione dei Musei del Castello Sforzesco protocolla la proposta del Ghisalberti di donare le tre copie al Museo Artistico Archeologico⁽²¹⁾. Nello stesso mese altri esemplari dei calchi di Pizzighettone sono esposti negli ambienti del Museo Campi, in via Brera 17, dove dal 1907 la Ditta Campi ha allestito il proprio laboratorio⁽²²⁾. Contemporaneamente i tre modelli sono menzionati in una *réclame* pubblicitaria della ditta, pubblicata a tutta pagina nel catalogo illustrato dell'Esposizione Nazionale della Real Accademia di Belle Arti di Milano (7 settembre – 1 novembre 1908): le copie in vendita sono ricordate tra le «ultime importantissime riproduzioni» realizzate dalla ditta, insieme all'*Arca di san Pietro Martire* nella chiesa di Sant'Eustorgio a Milano e al *Monumento di Medea Colleoni* nella Cappella Colleoni a Bergamo⁽²³⁾.

Il trasferimento dei calchi al Castello Sforzesco avviene il 14 dicembre dello stesso anno⁽²⁴⁾. Le guide e le fotografie storiche non forniscono alcuna descrizione precisa sulla collocazione dei gessi ma è possibile che per un certo periodo siano stati esposti nella «cappella ducale a pian terreno»⁽²⁵⁾, insieme ad altri reperti provenienti dalla chiesa carmelitana, assecondando il proposito di «rendere più agevole la conoscenza agli studiosi di quei capolavori»⁽²⁶⁾.

Nel corso del Novecento i tre rilievi subiscono diversi spostamenti. Alla fine del secondo decennio del secolo sono collocati nella Sala dei Campionesi, dove vengono registrati da Carlo Vicenzi nell'*Inventario del Museo d'Arte Antica*⁽²⁷⁾, mentre negli anni Quaranta sono certamente esposti nella Sala III, posizionati uno accanto all'altro su una mensola posta sopra al *Monumento sepolcrale detto di Regina della Scala* (inv. 858), in un allestimento documentato da una fotografia di Claudio Emmer (1906-1997; FIG. 4)⁽²⁸⁾.

Dopo un primo periodo di apprezzamento, l'interesse nei confronti dei calchi si esaurisce in breve tempo. Già a metà del Novecento, infatti, l'introduzione e l'adozione di nuovi criteri museologici e museografici, che privilegiano il valore di unicità dell'opera d'arte, contribuiscono alla rimozione delle copie dalle sale espositive e, con l'avvio dei lavori per l'allestimento progettato insieme al direttore Costantino Baroni dallo studio BBPR degli architetti Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers, le riproduzioni Campi prendono definitivamente la via del deposito.

Durante la trasferta a Pizzighettone, la Ditta Campi non si limita alla sola formatura delle tre formelle ma interviene direttamente sulla loro composizione. L'intervento più significativo riguarda la sostituzione delle cornici che erano state applicate ai marmi per ovviare ai danni arrecati alle opere nel 1848 durante lo scoppio della polveriera della fortezza di Pizzighettone, prossima alla chiesa di San Bassiano⁽²⁹⁾. Ai gessi il formatore aggiunge quindi altre cornici, decorate con «uno squisito disegno



FIG. 4 - Claudio Emmer, *Sala III*, gelatina ai sali d'argento, 1948-1953, inv. AM 127. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

a fogliette, accartocciate nei lembi e di vaghissimo effetto», da lui modellate sui pochi avanzi, ancora esistenti, della bordatura originale⁽³⁰⁾.

Il confronto tra gli originali, i calchi e la documentazione fotografica suggerisce interessanti osservazioni in merito ad alcune rotture subite dai marmi nel corso del Novecento e sullo stato di conservazione delle copie. Nel rilievo con l'*Annunciazione*, la Vergine è priva della mano destra e delle falangi della mano sinistra, mentre l'angelo risulta sprovvisto dell'ala destra, tutti elementi visibili nella fotografia Ganzini & Gabriel (FIG. 1) di fine Ottocento e nel calco; diversi sono invece il disegno del leggio – più basso e meno complesso nel gesso – e la collocazione della colomba⁽³¹⁾. Il raffronto tra la fotografia del calco scattata da Antonio Paoletti (1881-1943)⁽³²⁾, tra il 1920 e il 1935 (FIG. 5), e quella del 1980 della Ditta Saporetto (FIG. 6) attesta un ulteriore cambiamento nell'inclinazione del braccio destro dell'Angelo e del giglio (oggi mancante), forse ricollegabile al restauro com-



FIG. 5 - Antonio Paoletti, *Calco dell'Annunciazione di Giovanni di Balduccio*, gelatina bromuro d'argento, 1920-1935, inv. RI 13496/A. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

piuto tra il 1974 e il 1975 da Luigi Zanoni, del quale al momento non è stata rintracciata alcuna documentazione⁽³³⁾.

Altre differenze sono riscontrabili sia nella *Natività*, nella quale la figura dell'asino, assente nell'originale (FIG. 2) e nel calco (FIG. 7)⁽³⁴⁾, oggi in cattive condizioni di conservazione, sia nell'*Adorazione dei Magi*, dove il calice offerto dalla figura inginocchiata è mancante solo nell'originale (FIG. 3).

All'intervento di restauro del 1974 si ricollega dunque il posizionamento, secondo una diversa inclinazione, del calice e anche della testa del Bambino, ricollocata frontalmente, senza tener conto del modello originale nel quale il capo è ruotato verso sinistra, in direzione della figura genuflessa, come dimostra il raffronto tra la fotografia di Paoletti (FIG. 7) e quella della Ditta Saporetti (FIG. 8)⁽³⁵⁾. Le scarse informazioni ad ora note sul restauro degli anni Settanta sembrano suggerire una perdita di interesse nei confronti di questi calchi, diversamente da quanto acclarato nei decenni precedenti.



FIG. 6 - Ditta Saporetti, *Calco dell'Annunciazione*, 1980. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta d'Arte Antica, dossier SCULPTURE, inv. 799

Nella prima metà del Novecento, infatti, la popolarità dei tre calchi ha contribuito ad accrescere la fortuna critica della scultura lombarda di epoca viscontea⁽³⁶⁾, riverberata anche dal mercato antiquario e dall'attività di abili falsari; esemplari, in tal senso, sono le numerose riproduzioni della *Madonna con il Bambino* dell'*Adorazione dei Magi*.

Un calco del gruppo è ricoverato in cattive condizioni di conservazione nel deposito del Museo Civico di Pizzighettone⁽³⁷⁾, mentre un'altra copia in scagliola risulta in vendita presso un antiquario di Treviglio (Bergamo) con attribuzione allo scultore e falsario cremonese Alceo Dossena (1878-1937)⁽³⁸⁾. La presenza di alcuni chiodini sulle estremità delle figure lascerebbe ipotizzare, come suggerito da Vito Zani, il suo utilizzo come modello in una trasposizione a pantografo, che potrebbe forse collegarsi alla copia in marmo, già di proprietà dell'antiquario fiorentino Carlo De Carlo, venduta in asta nel 2000⁽³⁹⁾.



FIG. 7 - Antonio Paoletti, *Calco della Natività*, gelatina bromuro d'argento, 1920-1935, inv. RI 13497. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 8 - Ditta Saporetti, *Calco dell'Adorazione dei Magi*, 1980. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta d'Arte Antica, dossier SCULPTURE, inv. 797

A conferma della prolungata fortuna di questi calchi, nel 1930 i tre rilievi figurano ancora nel campionario e nel catalogo illustrato della Gipsoteca Vallardi, dove nel 1927 sono confluiti i modelli del Museo Campi, insieme al «Tabernacolo-reliquiario, del 1540, in Pizzighettone» (FIG. 10)⁽⁴⁰⁾. La forma di quest'ultimo, il cui originale in marmo è murato nella prima cappella di sinistra della chiesa di San Bassiano, sarebbe stata commissionata alla Ditta Campi da Saverio Pollaroli, primo direttore del Museo di Pizzighettone, con ogni probabilità in occasione della formatura dei tre rilievi conservati nella cappella adiacente⁽⁴¹⁾.



FIG. 9 - Antonio Paoletti, *Calco dell'Adorazione dei Magi*, gelatina bromuro d'argento, 1920-1935, inv. RI 13498/A. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 10 - Gipsoteca Vallardi (già Museo Campi). *Catalogo illustrato*, inv. ALBUM.M.12. Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca d'Arte

- ⁽¹⁾ I tre rilievi originali sono conservati nella Cappella del Rosario della chiesa di San Bassiano (o San Bassano) a Pizzighettone. L'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei Magi* sono murate sulle pareti laterali, entro cornici ottocentesche, mentre la *Natività* è collocata sul fronte di un altare; ringrazio don Andrea Bastoni per il sostegno ricevuto. Per una lettura storica e stilistica delle opere rinvio a A. ARZANO, *Circa tre altorilievi attribuiti al Balduccio da Pisa*, «Arte e Storia», 21 (1892), pp. 163-164; D. SANT'AMBROGIO, *Di tre importanti altorilievi di Balduccio da Pisa e di altre preziose opere d'arte esistenti nella Chiesa di San Bassano*, «Il Politecnico», 25 (1893), pp. 184-198; D. SANT'AMBROGIO, *Bassorilievi di G. di Balduccio da Pisa già nel castello di Milano*, «L'Osservatore Cattolico», 27 giugno 1908; C. BARONI, *Scultura gotica lombarda*, Milano 1944, pp. 75-77, p. 172, figg. 117-122; M.T. BINAGHI OLIVARI, *Le formelle di Pizzighettone*, «Contributi di storia dell'arte medievale e moderna», II, (1972), pp. 53-61; B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1995, pp. 168, 169 nota 98; L. CAVAZZINI, *Trecento lombardo e visconteo*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo – 28 giugno 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015, pp. 51-52.
- ⁽²⁾ P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 274; R. LONGHI, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile – giugno 1958), Milano 1958, p. XXII; BINAGHI OLIVARI, *Le formelle...* cit. n. 1, pp. 57-61; CAVAZZINI, *Per il Maestro...* cit. n. 1, p. 5.
- ⁽³⁾ SANT'AMBROGIO, *Di tre importanti...* cit. n. 1, pp. 190-191; CAVAZZINI, *Per il Maestro...* cit. n. 1, p. 7. La proposta è stata messa in discussione da BINAGHI OLIVARI, *Le formelle...* cit. n. 1, pp. 54-55. Per la chiesa di Santa Maria Annunciata, detta del Carmine cfr. D. MIRABILE, *La chiesa del Carmine a Milano nel Rinascimento*, tesi di dottorato in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo, Università degli Studi di Padova, a.a. 2011/2012, pp. 8-10, consultabile in: <<http://paduaresearch.cab.unipd.it/5018/>> (10-10-2016), con bibliografia precedente.
- ⁽⁴⁾ SANT'AMBROGIO, *Di tre importanti...* cit. n. 1, p. 185; BINAGHI OLIVARI, *Le formelle...* cit. n. 1, pp. 54-55; AGOSTI, *Collezionismo...* cit. n. 1, p. 168.
- ⁽⁵⁾ SANT'AMBROGIO, *Di tre importanti...* cit., n.1, p. 190 nota 1. Per i calchi dell'Accademia di Brera si veda F. FERGONZI, *I calchi da opere del Medioevo e del Rinascimento. I gessi dell'Ottocento*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti, M. Ceriana, Milano 1997, pp. 193-203.
- ⁽⁶⁾ SANT'AMBROGIO, *Bassorilievi...* cit. n. 1, s. p.
- ⁽⁷⁾ SANT'AMBROGIO, *Di tre importanti...* cit. n. 1, p. 190 nota 1. Le illustrazioni sono firmate da Vittorio Turati (1860-1939), impegnato nel perfezionamento delle tecniche di fotoincisione: S. PAOLI, *Vittorio Turati*, in *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 29 ottobre 2010 – 10 gennaio 2011), a cura di S. Paoli, Torino 2010, p. 254.
- ⁽⁸⁾ S. PAOLI, *Giovanni Battista Ganzini*, in *Lo sguardo...* cit. n. 7, pp. 284-285. Nel 1894 Mario Ganzini e Rodolfo Namias fondano la ditta Ganzini, Namias & C.
- ⁽⁹⁾ Milano, Archivio Civiche Raccolte d'Arte (da ora in poi ACRA), *Miscellanea Baroni, Gotica*

lombarda, cart. 2 (FIG. 1); ACRA, *Miscellanea Baroni, Gotica lombarda*, cart. 2 (FIG. 2); ACRA, *Miscellanea Baroni, Gotica lombarda*, cart 2 (FIG. 3).

⁽¹⁰⁾ D. SANT'AMBROGIO, «Arte e Storia», XXVII, 19-20 (1908), p. 158.

⁽¹¹⁾ SANT'AMBROGIO, *Bassorilievi...* cit. n. 1, s. p.

⁽¹²⁾ SANT'AMBROGIO, *Bassorilievi...* cit. n. 1, s. p.. Nel 1908 erano in corso i lavori per l'apertura del Museo di Pizzighettone, allestito nella Torre cittadina, si veda S. POLLAROLI, *Il museo di Pizzighettone*, «Il Convegno. Rassegna eclettica mensile», 12 (1908), pp. 5-7.

⁽¹³⁾ L'auspicio è quello di esporre i calchi insieme ad altri resti monumentali provenienti dalla chiesa del Carmine «nella cappella ducale a pian terreno» del Castello: SANT'AMBROGIO, cit. n. 1, p. 158.

⁽¹⁴⁾ Annibale Ghisalberti nasce il 14 novembre 1852 a Pizzighettone. Nel censimento del 1861 conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Pizzighettone, la famiglia Ghisalberti non compare tuttavia tra quelle residenti nel territorio municipale: devo queste informazioni a Damiana Tentoni, conservatrice del Museo Civico di Pizzighettone.

⁽¹⁵⁾ SANT'AMBROGIO, cit. n. 10, p. 158. La notizia è riproposta in: D. SANT'AMBROGIO, *Un Tabernacolo-Reliquiario del 1540 a San Bassano di Pizzighettone*, «Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi», 27 settembre 1908, p. 118.

⁽¹⁶⁾ *Notizie varie*, «Rivista italiana di numismatica», III, 1890, p. 588. Non è stato possibile riconoscere la moneta che è confluita nel Gabinetto Numismatico e Medagliere del Castello Sforzesco. Nel 1923 Ghisalberti è ricordato, *ad memoriam*, in una targa celebrativa murata all'ingresso della Biblioteca Ambrosiana per aver contribuito, insieme alla banca da lui diretta, al sostegno economico dell'ente e all'acquisto di 1808 manoscritti yemeniti: F. BUZZI, in O. LÖFGREN, R. TRAINI, *Catalogue of the arabic manuscripts in the Biblioteca Ambrosiana*, 4 voll., Vicenza 1975-1995, Cinisello Balsamo 2001, IV (2011), s. p.

⁽¹⁷⁾ G. LISE, *Museo Archeologico. Raccolta Egizia*, Milano 1979, pp. 16, 40-41, 43-45, 47, 49-51.

⁽¹⁸⁾ Carlo Campi nasce nel 1841 a Milano, dove nel 1871 apre un laboratorio di riproduzioni in gesso e cemento in via della Moscova 64. Dalla fine dell'Ottocento il formatore conquista la fiducia dei principali enti milanesi, come l'Accademia di Belle Arti e la Consulta del Museo Patrio di Archeologia, e collabora con l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti di Lombardia svolgendo numerosi restauri integrativi. Negli stessi anni riceve varie commissioni da Sir Thomas Armstrong, direttore del Department of Science and Art del South Kensington Museum di Londra: i documenti conservati presso l'archivio del Victoria & Albert Museum (da ora in poi V&A Archive – ref. MA/1/C280) permettono di seguire le vicende relative all'acquisto dei calchi del *Monumento Brivio* in Sant'Eustorgio a Milano (Londra, Victoria and Albert Museum, inv. REPRO. 1895-8), del Portale di Palazzo Marliani (Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica, inv. 946; Londra, Victoria and Albert Museum, inv. REPRO. 1892-69) e della Lastra tombale di Bianca di Savoia (?) (Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica, inv. 1077; Londra, Victoria and Albert Museum, inv. REPRO. 1894:1,2-62). Altre riproduzioni sono documentate al Museum of Science and Art di Edimburgo e a Dublino, presso Leinster House (V&A Archive – ref. MA/1/C280). Tra i numerosi riconoscimenti ricevuti dalla ditta si ricordano la Medaglia d'Oro alle Esposizioni Riunite di Milano nel 1894 e la Medaglia d'Oro all'Esposizione di Arte Sacra di Torino nel 1898. Non è possibile delineare con certezza gli ultimi anni di attività di Carlo Campi in quanto a partire dal 1906, quando la proprietaria della ditta risulta essere Emma Campi, i documenti sono firmati da un delegato. Nel gennaio del 1906, inoltre, la signora Campi costituisce una società con Silvio Sironi, mantenendo la ragione sociale 'Ditta Campi Carlo'. L'episodio è comunicato attraverso una lettera

nella quale la nuova società si dichiara «ferma nel proposito di ispirarsi in ogni suo compito alle onorate tradizioni del Fondatore della Ditta, che pospose sempre il proprio interesse a quello dell'arte» (A&V Archive – ref. MA/1/C280, gennaio 1906). L'anno seguente l'attività è trasferita «negli ampi ed eleganti locali del Palazzo in Via Brera, al N. 17», dove sotto «la direzione delle più spiccate Autorità dell'arte», tra le quali Luca Beltrami, è allestito un ricco museo di riproduzioni in gesso (V&A Archive – ref. MA/1/C280, ottobre 1907, 8 novembre 1907). Si veda: *Arte sacra: rassegna illustrata dell'Esposizione d'arte sacra indetta a Torino*, Torino 1898, pp. 254-255; *Il Museo Carlo Campi*, Milano s.d., pp. 15-16; G.E. MOTTINI, *La gipsoteca Vallardi*, «Emporium», LXIX, 412 (1929), p. 241; L. ERBA, *Nota sulla formazione e sulla consistenza della Gipsoteca: i gessi didattici della scuola di disegno e della scuola di pittura*, in *Ottocento e Novecento nelle collezioni d'arte dei Civici Musei di Pavia*, catalogo della mostra (Pavia, Civici Musei, 1984), a cura di R. Bossaglia, D. Vicini, Pavia 1984, pp. 273-275; A. CAPUTO CALLOUD, *Cultura, didattica, mercato del calco in gesso*, in *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Statale d'Arte, 19 dicembre 1985 – 30 maggio 1986), a cura di L. Bernardini, A. Caputo Calloud, M. Mastrorocco, Firenze 1985, p. XXV; G. GIACOMELLI VEDOVELLO, *I gessi*, in *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale*, a cura di B. Fabjan e P. C. Marani, Firenze 1992, pp. 128, 130 nota 15, 145; J. STOPPA, *La Gipsoteca Vallardi e la produzione in serie amadeesca*, «Raccolta vinciana», XXVII (1997), p. 458; V. ZANI, *Pietro Pierotti, i calchi dai marmi del monumento di Gaston de Foix e l'Esposizione di Arte Antica a Brera del 1872 (seconda parte)*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXVI (2013), pp. 238-239, 247 nota 69, 248 nota 73.

⁽¹⁹⁾ Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca di Archeologia e Numismatica, Archivio storico della Consulta del Museo Patrio di Archeologia, 1304.

⁽²⁰⁾ *Il Museo Carlo Campi* cit. n. 18, p. 15; ZANI, *Pietro Pierotti...* cit. n. 18, p. 239.

⁽²¹⁾ Archivio Storico Civico di Milano (da ora in poi ASCMi), *Protocollo Direzione Musei Castello Sforzesco*, I, 1269; la pratica risulta dispersa. Si veda: D. SANT'AMBROGIO, *Alcuni altorilievi di Balduccio da Pisa*, «Rassegna d'Arte», IX, 2 (1909), p. 32.

⁽²²⁾ L'epilogo della vicenda è ricordato da Sant'Ambrogio: «Furono ultimati in questi giorni dalla Ditta Campi e rimangono visibili nei suoi locali di Via Brera 17, i calchi dei tre bassorilievi» (SANT'AMBROGIO cit. n. 10, p. 158). I calchi dei rilievi di Pizzighettone non sono menzionati nel fascicolo *Il Museo Carlo Campi*, pubblicato probabilmente tra la fine del 1907, anno di apertura dello spazio espositivo, e settembre 1908 (V&A Archive – ref. MA/1/C280, ottobre 1907).

⁽²³⁾ *Esposizione nazionale di Belle Arti Autunno 1908. Catalogo illustrato*, Milano 1908; ZANI, *Pietro Pierotti...* cit. n. 18, p. 247 n. 69.

⁽²⁴⁾ ACRA, *Museo Patrio di Archeologia*, 2 voll., II, pp. 488-489, nn. 4006-4007; «Buletto dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano», 4, (1909) p. 22. È qui menzionato anche il calco della epigrafe annessa ai bassorilievi originali, oggi disperso.

⁽²⁵⁾ SANT'AMBROGIO cit. n. 10, p. 158. La notizia è riproposta in: SANT'AMBROGIO, *Un Tabernacolo-Reliquiario...* cit. n. 15, pp. 123-124. Sulla Cappella Ducale e sugli interventi di restauro che la interessarono si veda L. BASSO, *Traccia per una ricostruzione delle pitture scomparse nel Castello Sforzesco*, in *Il Castello Sforzesco*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 282-289.

⁽²⁶⁾ SANT'AMBROGIO, *Alcuni altorilievi...* cit. n. 21, p. 32. Una fotografia di Carlo Fumagalli pubblicata nel 1902 in *Il Castello di Milano e i suoi Musei d'Arte* attesta la presenza nella Cappella Ducale di alcuni reperti provenienti da Santa Maria del Carmine, per i quali si rinvia a L. BASSO, *Qualche nota sul manoscritto Museo Patrio di Archeologia in Milano*, in *Musei nell'Ottocento*

alle origini delle collezioni pubbliche lombarde, atti del convegno (Milano, Palazzo Moriggia, 7-8 ottobre 2010), a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino 2012, pp. 332-343, in particolare p. 338; EAD., *Insieme a Luca Beltrami per i Musei del Castello Sforzesco: Giulio Carotti, Emilio Seletti, Carlo Ermes Visconti*, in *Luca Beltrami. Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo – 29 giugno 2014), a cura di S. Paoli, Cinisello Balsamo 2014, pp. 169-189, in particolare p. 172.

- ⁽²⁷⁾ Alla fine del secondo decennio del Novecento i calchi sono certamente esposti nella Sala dei Campionesi e con questa collocazione sono registrati nell'*Inventario del Museo d'Arte Antica*, stilato a cura di Carlo Vicenzi probabilmente dalla seconda metà degli anni Dieci. L'inventario manoscritto, corredato da due copie dattiloscritte, è conservato in una cartella senza segnatura presso l'archivio delle Civiche Raccolte d'Arte.
- ⁽²⁸⁾ Claudio Emmer, *Sala III*, inv. AM 127, Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico. Su Claudio Emmer si veda C. MONTANARO, *Dalla tricromia all'RGB. L'ambulante Claudio Emmer fotografo dell'arte o artista fotografo?*, in *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, a cura di N. Stringa, Padova 2006, pp. 239-244; S. PAOLI, *La documentazione fotografica a Brera durante la seconda guerra mondiale. Antonio Paoletti, Claudio Emmer e Bruno Stefani*, in *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009 – 21 marzo 2010), a cura di C. Ghibaudi, Milano 2009, pp. 146-149.
- ⁽²⁹⁾ S. POLLAROLI, *Opere di Giovanni di Balduccio da Pisa nella Chiesa di S. Bassano in Pizzighettone*, «Cremona», II (1929), p. 34; BARONI, *Scultura Gotica...* cit. n. 1, p. 75. In merito alla ricollocazione dei frammenti, assemblati su lastre moderne nella seconda metà dell'Ottocento, sono interessanti le osservazioni fatte da Costantino Baroni in occasione di un sopralluogo di studio nei primi anni Quaranta. Gli appunti manoscritti si conservano al Castello Sforzesco (ACRA, *Miscellanea Baroni, Gotica Lombarda*). Le riflessioni sono poi confluite in BARONI, *Scultura Gotica...* cit. n. 1, p. 90 nota 39.
- ⁽³⁰⁾ SANT'AMBROGIO, *Alcuni altorilievi...* cit. n. 21, pp. 31-32. I frammenti, oggi dispersi, erano stati donati al Museo di Pizzighettone da Antonio Biagi: POLLAROLI *Il museo di Pizzighettone* cit. n. 12, p. 4.
- ⁽³¹⁾ I frammenti del braccio e delle falangi delle dita della Madonna erano stati raccolti da Baroni in occasione del suo sopralluogo: BARONI, *Scultura gotica...* cit., n. 1, p. 90 nota 39; ACRA, *Miscellanea Baroni, Gotica Lombarda*.
- ⁽³²⁾ Su Antonio Paoletti, fotografo di opere d'arte e di architetture con studio a Milano dal 1908, si veda J. BRIGO, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Antonio Paoletti fotografo dei Civici Musei del Castello Sforzesco*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXI (2004), pp. 131-148; PAOLI, *La documentazione...* cit. n. 28, p. 148.
- ⁽³³⁾ A. Paoletti, *Calco dell'Annunciazione di Giovanni di Balduccio*, inv. RI 13496/A, Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico; Ditta Saporetti, *Calco dell'Annunciazione*, dossier SCULTURE, inv. 799, Milano, Castello Sforzesco, Raccolta d'Arte Antica. La notizia del restauro è annotata a matita sul verso della fotografia: Ditta Saporetti, *Calco dell'Adorazione dei Magi*, dossier SCULTURE, inv. 797, Milano, Castello Sforzesco, Raccolta d'Arte Antica. Le scarse informazioni ad ora rintracciate non permettono di analizzare le scelte, le valutazioni e le decisioni che indirizzarono l'intervento di restauro del 1974.
- ⁽³⁴⁾ A. Paoletti, *Calco della Natività*, inv. RI 13497, Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico.

- ⁽³⁵⁾ A. Paoletti, *Calco dell'Adorazione dei Magi*, inv. RI 13498/A, Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico; Ditta Saporetti, *Calco dell'Adorazione dei Magi*, Milano, Castello Sforzesco, Raccolta d'Arte Antica, dossier SCULPTURE, inv. 797. Nel volume di Barbara Agosti (*Collezionismo...* cit. n. 1, fig. 66) è pubblicata la fotografia del calco in una fase antecedente l'intervento di restauro eseguito tra il 1974 e il 1975, nella quale risultano danneggiati il bordo inferiore della cornice e la figura del Bambino.
- ⁽³⁶⁾ Le fotografie dei calchi sono pubblicate da Costantino Baroni: BARONI, *Scultura Gotica...* cit. n. 1, figg. 117-122.
- ⁽³⁷⁾ La copia presenta numerose fratture: mutili sono la mano destra della Vergine, la testa, il braccio sinistro e i piedi del Bambino. Non è stato possibile rintracciarne la provenienza.
- ⁽³⁸⁾ Devo la segnalazione a Vito Zani: <http://www.anticoantico.com/scheda_articolo_main.asp?ID=88250> (20-10-2016).
- ⁽³⁹⁾ L'esemplare in marmo appartenuto a Carlo De Carlo e passato in asta nel 2000 (Semenzato, Firenze, 18-19 ottobre 2000, lotto n. 254) è menzionato da Laura Cavazzini in riferimento alla fortuna dei rilievi viscontei tra i falsari del secolo passato: CAVAZZINI, *Per il Maestro...* cit. n. 1, p. 8 nota 3.
- ⁽⁴⁰⁾ *Gipsoteca Vallardi, già Museo Campi...*, Milano 1930, p. 30; *Gipsoteca Vallardi (già Museo Campi). Catalogo illustrato...*, Milano 1930, tav. 55. I calchi di Pizzighettone sono riproposti in *Gipsoteca Vallardi. Già Museo Campi...*, Milano 1932, p. 30. Nel 1927 Antonio Vallardi rileva la gipsoteca dell'Unione Nazionale per l'Educazione Popolare, nella quale erano confluiti i modelli del Museo Campi. Entro il 1929 la raccolta Vallardi è ordinata dall'architetto Alfonso Du Bois nello stabilimento di via Stelvio a Milano, si veda G.E. MOTTINI, *La gipsoteca Vallardi*, «Emporium», LXIX, 412 (1929), pp. 238-244; STOPPA, *La Gipsoteca Vallardi...* cit. n. 18, pp. 456-459; ZANI, *Pietro Pierotti...* cit. n. 18, p. 239, p. 248 note 70, 73.
- ⁽⁴¹⁾ Il tabernacolo si caratterizza per il timpano e la parte superiore adorni con testine di angeli e il basamento decorato con la corona di spine e i tre chiodi tra girali vegetali. Si veda: SANT'AMBROGIO, *Un Tabernacolo-Reliquiario...* cit. n. 15, pp. 118-119. L'esemplare in scagliola commissionato per il Museo d'Arte di Pizzighettone è ancora conservato nella Torre cittadina, murato a sinistra della porta d'ingresso a pianterreno, mentre un secondo calco in gesso, ad ora non identificato, sarebbe giunto a Brera: POLLAROLI, *Il museo di Pizzighettone* cit. n. 12, pp. 4-5; F. LANZINI, *Le chiese di Pizzighettone*, Cremona 1994, p. 26.

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Un *Paragone* per Pietro Bussolo *

Marco Albertario

Tra le questioni poste da Giovanni Romano nei *Desiderata*, maturati nel cantiere della mostra *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, vi era la necessità di mettere a fuoco il rapporto tra gli intagliatori milanesi e l'affermazione di Leonardo⁽¹⁾. Un rapporto che per Pietro Bussolo – limitandosi a scorrere il regesto – sembrerebbe negato: proprio in seguito alla sua rinuncia all'incarico, infatti, l'8 aprile 1480 Giacomo Del Maino stipulava con la Confraternita dell'Immacolata Concezione il contratto per l'ancona in San Francesco Grande, quella che avrebbe poi accolto la *Vergine delle rocce*⁽²⁾. Angela Guglielmetti ha suggerito di interpretare l'intenerimento che si misura nell'attività di Del Maino tra la *Madonna* in collezione privata e quella del Vittoriale come risultato della frequentazione di Leonardo negli anni in cui dipingeva la tavola per la chiesa francescana⁽³⁾.

Un'occasione mancata, dunque, per Pietro Bussolo? La *Madonna con il Bambino* conservata nel santuario di Santa Maria del Giglio a Nese suggerisce qualche riflessione (FIG. 1)⁽⁴⁾. La statua è ricavata da un unico massello di legno di tiglio; la parte posteriore è stata svuotata ma è priva di un pannello di chiusura, dato che consente di pensare che fosse inserita in una nicchia. Il livello di definizione formale è molto alto: si vedano, ad esempio, la costruzione della mano destra che trattiene il vivace Bambino (FIG. 2), dettaglio visibile solo a un'osservazione ravvicinata e da un punto di vista laterale, la morbidezza delle carni (si osservi il dettaglio in cui la pelle del Bambino si increspa per la pressione esercitata dalla mano della Madre, FIG. 5), lo sforzo di rendere il peso differenziato dei panni.

La qualità dell'intaglio è sostenuta dalla raffinatissima stesura policroma, in buono stato di conservazione nonostante alcune riprese (in particolare il risvolto verde del manto e la veste rossa) che non hanno alterato l'equilibrio dell'immagine e che sono state prudentemente rispettate nel restauro⁽⁵⁾. L'accordo cromatico tra il bianco, il pallore degli incarnati, l'azzurro acceso da bagliori dorati, il verde pallido e la lacca rossa trova confronti nella tradizione milanese. Lo si ritrova, ad esempio, nella *Lista*

de li hornamenti per la citata ancona in San Francesco Grande, affidata per la pittura ai De Predis, nell'aprile 1483. Qui si prescrive che la statua della Vergine abbia «la vesta de sopra brocato d'oro in azurlo tramarino; [...] la camora brochato d'oro de lacha fina in cremesi a olio; [...] la fodra dela vesta brocato d'oro verde a olio [...] tucti li volti e le mane ganbe che sono nude sieno colorite a olio in tucta perfetione»⁽⁶⁾. Cito questo testo anche perché aiuta a ricostruire il delicato equilibrio tra stesure lucide e opache legato all'alternanza della tecnica (a tempera e a olio) che rientrava nelle attese della committenza e incideva sulla percezione dell'immagine⁽⁷⁾.

Il legno è stato preparato con un sottile strato di gesso e colla, successivamente coperto da una stesura di bolo estesa a tutta la superficie (visibile nelle parti non dipinte) tranne che agli incarnati, dipinti direttamente sulla preparazione. Il complesso disegno del manto è stato inciso sulla preparazione prima di essere riportato sull'oro a sgraffito. Occorre risarcire mentalmente la stesura in azzurrite, purtroppo in gran parte perduta. La tunica presenta una base a biacca e una stesura in lacca rossa, antica ma forse non originale, sulla quale sono applicate stelle in rilievo. Originale risulta invece la complessa bordura dipinta che imita ricami in perle e pietre dure su un nastro dorato (FIG. 3); l'effetto illusionistico delle applicazioni è accentuato da un fitto tratteggio costruito a punta di pennello per simulare l'ombra portata.

Non conosco altre statue che, tra il nono e l'ultimo decennio del Quattrocento, siano in grado di evocare con tale evidenza il gusto sontuoso della corte sforzesca: il velluto *bouclé* o alluciolato con il motivo del cardo inserito in una foglia polilobata arricchito da fiori a cinque petali (FIG. 4), e i celebri lavori dei ricamatori che nel dicembre 1489 avevano colpito la fantasia dell'ambasciatore ferrarese Trotti («quase triompha et sfogia cum recami de perle») erano tra i migliori prodotti delle manifatture milanesi⁽⁸⁾.

All'inizio del nono decennio Bussolo è un maestro già formato, che si aggiorna tempestivamente sulle esperienze del primo Bramante milanese, dall'*Incisione Prevedari* al cantiere di San Satiro, dove l'intagliatore è documentato tra il 1479 e il 1482 ma che probabilmente frequentava con continuità, essendo dal 1481 – come ha sottolineato Cairati – membro della Confraternita che gestiva i lavori di ricostruzione. Ne registra gli esiti il polittico per la Confraternita della Vergine in San Giorgio a Grosio, che esibisce una struttura architettonica e un repertorio decorativo aggiornati sul nuovo gusto 'all'antica'. Il complesso è firmato da Andrea de Passeris, autore della policromia, e datato 1494⁽⁹⁾.

La *Madonna* di Nese è stata scolpita quando la memoria dei fatti figurativi milanesi è ancora di bruciante attualità. Nel 1490 Bussolo lascia Milano per trasferirsi a Bergamo, dove è attestato fino al 1499, quando risulta residente a Salò. La documentata presenza dell'intagliatore a Nese nel dicembre 1492 ha offerto un possibile



FIG. 1 - Pietro Bussolo, *Madonna con il Bambino*, Nese, Santuario di Santa Maria del Giglio

appiglio cronologico, ma in assenza di certezze sull'antica collocazione della statua è un indizio non risolutivo⁽¹⁰⁾. Le successive opere datate nel territorio della Serenissima si scalano a partire dal Polittico di San Bartolomeo ad Albino (1495-1496), per passare poi a quelli di Sant'Andrea a Villa d'Adda (1495-1501) e di Santa Croce a Gandino (1498-1501), questi ultimi condotti con la presenza di aiuti per l'avvio in contemporanea dell'attività salodiana (1499-1501). Questi lavori rappresentano per la *Madonna* un termine *ante quem* ineludibile.

Tuttavia, la scultura che presenta maggiori punti di contatto con la *Madonna* di Nese è il *Gioacchino* approdato nel Novecento al Musée des Arts Décoratifs di Parigi (FIG. 11)⁽¹¹⁾. Le due statue condividono le proporzioni, la costruzione del panneggio con pieghe ammorbidite e profonde, ma anche dettagli tecnici come l'assenza del sotto-modellato in terra verde per la costruzione degli incarnati, la sontuosa policromia e l'omogeneità delle bordure decorative, tanto da far pensare che siano state dipinte da una stessa mano che non saprei identificare o che provengano da uno stesso polittico. Del *Gioacchino* è nota la provenienza «De une église de Bergame» che ho ipotizzato possa coincidere con la distrutta Santa Maria delle Grazie: la confraternita dell'Immacolata Concezione vi era stata fondata nel 1476, ma la cappella era stata affrescata da un pittore aggiornato sulle novità milanesi (le fonti trasmettono le date 1485 o 1489 e 1494) ed è possibile che alle stesse date risalga anche il polittico intagliato, descritto in un inventario del 1568⁽¹²⁾.

Rispetto alle figure intagliate per la chiesa di Grosio, la scultura registra fatti nuovi, in particolare l'interesse per le terrecotte modellate da Giovanni e Agostino De Fondulis (il *Sepolcro* per San Satiro è in lavorazione nel 1483 e risulta concluso nel 1491), e soprattutto gli *Uomini d'arme* bramanteschi per Gasparo Visconti, nel 1486-1487⁽¹³⁾. Questi elementi orientano la cronologia dell'opera – da interpretare come tempestiva reazione alle novità milanesi – tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, in parallelo con la crescita di Zenale, contemporaneamente impegnato nel Polittico di Treviglio⁽¹⁴⁾.

Con la stessa tempestività con la quale Bussolo registra l'impatto delle novità emerse dai cantieri bramanteschi è da pensare che abbia reagito all'affermarsi di Leonardo sulla scena artistica milanese negli anni compresi tra la prima versione della *Vergine delle rocce* (1483-1485) e quella destinata ai disciplini di San Francesco Grande (1483-1490)⁽¹⁵⁾. L'attenzione al primo modello leonardesco è tradita, nella *Madonna* di Nese, dall'espressione raddolcita della Vergine, che abbassa lo sguardo e accenna un sorriso, ed esibita nella citazione nel risolto del manto enfatizzata dalla scelta di un colore a contrasto (FIGG. 5, 6). A queste evidenze corrisponde anche un più complesso superamento della concezione tradizionale della statua che si può leggere in parallelo con le riflessioni di Leonardo sul rapporto tra pittura e scultura negli anni 1490-1492⁽¹⁶⁾.

Con un procedimento inverso a quello proposto dal maestro fiorentino – che suggeriva l'uso di modelli in terracotta – Bussolo affronta lo studio dei testi pittorici leonardeschi probabilmente traendone disegni non tanto diversi da quelli di Giovanni Antonio Boltraffio⁽¹⁷⁾. Da qui lo sforzo di definire forme più fuse e unitarie, moltiplicando i possibili punti di vista, fino ad arrivare ai «molti dintorni, acciò che di tal figura ne risulti grazia per tutti gli aspetti», sulle quali la luce possa scivolare evitando contrasti netti. Nella figura del Bambino, per il quale il confronto con il dipinto vinciano appare particolarmente pertinente (FIGG. 7-10), il sensibile modellato reagisce alla luce grazie a morbidissimi passaggi di piano che sottolineano la tenerezza infantile.

Come anticipato, la presenza di Pietro Bussolo a Nese nel 1492 offre un possibile appiglio cronologico che trova piena conferma nei dati stilistici. Tuttavia l'equilibrio tra il cordiale naturalismo della tradizione lombarda e la complessità della concezione leonardesca tocca in quest'opera un punto mai più raggiunto, che induce a pensare che si possa leggermente anticipare la datazione tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta⁽¹⁸⁾. Allontanarsi da Milano voleva dire anche sottrarsi alla tensione del costante confronto con il progredire della ricerca di Leonardo. Negli anni seguenti, il linguaggio dello scultore riuscirà ad assimilare queste componenti fino a giungere agli esiti maturi nelle statue scolpite tra il 1499 e il 1501 per l'ancona di Salò⁽¹⁹⁾.

Quanto al *Paragone*, Pietro Bussolo darà inconsapevolmente il proprio contributo in un brano che meriterebbe un posto nelle antologie di critica d'arte. Nel 1501 sarà chiamato a dirimere la lite tra i deputati del Luogo Pio Colleoni e lo scultore Syxtus Frei di Norimberga in merito al valore del monumento equestre in legno dipinto che doveva sostituire quello in marmo scolpito da Amadeo sull'arca di Bartolomeo Colleoni. Assumendo quale termine di paragone il cavallo del *Monumento Sforza* di Leonardo, Bussolo dichiarerà la superiorità del lavoro dello scultore su quello del plastificatore – «maioris laboris est opus ligneum quam terreum» – risolvendo in termini di 'fatica' e non di 'ingegno' le questioni teoriche poste da Leonardo⁽²⁰⁾.

*Questa ipotesi di lettura è maturata nel corso della mostra del 2016 ed è stata approfondita attraverso il confronto con Carlo Cairati, Francesco Caglioti, Ilaria De Palma, Massimo Ferretti, Giovanni Romano, Marco Tanzi, Francesca Tasso e Paola Venturelli; a tutti loro va la mia gratitudine. Un sincero ringraziamento a don Angelo Oldrati, parroco di Nese, al fotografo Marco Mazzoleni, a Gian Luca Bovenzi, a Eugenio e Luciano Gritti per la grande disponibilità e la costruttiva collaborazione. Questo contributo era stato pensato per il volume di scritti in onore di Anna Maria Segagni. A lei e alla sua 'lezione gentile' resta dedicato.



FIG. 2 - Pietro Bussolo, *Madonna con il Bambino*, particolare. Nese, Santuario di Santa Maria del Giglio



FIG. 3 - Pietro Bussolo, *Madonna con il Bambino*, particolare del bordo della tunica della Madonna. Nese, Santuario di Santa Maria del Giglio



FIG. 4 - Pietro Bussolo, *Madonna con il Bambino*, particolare del motivo decorativo del manto della Madonna. Nese, Santuario di Santa Maria del Giglio



FIG. 5 - Pietro Bussolo, *Madonna con il Bambino*, particolare. Nese, Santuario di Santa Maria del Giglio



FIG. 6 - Leonardo da Vinci, *Vergine delle rocce*, inv. 777, particolare. Paris, Musée du Louvre



FIG. 7 - Pietro Bussolo, *Madonna con il Bambino*, particolare. Nese, Santuario di Santa Maria del Giglio



FIG. 8 - Leonardo da Vinci, *Vergine delle rocce*, inv. 777, particolare. Paris, Musée du Louvre



FIG. 9 - Leonardo da Vinci, *Vergine delle rocce*, inv. 777, particolare. Paris, Musée du Louvre



FIG. 10 - Pietro Bussolo, *Madonna con il Bambino*, particolare. Nese, Santuario di Santa Maria del Giglio



FIG. 11 - Pietro Bussolo, *Gioacchino*, inv. 11212.A. Paris, Musée des Arts Decoratifs

- ⁽¹⁾ G. ROMANO, *Desiderata per la scultura lignea*, in *Opere insigni, e per la divotione e per la lavoro. Tre sculture lignee del maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Milano 2015, pp. 133-135. Alcune delle questioni sono sviluppate in G. ROMANO, *Presentazione*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 17-23.
- ⁽²⁾ Il profilo dell'intagliatore, già oggetto di precedenti segnalazioni, è stato sintetizzato da R. CASCIARO, *Pietro Bussolo, intagliatore milanese del Rinascimento*, in *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche, 1450-1550*, atti del convegno (Udine, 21 novembre – Tolmezzo, 22 novembre 1997), Udine 1999, pp. 45-54, e rivisto in ID., *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, alla luce delle acquisizioni di M. IBSEN, *Il duomo di Salò*, Gussago (Brescia) 1999. Si segue meglio ora grazie all'ottimo lavoro di C. CAIRATI, *Breve profilo di Pietro Bussolo, intagliatore "vagabundus" nella Lombardia del Rinascimento*, in *Pietro Bussolo scultore a Bergamo nel segno del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, Sala delle Capriate, 29 aprile – 3 luglio 2016), a cura di M. Albertario, M. Ibsen, A. Pacia con la collaborazione di M.C. Rodeschini, Bergamo 2016, pp. 51-61 (al catalogo rimando anche per la bibliografia precedente). La data di nascita di Bussolo, fissata al 1460, potrebbe essere anticipata: la proposta si basa su una rilettura della *Descrizione delle anime*, Salò, Archivio di Antico regime del Comune di Salò (da ora in poi AArSalò), n. 607, nella quale l'intagliatore si dichiara (per ragioni fiscali) *septuagenarius*. Il registro, non datato, è stato ascritto da Cairati agli anni 1524-1529 ma i riscontri con gli *Estimi*, AArSalò, nn. 584 e 585, datati rispettivamente 1518-1522 e 1524, consentono di affinare la cronologia agli anni 1518-1524. Ne conseguirebbe una data di nascita intorno al 1454, che consentirebbe di dar conto del prestigio del quale l'intagliatore sembra già godere alla fine degli anni Settanta. Bussolo muore intorno 1526.
- ⁽³⁾ CASCIARO, *La scultura...* cit. n. 2, pp. 272-274, schede 38-40; A. GUGLIELMETTI, scheda III.1, in *Maestri...* cit. n. 1, p. 172-173.
- ⁽⁴⁾ Pietro Bussolo, *Madonna con il Bambino*, legno intagliato, dipinto e dorato, cm 123 × 28 × 32, Nese (Alzano Lombardo, Bergamo), Santuario della Madonna del Giglio. L'attribuzione a Bussolo è proposta da M. ALBERTARIO, scheda III.3, in *Pietro Bussolo scultore...* cit. n. 2, pp. 118-121, con bibliografia precedente. Il santuario di Nese nasce, a fine Quattrocento, come cappella campestre; la ricostruzione sarà avviata solo nel 1668. La statua non è registrata nelle visite pastorali dei vescovi Regazzoni (1587; Archivio Storico Diocesano di Bergamo, da ora in poi ASDBg, Visite Pastorali (VP) 30, c. 136r); Milani (1594; *ivi*, VP 33); Grimani (1643; *ivi*, VP 45, c. 247v); Ruzini (1704; *ivi*, VP 79); Dolfin (1779; *ivi*, VP 102, c. 48). La prima attestazione sembra quindi l'inventario allegato agli atti della visita Speranza del 1865 (*ivi*, VP 115, c. 136v).
- ⁽⁵⁾ Ricavo queste indicazioni dalla relazione di restauro di Luciano Gritti stesa nel 2015 e da me consultata presso il restauratore che qui ringrazio per la disponibilità. Il restauro è stato diretto da Amalia Pacia, funzionario della Soprintendenza milanese.
- ⁽⁶⁾ E VILLATA, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, pp. 19-28, in particolare pp. 23-24.

- ⁽⁷⁾ Sugli aspetti legati alla percezione sono utili le riflessioni di V. GHEROLDI, *Dalle ricette alle preferenze: esibizioni della lacca in Emilia nella prima metà del Quattrocento*, «Arte a Bologna», 4 (1997), pp. 9-25. Le prime riflessioni su questo problema sono di M. BAXANDALL, *Sculptori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino 1989 [*The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, London-New Haven 1980], pp. 52-53. Una conferma è nelle indagini diagnostiche condotte per la bottega dei De Donati da F. FREZZATO, *Le policromie. Ricostruzione dei procedimenti esecutivi dall'interpretazione dei dati nelle indagini scientifiche*, in Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio de Donati. *Sculptori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXII (2009), pp. 71-84; ID., *Indagini microstratigrafiche per il riconoscimento delle policromie originali e delle ridipinture: appunti sui procedimenti esecutivi*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVIII (2016), pp. 291-294.
- ⁽⁸⁾ È il gusto dorato e un po' greve della corte sforzesca evocato nelle pagine di G. ROMANO, *La Pala Sforzesca*, in *Il Maestro della Pala Sforzesca*, a cura di G. Romano, M.T. Binaghi, D. Coltura, Firenze 1978, pp. 7-23. Per i ricami cfr. M.T. BINAGHI OLIVARI, *Il ricamo italiano nel Quattrocento e il baldacchino di Lodi*, in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi, chiesa di San Cristoforo, 9 aprile – 5 luglio 1998) a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 1998, pp. 109-114 e P. VENTURELLI, *Glossario e documenti per la gioielleria milanese (1459-1631)*, Milano 1999, pp. 14-15. Sui tessuti milanesi si vedano i riferimenti di C. BUSS, *Seta Oro Cremisi*, in *Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologie alla corte dei Visconti e degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 29 ottobre 2009 – 21 febbraio 2010) a cura di C. Buss, Milano 2010 pp. 44-122, *passim*; con un respiro più ampio P. VENTURELLI, “Non si vedeva se non broccati d'oro, d'argento, e gioie”. *Forme e funzioni del lusso alla corte sforzesca*, in *Bona Sforza regina di Polonia e duchessa di Bari*, catalogo della mostra (Bari, 27 gennaio – 26 aprile 2000; Cracovia, 14 settembre – 19 novembre 2000) a cura di M.S. Calò Mariani, G. Dibenedetto, 2 voll., Bari 2000-2007, I, 2000, pp. 141-149.
- ⁽⁹⁾ Sul Polittico di Grosio: CASCIARO, *La scultura...* cit. n. 2, pp. 264-265 scheda 29; ID., *II. Maestri e botteghe nel secondo Quattrocento*, in *Maestri...* cit. n. 1, pp. 93-105, in particolare p. 102.
- ⁽¹⁰⁾ Nel dicembre 1492 Bussolo sottoscrive il contratto per l'ancona della chiesa dei Santi sette fratelli di Ranica, opera purtroppo perduta: G. PETRÒ, *Pietro Bussolo a Bergamo. L'ambiente e due nuovi documenti*, in *Pietro Bussolo scultore...* cit. n. 2, pp. 29-37, in particolare p. 35.
- ⁽¹¹⁾ Pietro Bussolo, *Gioacchino*, legno di tiglio, cm 118 × 25 × 24, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 11212. L'identificazione del santo (già *Profeta*) si basa sulla corretta lettura dell'iscrizione (da Esther V, 2i-h) di chiaro significato immacolista: M. ALBERTARIO, *Pietro Bussolo, opus ligneum*, in *Pietro Bussolo scultore...* cit. n. 2, pp. 63-71, con bibliografia precedente.
- ⁽¹²⁾ Non sono riuscito ad andare oltre la descrizione offerta dall'inventario segnalato da M. PAGANINI, “Così ricercati da d. Gio. Paolo Cavagna a nome anco de suoi figlioli...”. *Documenti inediti su Giovan Paolo Cavagna*, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo dopo Moroni*, a cura di E. De Pascale, F. Rossi, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 22 ottobre – 13 dicembre 1998), Bergamo 1998, pp. 46-48. Gli affreschi che componevano la decorazione della cappella sono oggi divisi tra il Szépművészeti Múzeum di Budapest e la chiesa bergamasca cfr. L.P. GNACCOLINI, *Szépművészeti Múzeum, Budapest, un ciclo di affreschi quattrocenteschi da Santa Maria delle Grazie a Bergamo*, «Arte lombarda», 117, 1996/2, pp. 127-132, e G. VALAGUSSA, *Gli affreschi della cappella con le storie di Santa Maria*, in *Immagini di un ritorno: gli antichi affreschi francescani di Santa Maria delle Grazie a Bergamo*, a cura di F. Noris, Azzano San Paolo (Bergamo) 2004, pp. 78-85.

- ⁽¹³⁾ Si veda la lettura suggerita da M. Ceriana in S. BANDERA, M.C. PASSONI, M. CERIANA, *Il cantiere "moderno" di Santa Maria presso San Satiro*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 4 dicembre 2014 – 22 marzo 2015), a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini, Milano 2015, pp. 33-53, in particolare pp. 44-49, da mettere in rapporto con le osservazioni di P. BENSI, *Annotazioni sui procedimenti esecutivi di artisti cremaschi tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento*, in *Rinascimento cremasco*, a cura di P. Venturelli, Milano 2015, pp. 185-191, in particolare pp. 188-191.
- ⁽¹⁴⁾ S. BUGANZA, G. POLDI, *Il polittico di Treviglio alla luce del disegno sottostante: impostazione del problema e nuove aperture*, «Arte lombarda», 158/159, 2010 1/2, pp. 39-68.
- ⁽¹⁵⁾ A. BALLARIN, *Le due versioni della Vergine delle Rocce con una nota sul Ritratto di Cecilia Gallerani ed una sugli studi di teste e di mani per il Cenacolo (1996-2000)*, in ID., *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, 4 voll., Padova 2010, I, pp. 65-262; sulla ricezione di Leonardo cfr. ROMANO, *La Pala...* cit. n. 8; BALLARIN, *Leonardo...*, cit., pp. 5-45.
- ⁽¹⁶⁾ In generale, sul rapporto tra Leonardo e la scultura si vedano le osservazioni di M. KEMP, *Leonardo e lo spazio dello scultore*, Firenze 1988 e, da ultimo, i saggi nella raccolta curata da G.M. RADKE, *Leonardo da Vinci and the art of sculpture*, pubblicato in occasione della mostra 'Leonardo da Vinci. Hand of the genius' (High Museum of Art, Atlanta, Georgia, October 6, 2009 – February 21, 2010), New Haven-London 2009. I passi citati in seguito si datano al 1490-1492: cfr. LEONARDO DA VINCI, *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano 2002, pp. 175-180, 187-189, e il commento alle pp. 139-173.
- ⁽¹⁷⁾ Sull'uso di modelli tridimensionali nella pratica della bottega vinciana cfr. M.W. KWAKKELSTEIN, *The use of sculptural models by Italian Renaissance painters: Leonardo da Vinci's Madonna of the Rocks reconsidered in light of his working procedures*, «Gazette des Beaux-Arts», 133 (1999), pp. 181-198; ID., *The use of sculptural models by the Master of the Pala Sforzesca*, «Raccolta Vinciana», 30 (2003), pp. 147-178. I due disegni di Boltraffio citati nel testo sono conservati a Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, nn. 2350, 2351: cfr. A. BALLARIN, *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento (1996-2000)*, in *Leonardo...*, cit. n. 15, pp. 683-684; A. MAZZOTTA, schede 42-43, in *Leonardo Da Vinci. Painter at the Court of Milan*, catalogo della mostra (London, The National Gallery, 9 November 2011 – 5 February 2012), a cura di L. Syson, London 2011, pp. 188-189.
- ⁽¹⁸⁾ BUGANZA, POLDI, *Il polittico di Treviglio...* cit. n. 14.
- ⁽¹⁹⁾ IBSEN, *Il duomo...* cit. n. 2, p. 80.
- ⁽²⁰⁾ M. IBSEN, *L'ancona di San Bartolomeo e l'attività bergamasca di Pietro Bussolo. Spunti di riflessione*, in *La chiesa di San Bartolomeo in Albino. Arte e storia*, a cura di M. Madornali, A. Pacia, Albino 2012, pp. 93-102, in particolare p. 100.

Roberto Regazzoni, collezionista di tessuti

Francina Chiara

Il presente contributo sviluppa la relazione tenuta da chi scrive alla 25^e Assemblée Générale du Centre International d'Etude des Textiles Anciens (CIETA)⁽¹⁾ e verte sulla figura di Roberto Regazzoni, collezionista di stoffe dal quale il Castello Sforzesco acquistò negli anni Cinquanta un cospicuo numero di sete medievali, barocche e settecentesche, che andò a rappresentare allora circa un terzo del patrimonio tessile del museo milanese⁽²⁾. Finora, nonostante la rilevanza dell'acquisizione, le informazioni su Roberto Regazzoni erano poche, tratte dalle sole fonti che si credevano disponibili oltre all'evidenza dei materiali: i due registri d'inventario compilati dal medesimo collezionista, pervenuti al Castello insieme a valigie che contenevano i tessuti e la corrispondenza relativa all'acquisto della raccolta. I volumi inventariali sono redatti con cura e dovizia di annotazioni, specie nelle parti dedicate ai frammenti medievali⁽³⁾, tuttavia l'articolazione dei contenuti di questo saggio non sarebbe stata possibile senza il supporto di una preziosa documentazione inedita, generosamente messa a disposizione da un privato⁽⁴⁾ (FIG. 1). Costituito da tredici cartelle di carte varie, corrispondenza, fotografie e campioni, tale corpus esemplifica gli interessi e gli orientamenti di gusto di Regazzoni, i suoi innumerevoli contatti con i più influenti mercanti, collezionisti, curatori museali, critici d'arte, studiosi di chiara fama che hanno segnato la storia del tessuto, restituendo l'immagine di un personaggio poliedrico, tutt'altro che marginale per le vicende del collezionismo. Roberto Regazzoni nasce a Ossuccio, un paese sulla sponda occidentale del lago di Como, il 18 ottobre 1879 da Osvaldo della Torre Regazzoni e Caterina Lanciani, dei quali non si conosce la professione⁽⁵⁾. Il ragazzo viene indirizzato allo studio della tessitura nella Regia Scuola di Setificio di Como, nata nel 1868 su sollecitazione della Camera di Commercio, con l'esteso consenso della città che, orientatasi verso la produzione tessile dalla seconda metà dell'Ottocento, necessitava di formazione professionale per garantirne lo sviluppo⁽⁶⁾. Regazzoni consegue il diploma tecnico nell'anno scolastico 1897-1898, dopo aver studiato tessitura sotto la guida di Pietro

Pinchetti, docente noto per la competenza e l'autorevolezza di cui godeva presso gli allievi. La didattica era impostata su due cicli: il primo dedicato alle stoffe unite, il secondo alle operate e si basava sull'analisi diretta di campioni, puntualmente registrata in quaderni accuratamente redatti dagli studenti, di cui rimane ampia testimonianza al museo dell'Istituto di Setificio. Il libro di Regazzoni, preservato nel *corpus* inedito di cui si diceva all'inizio, pur compilato secondo caratteristiche standardizzate, reca la peculiarità di numerosi frammenti settecenteschi, che si pensa possano derivare anche dalla dispersione di corredi ecclesiastici. Difficile dire se gli scampoli – come venivano chiamati allora i campioni – venissero forniti dai professori o ricercati dagli stessi allievi, così come si fatica a capire se tutti i pezzi incollati sui quaderni di Regazzoni siano materiali scolastici o furono apposti successivamente nel riutilizzo del quaderno come mero supporto (FIG. 2). Entrambe le ipotesi sono verosimili: in questo contesto preme evidenziare la 'frequentazione' precoce di reperti antichi, foriera di una passione per l'arte tessile del passato che si ritiene stimolata dallo stesso Pinchetti, figura di riferimento anche per la nascita di una storiografia locale sulla storia del tessuto nei primi decenni del XX secolo⁽⁷⁾.

A questo proposito è necessario ricordare come il docente venisse chiamato a curare



FIG. 1 - Roberto Regazzoni, registro d'inventario *Medievali Copti*, dettaglio di una pagina, nn. 849-854. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

una rubrica sui tessuti serici nella rassegna settimanale dell'Esposizione Voltiana del 1899⁽⁸⁾, organizzata a Como nel centenario dell'invenzione della pila, nel solco della moda europea della celebrazione dei progressi dell'industria. Tra gli articoli scritti, la recensione del professore sulla mostra di arte sacra per l'Esposizione condizionò con certezza i primi passi di Regazzoni come collezionista. Essa è trascritta integralmente nelle prime pagine di un prezioso quadernetto autografo⁽⁹⁾ del giovane, che permette di dare risposta a domande su cui, ancora nel 2006, s'interrogava Carla Paggi: «come e quando nasce l'attenzione verso i tessuti antichi manifestata da Roberto Regazzoni»⁽¹⁰⁾?

Pinchetti apriva il proprio commento elogiando «le meraviglie e i tesori portati qui dalle chiese di Como e della Diocesi» tra i quali «stoffe assai pregevoli, per rarità varietà e ricchezza» tali da destare «a buon diritto l'ammirazione di tutte le persone competenti»⁽¹¹⁾. I fogli successivi del quaderno rinvenuto nella documentazione privata sono una sorta di libro contabile, dove Regazzoni registra le entrate e le uscite per la compravendita di paramenti liturgici provenienti da chiese della Diocesi; si esemplifica qui la ben nota correlazione tra visibilità del patrimonio tessile ecclesiastico e dispersione, in un contesto complesso caratterizzato da chiese in difficoltà economiche con esigenze di manutenzione, dove spesso mancava la consapevolezza



FIG. 2 - Roberto Regazzoni, Quaderno scolastico *Stoffe operate*, a.s. 1897-1898. Como, Collezione privata, Fondo Regazzoni



FIG. 3 - Lione o Venezia, «Tessuto seta viola operato a tralci fioriti policromi, ornati a serpentina, broccati e laminati in argento e oro», 1760-1770, cannellé operato broccato, frammento di tessuto proveniente dalla Chiesa di San Fedele a Como, inv. 2718T (n. 171 registro *Medievali Copti*). Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

del valore artistico della suppellettile liturgica e, in concomitanza, dall'ascesa del collezionismo di arti applicate⁽¹²⁾.

Il quaderno riguarda l'attività del 1902, dando conto talvolta del nome dei compratori; tra i clienti di Regazzoni vi sono ad esempio un Di Capua, che potrebbe essere un disegnatore tessile piuttosto conosciuto nel comasco, e i «F.lli Mora», identificabili verosimilmente nei proprietari del famoso mobilificio «in stile» di Bergamo, che s'ispirava a una ragguardevole raccolta di arte decorativa allestita a Milano in un museo aperto al pubblico negli anni Sessanta dell'Ottocento, dove le stoffe servivano a creare l'atmosfera storica⁽¹³⁾.

Tornando alla provenienza dei materiali raccolti da Regazzoni, nel quaderno compaiono sia chiese della città di Como che di paesi lacustri⁽¹⁴⁾, mentre sul piano tipologico è ricorrente la categoria del tessuto broccato, che ritorna in una carta sciolta non datata, ma presumibilmente dello stesso periodo, intitolata «Broccati da prendersi». Nella lista che segue all'intestazione è significativo il riferimento alla parrocchia di San Fedele in Como, dalla quale furono prelevati una barchetta di stoffa settecentesca, riconosciuta in frammenti conservati in tre differenti collezioni (Raccolte d'arte Applicata del Castello Sforzesco, Museo del Duomo di Milano, Museo Studio del Tessuto della Fondazione Antonio Ratti di Como) e un manipolo/stola⁽¹⁵⁾ di un identico tessuto le cui parti terminali si trovano nel Fondo Regazzoni inedito. Si è trattato di un'agnizione importante poiché, insieme ad altri dati emersi nel corso della ricerca, ha consentito di ricostruire la dispersione *post mortem* della raccolta Regazzoni in collezioni tessili di rilievo quali quelle sopra menzionate, aggiungendo anelli mancanti alla loro catena delle provenienze⁽¹⁶⁾ (FIGG. 3, 4).

All'inizio del Novecento Roberto Regazzoni muove quindi i primi passi nel mondo del collezionismo come mercante, ma la definizione mal si attaglia al personaggio eclettico che le fonti permettono di tratteggiare: la sua spinta verso esemplari antichi non è meramente commerciale o semplicemente orientata dall'offerta del mercato. Egli non può neppure essere ascritto alla categoria dei produttori/operatori tessili che radunano materiali per trovare fonti d'ispirazione nel proprio lavoro, un filone noto alla storia del collezionismo. Sebbene la sua carriera si svolga nel settore tessile – da un avvio verosimile presso la ditta Bernasconi di Cernobbio nel comasco, all'ultimo impiego presso la Tessitura Agosti di Legnano nel distretto cotoniero dell'Alto Milanese, passando per la significativa esperienza alla Gorio Limited che eserciterà un forte impatto nella sua biografia – bisogna considerare che le società citate non si basavano sulla riproduzione di tessuti antichi e che, al loro interno, egli ricoprì ruoli organizzativi e di natura commerciale⁽¹⁷⁾ (FIG. 5). Regazzoni, piuttosto, sfrutterà con intraprendenza l'opportunità di viaggiare e la vasta rete di contatti internazionali sviluppata grazie al lavoro per alimentare la propria e le altrui raccolte

te, mosso dal fervore dell'appassionato e dal rigore dello storico, praticando l'analisi diretta dei materiali ove possibile, la ricerca bibliografica e lo scambio di informazioni con altri collezionisti, galleristi, critici, storici⁽¹⁸⁾. In una lettera del 1953 è lui stesso a riferire ad Else Totti, direttrice del Museo civico di Modena famoso per la collezione tessile del Conte Gandini, di avere avuto contatti con l'illustre personaggio nel 1902, alla ricerca di informazioni su un tessuto bizantino che la stessa direttrice commentò circa quaranta anni dopo in un articolo monografico rinvenuto nel fondo alla base di questo saggio⁽¹⁹⁾. L'oggetto principale della lettera degli anni Cinquanta consiste nella richiesta di contatti per reperire tessuti dal VII/VIII secolo al XIV⁽²⁰⁾, anche in regime di scambio secondo una prassi consolidata tra collezioni,



FIG. 4 - Porzione terminale di stola/manipolo proveniente dalla Chiesa di San Fedele a Como, Lione o Venezia, 1760-1770, cannellé operato broccato. Como, Collezione privata, Fondo Regazzoni

ed evidenzia la preferenza di gusto per la produzione tessile medievale. Questa affermazione riposa su numerose altre carte⁽²¹⁾ e gli stessi inventari autografi, conservati al Castello Sforzesco e divisi per tipologia, costituiscono ulteriori e autorevoli pezzi d'appoggio: la sezione dei tessuti medievali è compilata da Regazzoni con particolare cura, frammento per frammento, segno di un raccogliere intenzionale che riporta puntigliosamente anche il nome e il luogo dell'acquisto. La predilezione per il Medioevo si era manifestata presto: dopo i primi 'assaggi' di sete broccate nelle chiese lariane, l'Ossuccese già nel 1912, con il tramite della Gorio Limited, risulta in contatto con Dikran G. Kelekian⁽²²⁾ – rinomato collezionista e antiquario di origini armene che da Istanbul aveva esteso la propria attività al Cairo, a Parigi in Plâce Vendome e a New York nella Fifth Avenue – per acquisti di «early textiles», tra cui reperti persiani, arabi, copti, ispano-moreschi, siciliani, lucchesi che il mercante trattava in contatto con i più importanti musei e collezionisti del mondo.

Pietre miliari della storia del tessuto medievale, come le stoffe ispano-moresche a lungo alla ribalta internazionale del piviale detto di San Valero della Cattedrale di Lérída, piuttosto che un *taqueté* dalla sepoltura di Don Felipe a Villalcázar de Sirga, sono così presenti in lacerti nelle raccolte milanesi – ai numeri d'inventario 2206T (820), 2139T (946) le prime, al n. 2106T (822) il secondo⁽²³⁾ – corredate di preziose informazioni.



FIG. 5 - Valigia di Roberto Regazzoni, dettaglio dei timbri di viaggio. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 6 - Fotografie di tessuti della collezione Homar. Como, Collezione privata, Fondo Regazzoni

La notorietà del parato di Lérida, costituito da un piviale, due dalmatiche ed una casula, composti da vari tessuti, risaliva alla metà del XIX secolo e sin da allora esso era stato soggetto ad amputazioni tanto che, alla *Exposición de tejidos españoles anteriores à la introducción del Jacquard* di Madrid del 1917, il piviale mostrava mutilazioni del tessuto cosiddetto «delle stelle»⁽²⁴⁾. Gli attentati all'integrità o la frammentazione delle porzioni asportate dovevano essere proseguiti se nel 1927 il cavalier Camillo Tovani, titolare di una ditta di «noleggi – importazione – esportazione – rappresentanze – laboratorio di marmi e galleria artistica di Barcellona», offriva a Regazzoni piccoli scampoli della cappa di San Valero, insieme a due frammenti di un lampasso andaluso del XIV secolo, definendoli dei veri «SOLI da un collezionista intelligente come Lei»⁽²⁵⁾. Non è possibile sostenere con certezza che l'Ossucese concluse l'affare per almeno due ragioni: la discrepanza riscontrata tra le dimensioni dichiarate nella lettera di Tovani e quelle effettive dell'item inventariale 946 e l'assenza del nome del venditore, contrariamente alle abitudini di Regazzoni. In ogni caso il rapporto con Tovani è uno dei segni dell'attenzione del Lariano verso Barcellona, piazza significativa per avvicinare il mondo delle stoffe ispano-moresche attraverso musei e collezionisti privati di spicco, quali il decoratore modernista Gaspard Homar, la cui raccolta aveva destato l'interesse di Regazzoni⁽²⁶⁾ (FIG. 6).

L'esistenza di due referenze relative al piviale di San Valero nelle raccolte civiche milanesi deriva probabilmente dall'aspirazione di Regazzoni di procurarsi un frammento più grande rispetto alla minuscola porzione (corrispondente al n. 820, entrata in collezione per prima) giunta tramite Giorgio Sangiorgi, che aveva avuto la fortuna «di poter studiare e analizzare direttamente alcuni frammenti del famoso paramento ispano-moresco della cattedrale di Lerida»⁽²⁷⁾. Il nome di Sangiorgi ricorre con una certa frequenza nei libri d'inventario ed è associabile ad un altro tessuto spagnolo storicamente significativo riferito alla tomba di Don Felipe, che il Lariano schizza ad inchiostro su un foglio memorandum di desiderata, traendo l'immagine dal volume *Contributi allo studio dell'arte tessile* pubblicato nel 1926 dallo stesso Sangiorgi⁽²⁸⁾ (FIGG. 7-9).

È necessario soffermarsi sulla figura di questo ultimo (1886-1960), poiché si ritiene che la personalità di Roberto Regazzoni, il suo 'giudizio' collezionistico furono fortemente influenzati da questo personaggio. Originario di Massa Lombarda in provincia di Ravenna, commerciante d'arte sulle orme del padre, titolare di una rinomata galleria a Roma che aveva sede in un palazzo storico appartenuto al cardinale Scipione Borghese, Sangiorgi era anche appassionato nonché intenditore di tessuti, incarnando i ruoli spesso indistinti di collezionista, studioso e antiquario⁽²⁹⁾. L'ambito dello studio dei tessuti gli era particolarmente congeniale e vi si era distinto per autorevoli articoli scritti a partire dal primo decennio del XX secolo, succes-



FIG. 7 - Cultura islamica, «Tessuto arabo Vilacazar de Sirga. Disegno a motivi geometrici diversi colori. Sangiorgi», seconda metà del XIII secolo, taqueté, frammento del manto di Don Felipe proveniente da Giorgio Sangiorgi, inv. 2106T (n. 822 registro *Medievali Copti*). Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

sivamente assemblati nel volume citato poco sopra. I soggetti trattati dall'esperto – l'uso dell'oro nei tessuti ispano moreschi, le stoffe nella sepoltura di Cangrande della Scala, i velluti aulici, i tessuti figurati, gli arazzi cinesi, lo sviluppo dei motivi decorativi nell'arte tessile fino alle stesse illustrazioni della pubblicazione degli anni Venti – ritornano puntuali nella vicenda collezionistica di Regazzoni, che è allineata sullo stesso amore per l'arte tessile medievale. Accanto ai temi, il secondo influsso che si ravvisa riguarda il metodo di studio di Sangiorgi, ben esplicitato nel saggio *Oro tessile e saggio tecnico e analitico*: l'impostazione può essere riassunta nella centralità assegnata alla valutazione tecnica delle opere per un'indicazione di luogo, di manifattura e data, accompagnata da un cauto scetticismo sul criterio di attribuzione ornamentale e stilistico⁽³⁰⁾. Regazzoni, non bisogna dimenticarlo, aveva ricevuto una formazione tecnica, che doveva probabilmente predisporlo ad accogliere la proposta di Sangiorgi di basare l'approccio agli oggetti di studio sulle caratteristiche costruttive⁽³¹⁾. Nelle carte dell'Ossuccese si trovano analisi tecniche di tessuti a lui pervenuti ancora una volta dal Ravennate, quali un lacerto di una delle stoffe dell'arca di San Giuliano a Rimini (n. inv. 2148T, 812), scoperte nel 1911 durante una ricognizione che, secondo un copione diffuso, aveva generato la dispersione di minuscoli frammenti tra fedeli e collezionisti, fino alla collocazione dei preziosi ritrovamenti al Museo Nazionale di Ravenna per interessamento di Corrado Ricci⁽³²⁾ (FIGG. 10, 11b). Tra le due guerre, peraltro, la competenza di Regazzoni sulle questioni tecniche era conosciuta, tanto da valergli la partecipazione all'équipe di consulenza sui tessuti della basilica di Sant'Ambrogio – emersi nell'ispezione del 1940 in vista del XVI centenario della nascita del Santo – puntualmente presenti nel fondo al Castello Sforzesco⁽³³⁾. È d'altra parte lo stesso collezionista lariano a dichiarare la propria adesione al metodo di studio di Sangiorgi in una lettera destinata al commendatore Alessandro Morandotti, altro, ennesimo, personaggio di spicco nell'ambito del commercio d'arte⁽³⁴⁾:

Preg.mo Sig. Comm. Morandotti,

Sperava proprio di poter venire a Roma a Pasqua e poterla finalmente rivedere dopo tanto tempo, ma purtroppo [...] per il momento le licenze sono sospese. [...]

Durante questo periodo il servizio mi ha sempre tenuto occupato e non ho mai avuto tempo per dedicarmi ai miei studi preferiti sulle stoffe antiche di cui ho anche preparato un lavoro che spero di poter pubblicare a cose sistemate.

A differenza però di quanto venne fatto finora il mio lavoro riguarderebbe piuttosto lo studio tecnico dei tessuti, cioè del materiale usato, colori tecnica, armature o contesto dei fili in ordito e trama.

Si potranno in tal modo stabilire tante famiglie di tessuti aventi le stesse caratteristiche

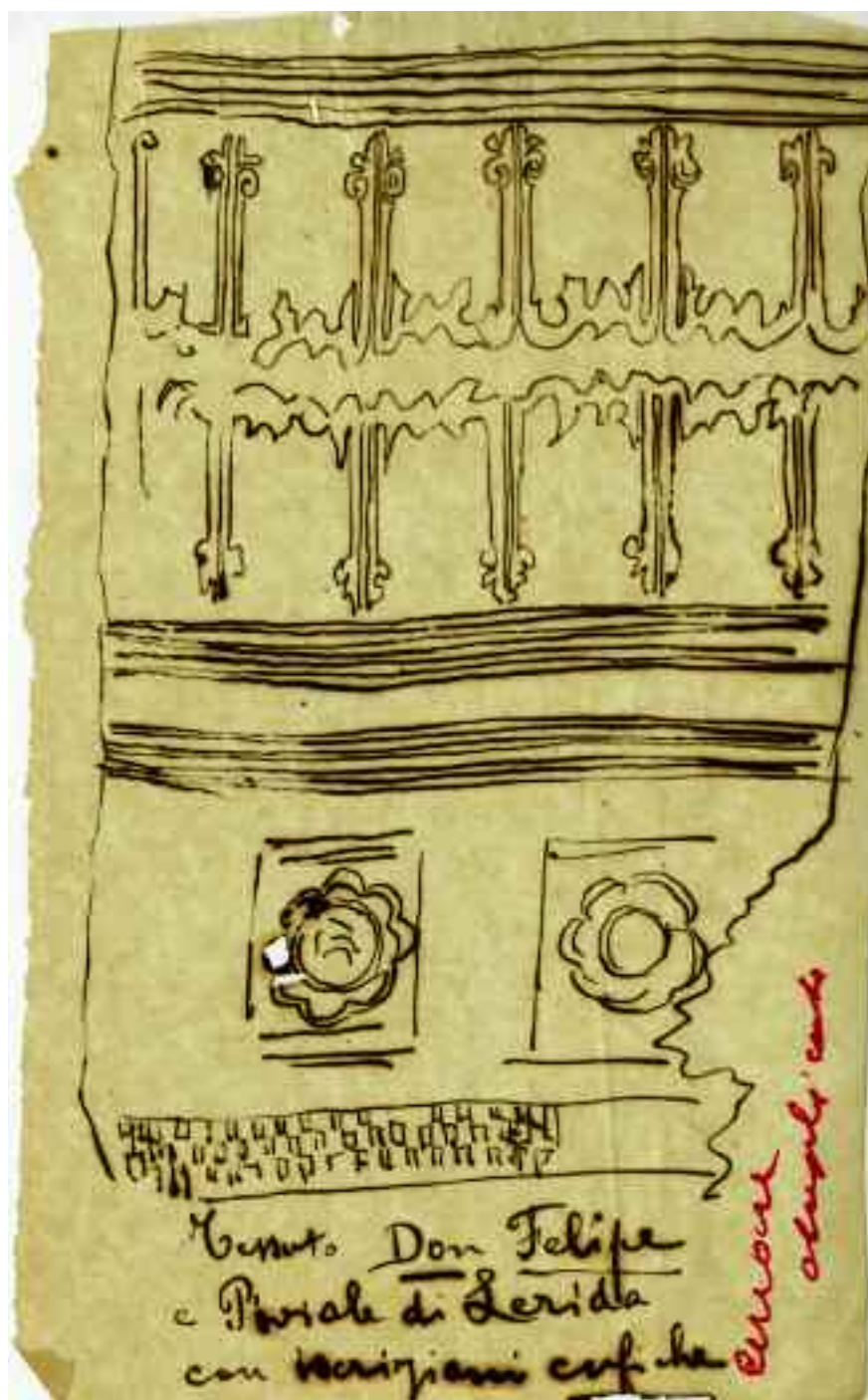


FIG. 8 - Roberto Regazzoni, Disegno a inchiostro di un frammento tessile dalla tomba di Don Felipe, 1926, copiato da G. Sangiorgi, *Contributi allo studio dell'arte tessile*, Milano-Roma [1926], fig. 6, p. 31



FIG. 9 - Cultura islamica, Frammento di tessuto dalla tomba di Don Felipe, Villalcàzar de Sirga, seconda metà del XIII secolo, Fletcher Fund, 1946, 46.156.8. New York, The Metropolitan Museum of Art

basate su tipi di certe date, ad esempio tessuti trovati nelle tombe medievali (esempio i tessuti trovati nella tomba di Can Grande della Scala).

In tal modo la classificazione dei tessuti potrà dare il maggiore affidamento, che la classifica fatta solo sullo stile del disegno, come in generale fatto finora. Noi troviamo infatti oggi dei tessuti medievali nei principali Musei di Europa i quali hanno datazioni perfino di 2 o 3 secoli di differenza.

Naturalmente per fare questo lavoro occorre avere sottomano il materiale e non basta vederlo nelle vetrine [...] ed è per questo che sono andato da anni raccogliendo questi frammenti, specialmente il genere di alta epoca il quale è il più interessante, e non studiato abbastanza. [...]

Gradirò assai di avere pure qualche notizia del Sig. Loewi, che speriamo possa ancora ritornare a cose sistematiche, e se sempre ha la sua casa a Venezia⁽³⁵⁾.



FIG. 10 - Bisanzio, «Tessuto bizantino a scacchi – Tomba di san Giuliano Rimini tessuto finissimo nocciola e marrone [...] Sangiorgi», X secolo, sciamito, frammento di tessuto, inv. 2148T (n. 812 da registro *Medievali Copti*). Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

A parte il riferimento alle stoffe di Cangrande della Scala, che riporta a Sangiorgi, la lettera, oltre a offrire l'interpretazione di Regazzoni stesso sul senso del proprio raccogliere pluriennale e sul «concupire» anche minuscole porzioni – che rendono oggi, purtroppo, poco attrattiva una parte della sua collezione al Castello Sforzesco – riveste una rilevante importanza per l'accenno finale a Loewi. Il foglio dattiloscritto fa parte di un fitto carteggio con Morandotti, intercorso tra il 1941 e il 1946, par-

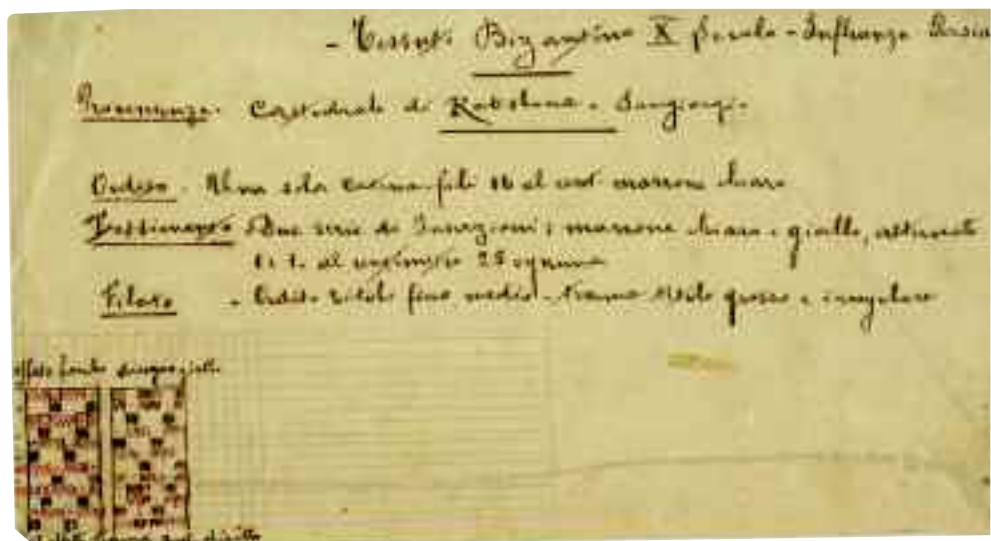


FIG. 11a - Roberto Regazzoni, Studio tecnico di un tessuto proveniente dalla Cattedrale di Ratisbona. Como, Collezione privata, Fondo Regazzoni



FIG. 11b - Roberto Regazzoni, Studio tecnico del tessuto proveniente dalla tomba di San Giuliano a Rimini, fine anni Venti. Como, Collezione privata, Fondo Regazzoni

ticolarmente illuminante nel rendere uno spaccato di storia del collezionismo, che vede in Roberto Regazzoni una personalità poliedrica tutt'altro che marginale, ben posizionata nella rete internazionale delle transazioni di tessuti antichi. Assumendo, a seconda delle circostanze, il ruolo interscambiabile di offerente/acquirente, intermediario/consulente, studioso e altro ancora, egli è interlocutore di protagonisti della scena internazionale, primo tra tutti Adolph Loewi⁽³⁶⁾, il «gigante» dei collezionisti /antiquari tessili, il fornitore di pubbliche e private collezioni d'eccellenza europee e statunitensi, che era in contatto con il Lariano sin dagli anni Trenta e non manca di frequentarne la casa nell'immediato dopoguerra⁽³⁷⁾.

Loewi era approdato a Venezia nel 1911 dalla natia Monaco di Baviera, dove il nonno materno era rinomato antiquario, per esercitarvi in proprio la medesima professione estendendo l'attività attraverso l'apertura di una filiale anche a New York. Ebreo, dopo la promulgazione delle leggi razziali in Italia nel 1938, egli si era visto costretto a emigrare, raggiungendo gli Stati Uniti dove si era stabilito a Los Angeles. La cura degli affari italiani veniva affidata ad Alessandro Morandotti che, attraverso la propria galleria «Antiquaria» – la cui sede veneziana era significativamente presso l'indirizzo di Loewi, a Palazzo Nani Mocenigo, San Trovaso 950 –, continuava l'attività ceduta fittiziamente, per restituirla al proprietario nel dopoguerra⁽³⁸⁾.



FIG. 12 - Spagna, frammento di tessuto «emiro di Malaga» acquistato da A. Loewi, XV secolo, damasco, inv. 2197T (n. 979 registro *Medievali Copti*). Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 13 - Egitto fatimide, «Tessuto arabo lino e seta fondo giallo oro con disegno intrecciato con bande parallele, una grande con iscrizioni arabe in rosso. Fatimite periodo. Loewi», metà secolo XII, arazzo e tela, frammento di tessuto, inv. 2153T (n. 903 registro *Medievali Copti*). Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

Come si diceva prima, il carteggio Morandotti – con la presenza di Loewi in controparte – è custodito in un fascicolo particolarmente ricco, che ricopre una grande importanza nel chiarire i rapporti fra i tre uomini, il fatto che Regazzoni fosse nel contempo buon cliente ed agente, a dispetto di una consistenza relativamente poco significativa di campioni provenienti dal Monacense e delle limitate registrazioni di vendita a costui negli inventari dell'Ossuccese ora al Castello⁽³⁹⁾. I numerosi fogli si concentrano, lo si ribadisce, nel biennio 1941-1942 e tra la fine del 1945 e la primavera del 1946, comprensibilmente in relazione all'andamento e al termine dell'evento bellico; nel 1946 l'andirivieni di campioni tessili da e per Loewi, con il tramite di Morandotti, è di grande effervescenza, favorito plausibilmente dal ritorno alla normalità dopo la seconda guerra mondiale⁽⁴⁰⁾ (FIGG. 12-14).

Nella temperie della ricostruzione, nuovi attori s'inseriscono nel circuito del commercio dei tessuti antichi: ci si riferisce in particolare alla Snia Viscosa, l'importante gruppo milanese leader nella produzione di rayon viscosa in Italia dagli anni Venti che, nel secondo dopoguerra – sotto l'impulso di Franco Marinotti – si dedicò alla creazione di una raccolta antologica di stoffe antiche dal V al XVIII secolo, nell'ambito di un più vasto progetto culturale e di promozione della produzione tessile italiana, sfociato nel 1951 nella nascita del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi a Venezia⁽⁴¹⁾. Si può affermare che, in certo qual modo, Roberto Regazzoni contribuì anche alla formazione di quella significativa collezione, confluita successivamente a Palazzo Mocenigo: il suo ruolo di agente degli acquisti tra Loewi e la Snia, si esplicita in una conversazione scritta con Morandotti, illuminante al pari delle altre per ricchezza d'informazioni⁽⁴²⁾ (FIGG. 13, 14). Nel contesto della complessità di relazioni di cui si è scritto, Regazzoni coglie poi l'occasione dell'incarico della Snia per trasformarsi da acquirente a venditore, consegnando a Loewi manufatti della propria raccolta, secondo quanto si evince dai libri d'inventario più volte menzionati.

Il collezionista di Ossuccio muore a Milano nell'ottobre 1953; a dicembre dell'anno successivo la moglie e la figlia offrono ufficialmente al Castello Sforzesco la raccolta del congiunto, dopo aver interpellato il Direttore reggente, Costantino Baroni, tempestivamente prodigatosi a perorare l'acquisto presso le autorità competenti, con l'intento di colmare la carenza di reperti medievali e in linea con la politica di acquisizioni attenta alle arti decorative avviata dal museo nel dopoguerra⁽⁴³⁾.

Non è opportuno dilungarsi sulla storia della lunga trattativa, perfezionata nell'estate del 1955 con l'ingresso nell'istituzione culturale di 950 reperti su un'offerta iniziale di circa 1200 esemplari: questi aspetti sono già stati divulgati in maniera puntuale da altri, cui si rimanda⁽⁴⁴⁾. In questo contesto si sente l'urgenza di evidenziare come l'acquisto, avvenuto grazie all'erogazione della cospicua cifra necessaria da parte della «benemerita» Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, racconti una pagi-



FIG. 14 - Egitto fatimide, Frammento di tessuto, metà secolo XII, arazzo e tela, CDMT reg. 59. Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil

na edificante della ricostruzione di Milano dopo le tragiche vicende belliche, nell'orgoglio civico di una classe di intellettuali, illuminati e impegnati, dallo sguardo aperto su quanto accadeva fuori d'Italia⁽⁴⁵⁾.

Furono esclusi dall'acquisto i tessuti copti – di cui il Castello possedeva già la bella raccolta appartenuta a Mariano Fortuny⁽⁴⁶⁾ – e una parte degli esemplari del Settecento per il loro carattere di «minore rarità», come si legge negli atti. Il fiduciario per la vendita degli eredi Regazzoni fu il dottor Gerolamo Orefice, titolare di



FIG. 15 - Venezia, frammento di tessuto, 1760-1770, taffetas lanciato e broccato, cat. AS. 1206 (ex collezione Regazzoni n. 4711). Como, Fondazione Antonio Ratti, Museo Studio del Tessuto

un laboratorio per la confezione di paramenti liturgici, che rivendette i reperti rimasti, insieme a propri esemplari medievali e soprattutto settecenteschi, al Museo del Duomo di Milano e all'industriale tessile Amedeo Tedeschi. Alla fine degli anni Sessanta il nipote di quest'ultimo cedette infine il corpus ridefinito da Orefice a Antonio Ratti, attivo anch'egli come imprenditore nel campo delle stoffe, lanciandolo in un'avventura culminata nell'apertura del Museo Studio del Tessuto della Fondazione omonima⁽⁴⁷⁾ (FIG. 15).

Per concludere: anche le vicende seguite alla scomparsa di Regazzoni concorrono ulteriormente a definire e sottolineare la sua notevole caratura nell'ambito della storia del collezionismo, campo nel quale egli agì da protagonista tra i protagonisti nella scena internazionale della prima metà del Novecento.

- ⁽¹⁾ F. CHIARA, *Roberto Regazzoni, collectionneur de tissus*, 25^{ième} Assemblée Générale du CIETA, Lyon, 30 septembre - 3 octobre 2013.
- ⁽²⁾ Nel 1958 Gilda Rosa, conservatrice del museo del Castello Sforzesco stimava in 3024 pezzi l'intera collezione tessile e in 920 item l'acquisizione Regazzoni, cfr. G. ROSA, *La collection des tissus au musée d'art ancien du Chateau Sforza*, «Bulletin de liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens», VIII (1958), pp. 28-32.
- ⁽³⁾ I due registri sono di grande formato, recano un'etichetta sulla coperta («Medievali Copti» e «Rinascimento Diversi») ed una in controcoperta («Vakil & Sons. Stationers Printers and Account Book Makers, 16, Ballard Road, Bombay») che ne dichiara l'acquisto in India, a Bombay, dove Roberto Regazzoni risiedette per ragioni di lavoro (vedi n. 17). Per il registro «Medievali Copti», i titoli della rubricazione sono «Collezione F (?) – tessuti medievali»; «Collezione G – Tessuti egiziani greci asiatici»; «Collezione C. J. tessuti tovaglie perugine»; «Collezione C. J. Tessuti sienesi»; «C.J. – Tessuti Rinascimento e Basso Medioevo»; «Velluti gotici sopraricci»; «Collezione tessuti vari»; «Tessuti speciali grandi». Per il registro «Rinascimento diversi»: «Collezione generale CM – tessuti secoli XVI-XIX»; «Velluti sopraricci»; «Velluti a piccoli disegni»; «Velluti diversi»; «Tessuti damascati e diversi»; «Tessuti damascati broché e lampassi»; «Broccati e lamé»; «Tessuti spolinati e broccati 1700 spolinati lisci»; «Tessuti fine Settecento a piccoli motivi»; «Tessuti principio 1800»; «Tessuti diversi»; «Collezione tessuti chinesi antichi». Regazzoni organizza in modo sistematico le informazioni, specie nella sezione dei tessuti medievali; al numero progressivo segue una descrizione iconografica che termina sovente con l'indicazione del luogo di provenienza e/o del nome del venditore; a completamento dell'item inventariale vi sono l'attribuzione spazio-temporale, le misure del reperto e in taluni casi il prezzo. Nel caso di dismissione/vendita di un tessuto della propria collezione, Regazzoni era solito annotare a matita il compratore e la data di rilascio.
- ⁽⁴⁾ Desidero esprimere la mia gratitudine alla persona che possiede la documentazione per avermi permesso la consultazione integrale del corpus e fornito preziose informazioni orali. Da ora in poi l'*ensemble* di carte verrà citato come Fondo Regazzoni, seguito dal numero di busta in cui i singoli materiali si trovavano all'epoca della consultazione, che risale al 2013.
- ⁽⁵⁾ Intervista a un funzionario del comune di Ossuccio del 30 luglio 2013. Nel Fondo Regazzoni, b. 9 è conservato un quadernetto manoscritto del padre che contiene appunti di disegno architettonico, quesiti contabili, componimenti poetici e racconti.
- ⁽⁶⁾ Sulla scuola di Setificio cfr. D. SEVERIN, *Origini e vicende del Setificio comasco*, Como 1962.
- ⁽⁷⁾ L. BRENNI, *La tessitura serica attraverso i secoli. Cenni alle sue origini e il suo sviluppo in Como, nelle altre città ed in alcuni altri stati europei*, Como 1925; ID, *I velluti di seta italiani. Cenni storici e dati statistici*, Milano 1927; ID, *L'arte dei battiloro e i filati d'oro e d'argento*, Milano 1930. Luigi Brenni fu, come Pinchetti, professore alla scuola di Setificio di Como.
- ⁽⁸⁾ «Como e l'esposizione voltiana. 1899», 4 (10 giugno 1899), rist. anast. Como 1997, p. 30.
- ⁽⁹⁾ Fondo Regazzoni, b. 9.

- ⁽¹⁰⁾ C. PAGGI COLUSSI, *Alcune note su un prezioso acquisto: la collezione di tessili antichi di Roberto Regazzoni*, in *Nobiles officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni, 17 dicembre 2003 – 10 marzo 2004; Wien, Hofburg Schweizerh, Alte Geistliche Schatzkammer, 30 marzo – 13 giugno 2004), a cura di M. Andaloro, 2 voll., Catania 2006, I, p. 210. Carla Paggi all'epoca era incaricata della gestione del settore tessile delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.
- ⁽¹¹⁾ P. PINCHETTI, *Le stoffe di seta antiche*, in «Como e l'esposizione voltiana. 1899», 5 (17 giugno 1899), rist. anast. Como 1997, p. 39. La data dell'articolo è erroneamente trascritta da Regazzoni 17 giugno 1900.
- ⁽¹²⁾ Il panorama di fine secolo, applicabile al contesto comasco, è ben delineato in S. SICOLI, «Dalle chiese...è ormai scomparso il meglio in questi ultimi anni ed è passato nelle mani di rigattieri e di antiquari, e non solamente i calici del Rinascimento, le croci, le vecchie stoffe a ricamo...». *Per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna. La conservazione dei tessuti antichi*, in *Tessuti e ricami sacri. I paramenti della Basilica della Beata Vergine di Tirano*, catalogo della mostra (Tirano, Museo Etnografico Tiranese, 20 ottobre 2006 – 9 aprile 2007), a cura di C. Ghibaudi, B. Ciapponi Landi, Tirano 2006, pp. 23-24 e relative note.
- ⁽¹³⁾ Sui Mora, le cui raccolte di tessuti si trovano nei musei civici milanesi si veda F. TASSO, *La raccolta tessile dei Musei civici milanesi*, in *Antiche trame nuovi intrecci. Conoscere e comunicare le collezioni tessili*, atti del convegno (Modena, 26-27 novembre 2010), a cura di M. Cuoghi Costantini, I. Silvestri, C. Stefani, Bologna 2014, p. 116 e nota 12 con relativa bibliografia. Si coglie l'occasione per ringraziare Francesca Tasso che ha favorito l'accesso alle fonti per condurre questa ricerca.
- ⁽¹⁴⁾ Moltrasio, Pognana, Uriò, Carate. Si precisa che nella collezione del Castello Sforzesco, l'inventario 2429T è rubricato nel registro «Medievali Copti» al n. 3754 con l'indicazione «Paramento Moltrasio». È interessante segnalare che nella chiesa di Moltrasio, almeno sino al 1980, era presente una pianeta di identico tessuto e un'altra si trovava a Ravenna. L'immagine della pianeta di Moltrasio è pubblicata in E. RONCORONI, *La seta nell'arte*, Como 1980, p. 199. Roncoroni, nella didascalia introduttiva alla scheda del paramento sostiene che esso venne presentato proprio all'Esposizione voltiana nel 1899.
- ⁽¹⁵⁾ Fondo Regazzoni, *Tessuti antichi*, b. 12.
- ⁽¹⁶⁾ Si veda questo saggio, pp. 194-195.
- ⁽¹⁷⁾ Le Tessiture seriche Bernasconi erano una grossa ditta attiva dal 1899 con sede produttiva principale in Cernobbio. Nei primi anni del Novecento la loro produzione era incentrata su stoffe miste di seta lana e seta cotone, unite o con disegni semplici, alla ricerca di una standardizzazione tale da garantire un prezzo adeguato per l'ampio mercato che serviva (P. PINCHETTI, *Gli espositori comaschi a Parigi. Tessiture seriche Bernasconi*, «La Provincia», 10 agosto 1900). Per la Gorio Limited si rimanda a Giovanni Pietro Eligio Gorio, in <https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Pietro_Eligio_Gorio> (23-10-2016). Non è stato possibile risalire con esattezza alla data d'impiego di Regazzoni presso la Gorio Limited, casa commerciale di prodotti serici italiani che aveva sede in India, a Bombay, con uffici anche a Milano. Regazzoni, in qualità di direttore della casa italiana, si trasferì a Bombay in data imprecisata, comunque prima del 1922, poiché i due figli Gian Carlo e Maria Rachele vi nacquero rispettivamente il 18 dicembre 1922 e il 27 giugno 1926, aven-

do come padrino di battesimo l'influente Giovanni Gorio, di cui è presente in Fondo Regazzoni, b. 10, la nomina originale a Console d'Italia per l'Indostan datata 26 febbraio 1903. Dell'estensione degli interessi commerciali della Gorio in Brasile tra le due guerre – e del trasferimento nel paese sudamericano di Regazzoni e della sua famiglia – rimane traccia nei dati anagrafici dei figli, iscritti al Comune di Urio (lago di Como) il 25 agosto 1933, provenienti da oltreoceano. Il rientro in Italia di Regazzoni, a Urio, coincide con la crisi della Gorio; due anni dopo circa avviene l'emigrazione a Milano. Nel 1939, da un carteggio nel Fondo Regazzoni, (si veda n. 21), il Nostro risulta essere in Nigeria presso il Sindacato commerciale italo-nigeriano Ltd.; rientrato a Milano, nel 1945 è residente in via Montello e verosimilmente s'impiega alla Tessitura Agosti di Legnano proprio in quel periodo. Le valigie di Regazzoni al Castello Sforzesco di Milano, nelle quali venne ricoverata la collezione per la consegna al museo, testimoniano indirettamente dei viaggi dell'Ossuccese. Si ringrazia il personale dell'anagrafe dei comuni di Carate Urio, Cernobbio, Tremezzina per le informazioni fornite.

- ⁽¹⁸⁾ In un lettera a Alessandro Morandotti, Regazzoni fa riferimento «all'acquisto in Persia di un tessuto arabo con iscrizioni Naski del 1300/1400 veramente raro trovato da me in Persia» poi rivenduto a Adolph Loewi, Fondo Regazzoni, b. 5, *MORANDOTTI Photographs Loewi – ultime Lett. Morandotti – ultime transazioni*, lettera del 25 aprile 1946. Regazzoni consultava diverse fonti – repertori, riviste specializzate, saggi storici – per documentarsi ed aveva l'abitudine della trascrizione puntigliosa a mano o dattiloscritta di stralci di testi cui era particolarmente interessato (in particolare Fondo Regazzoni, b. 8).
- ⁽¹⁹⁾ La copia dell'articolo è nel Fondo Regazzoni, E. TOTTI, *Preziosi "orditi" scoperti in una necropoli copta*. Benché Regazzoni indichi nella rivista «Il Mondo Tessile» l'origine dell'articolo, la verifica bibliografica ha sortito esiti negativi e non si è stati in grado di risalire alla fonte.
- ⁽²⁰⁾ Fondo Regazzoni, b. 11, lettera datata 20 luglio 1953; è interessante segnalare che, in quel contesto, Regazzoni dichiarava che la richiesta dipendesse dalla volontà sua e di altri di creare un museo per una scuola industriale italiana, purtroppo non specificata, comunque evidentemente nel solco della tradizione ottocentesca dei musei artistico-industriali.
- ⁽²¹⁾ Si propone qui un documento che testimonia i contatti di Regazzoni con una delle più accreditate case d'antiquariato francesi per l'arte medievale, l'Etablissements Côte-Bartel ove operava Claudius Côte (1881-1956), archeologo, numismatico, collezionista lionese, fornitore del Musée de Cluny di Parigi dedicato al Medioevo cui, alla sua morte, viene legata la raccolta (cfr. LYON, *MUSÉE HISTORIQUE DES TISSUS, Soieries sassanides, coptes et byzantines V-XI siècles*, Paris 1986, p. 8). Nell'ottobre 1939, Claudius Côte informava il collezionista lariano che «je ne suis pas très riche en tissus de soie du Haut Moyen-Age que vous recherchez. [...] je ne possède plus qu'une quinzaine de pièces qui ne sont pas à vendre, sauf deux échantillons en double du 8ème, Xème siècle» (Fondo Regazzoni, b. 3, *In vista presenti*, lettera di Claudius Côte a Roberto Regazzoni, 7 ottobre 1939). Si trattava di due frammenti di celebri tessuti bizantini a rote e animali affrontati provenienti dalla Cattedrale di Sens (si veda O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Tübingen [dopo il 1934], figg. 113 e 115), per i quali Côte chiedeva a Regazzoni di fissare il prezzo «a fin de me tenter, car je ne suis pas décidé à les vendre, n'étant nullement un marchand, mais un amateur passionné de tous les objets du Haut Moyen-Age». Poco dopo il Lariano staccava da Lagos, in Nigeria, un assegno di «three pounds sterling».
- ⁽²²⁾ Fondo Regazzoni, b. 13, lista dattiloscritta con iscrizione manoscritta «23/10/1912». Per

un approfondimento della biografia di Dikran Kelekian e della sua influenza nella storia del collezionismo tessile si rimanda al sito del Metropolitan Museum of Art di New York all'indirizzo <<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/buried-finds>> (5-11-2016). Il nome di Kelekian ricorre più volte nel registro «Medievali copti»; qualche scampolo del gruppo proveniente dall'antiquario verrà rivenduto a Loewi, di cui si dirà in seguito, nel 1933, nel contesto della crisi economica internazionale che plausibilmente condiziona anche le transazioni del Nostro.

⁽²³⁾ Il numero tra parentesi corrisponde alla sequenza dei registri inventariali di Regazzoni.

⁽²⁴⁾ Riportato in A. LÓPEZ REDONDO, *Procedencia catalana de algunas piezas hispanomusulmanas de la Colección Lázaro Galdiano*, «Datatèxtil», 22 (2010), p. 13. Alla fine del 1918 il Capitolo della Cattedrale chiamava due esperti per stimare i pezzi del parato in previsione della vendita: in quell'occasione, ad esempio, veniva rilasciato un campione per fare l'analisi al microscopio dei tessuti. Le vicende degli anni successivi vedranno l'aprirsi del contenzioso tra il capitolo della Cattedrale e i due candidati all'acquisto dell'*ensemble*, rappresentati dai musei pubblici di Barcellona e dal collezionista Lluís Plandiura i Pou. La contesa si risolverà a favore dei musei, si veda al proposito R. MARTÍN I ROS, *Les vêtements liturgiques de Saint-Valère: étude historique*, «Bulletin du CIETA», 73 (1995-1996), pp. 63-78. Per le caratteristiche dei tessuti del parato si veda invece R. MARTÍN I ROS, *Les vêtements liturgiques dits de Saint Valère. Leur place parmi les tissus hispano-mauresque du XIII siècle*, «Techniques & culture», 34 (Juillet-Décembre 1999), pp. 49-66, e lo studio tecnico di G. VIAL, *Les vêtements liturgiques dits de Saint Valère. Étude technique de pseud-lampas à fond (ou effet) double étoffe*, *ibidem*, pp. 67-81. Neppure durante la seconda guerra mondiale Regazzoni cessa di occuparsi di tessuti e dimentica il piviale di Lérida: risalgono infatti al 1944, probabilmente effettuate di persona poiché il tenente Regazzoni nel 1943 risulta di stanza nel sud Italia, le acquisizioni presso la Cattedrale di Cefalù di tessuti appartenenti alle famose vesti di Ruggero II (nn. di inventario dal 952 al 956), che nell'immaginario collezionistico rappresentavano l'apice della produzione siciliana medievale, cfr. I. BRUNO, *Tessuti delle vesti di Ruggero II dalla Cattedrale di Cefalù*, in *Nobiles officinae...* cit. n. 10, pp. 196-199 con bibliografia, e a Roma, dall'antiquario Sestieri, di un frammento della bordura del piviale spagnolo (n. inventario 943). Nel Fondo Regazzoni, si è poi rinvenuta una stampa fotografica, purtroppo priva d'iscrizioni sul retro, che riproduce un frammento, senza corrispondente reale nella raccolta del Castello, della stoffa a leoni addossati della casula del parato di Lérida (MARTÍN I ROS, *Les vêtements liturgiques dits de Saint Valère...* cit., p. 54).

⁽²⁵⁾ Fondo Regazzoni, b. 2, lettera di Tovani del 17 agosto 1927.

⁽²⁶⁾ Lo dimostra un gruppo di stampe fotografiche della collezione Homar che fa parte della documentazione privata consultata, Fondo Regazzoni, b. 11, «fotografie [...] dalle 28 lett. 1/7 e che potrebbero interessare dopo da Homar». La stessa busta contiene un secondo gruppo di fotografie intitolato «Doppi Museo con probabili duplicati – dalle fotografie del Museo – gruppo che potrebbe interessare». Sul fervore del collezionismo tessile in Catalogna cfr. S. CARBONELL BASTÉ, *Els inicis del coleccionisme tèxtil a Catalunya/Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña*, in *Miralls d'Orient/Espejos de Oriente*, coordinació/coordinación S. Carbonell Basté, Centre de Documentació i Museu Tèxtil 2004, pp. 139-155, con accenni a Gaspare Homar a p. 147.

⁽²⁷⁾ G. SANGIORGI, *Contributi allo studio dell'arte tessile*, Milano-Roma [1926], p. 29.

⁽²⁸⁾ Negli anni Settanta del XIX secolo, i sepolcri della chiesa parrocchiale di Villalcázar de

Sirga, dove riposavano il principe Felipe, figlio di Ferdinando III il Santo, e la seconda moglie, donna Leonor Ruiz de Castro, furono aperti, per ragioni di studio, dalla Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos di Palencia. La circostanza è raccontata in *Vestiduras ricas. El Monasterio de la Huelas y su época 1170-1340*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, 16 marzo – 19 junio 2005), Madrid 2005, pp. 123-125 e relative note. Il ricco apparato vestimentario dell'infante comprendeva un tessuto andaluso presente oggi, oltre che al Castello Sforzesco in un reperto di ridotte dimensioni privo della banda con iscrizione cufica, in numerose e prestigiose collezioni tra cui: Abegg-Stiftung, Riggisberg; Musée des Tissus, Lyon; Musée de Cluny- Musée National du Moyen Âge, Paris; Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles; Museum of Fine Arts, Boston; Metropolitan Museum of Art e Cooper Union, Smithsonian Design Museum, New York. È interessante osservare come, sia il pezzo all'Abegg-Stiftung (Inv. Nr. 212, ricca scheda storico-critica in K. OTAVSKÝ, M. 'ABB S MUHAMMAD SAL M, *Mittelalterliche Textilien. I, Ägypten, Persien und Mesopotamien Spanien und Nordafrika*, Riggisberg 1995, pp. 185-187), che quello al Metropolitan (Accession number 46.156.8), abbiano la medesima provenienza da Loewi – di cui si leggerà nel testo – con l'aggiunta che il lacerto americano, acquisito nel 1946, è esattamente quello appartenuto a Sangiorgi, da lui pubblicato in *Contributi allo studio...* cit., FIG. 6, e riprodotto da Regazzoni.

⁽²⁹⁾ G. BATINI, *L'antiquario*, Firenze 1962, pp. 76-78. Nello specifico sulla collezione tessile di Sangiorgi si veda A. MUÑOZ, *La mostra di Castel Sant'Angelo e la collezione di stoffe di Giorgio Sangiorgi*, «Roma. Rassegna illustrata dell'Esposizione del 1911», IX (15 maggio 1911), pp. 1-8, con ricco apparato iconografico.

⁽³⁰⁾ SANGIORGI, *Contributi allo studio...* cit. n. 27, pp. 28-29.

⁽³¹⁾ Restando in ambito italiano, Giorgio Sangiorgi sembra non essere né isolato né precoce nella sua proposta metodologica. Già il conte Gandini aveva posto la questione in occasione dell'esposizione della sua raccolta tessile a Roma nel 1887 e si era espresso chiaramente in favore dell'analisi tecnica l'anno successivo in una recensione, come evidenzia F. PICCININI, *Riordinando l'archivio di lavoro: note su Gandini collezionista, studioso di storia del costume e direttore del Museo civico di Modena*, in Luigi Alberto Gandini. *Profilo biografico e culturale*, a cura di P. Bonacini, F. Piccinini, Formigine 2003, pp. 64. La sottolineatura del metodo di Gandini è ripresa in L. LORENZINI, *Gli album Gandini: un originale strumento di indagine*, in Luigi Alberto Gandini... cit., p. 85.

⁽³²⁾ G. GEROLA, *La ricognizione della tomba di San Giuliano in Rimini*, «Bollettino d'Arte», III-IV (1911), pp. 106-120, per i tessuti in particolare le pp. 111-114. Sulle stoffe e il Museo Nazionale di Ravenna, con l'interessante riferimento a un progetto espositivo per il quale Corrado Ricci diede l'incarico proprio a Giorgio Sangiorgi, cfr. L. MARTINI, *Antichi tessuti nel Museo Nazionale di Ravenna: dalle acquisizioni classensi al collezionismo ottocentesco*, in *Il filo della storia. Tessuti antichi in Emilia-Romagna*, a cura di M. Cuoghi Costantini, I. Silvestri, Bologna 2005, pp. 188-190.

⁽³³⁾ A. DE CAPITANI D'ARZAGO, *Antichi tessuti della Basilica ambrosiana*, Milano 1941, p. 11.

⁽³⁴⁾ Alessandro Morandotti (Vienna, 1909 – Zurigo, 1979) era figlio di un giornalista corrispondente da Parigi, Vienna e Berlino per diverse testate italiane. Dopo gli studi all'Università Bocconi di Milano, era stato segretario del Teatro alla Scala ed era entrato nel mondo antiquario, per sua stessa affermazione, attraverso un primo impiego all'inizio del 1937 presso la società di Adolph Loewi, di cui rileverà l'attività in Italia nel 1938. Trasferitosi a Roma nel 1940, vi aveva aperto la Galleria «Antiquaria» (Palazzo Massimo, Corso Vitto-

rio Emanuele 141). Si veda G. BATINI, *L'antiquario* cit. n. 29, pp. 85-86.

- ⁽³⁵⁾ Fondo Regazzoni, b. 5, *MORANDOTTI Photographs Loewi –ultime Lett. Morandotti -- ultime transazioni*, lettera del 4 agosto 1943.
- ⁽³⁶⁾ Per un profilo biografico sintetico di Adolph Loewi (Monaco di Baviera 1888 – Isole Hawaii 1977) si suggerisce D. CECUTTI, *Collezionismo e commercio di arte islamica tra Otto e Novecento. L'Italia e il contesto internazionale*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, tutor G. Curatola, a.a. 2012-2013, pp. 177-180.
- ⁽³⁷⁾ In una lettera a Morandotti del 25 aprile 1946 (Fondo Regazzoni, b. 5), Regazzoni accenna alla circostanza di un incontro con Loewi di quindici anni prima, dando indirettamente indicazione di una conoscenza che risaliva almeno ai primi anni Trenta, un'informazione credibile supportata dall'annotazione del nome del Monacense sugli inventari al Castello Sforzesco in riferimento a talune stoffe vendute nel 1934. Il riferimento a visite di Loewi in via Montello a Milano, dove risiedeva Regazzoni, è invece in una lettera, sempre in b. 5, del 25 aprile 1946. A supporto di una relazione consolidata, vi sono poi altri due scambi, nei quali Regazzoni si autodefinisce «affezionato cliente» e viene a sua volta qualificato come «vecchio cliente», Fondo Regazzoni, b. 5, lettera a Alessandro Morandotti del 17 gennaio 1941 e lettera di Alberto Maier (procuratore di Loewi a Venezia) del 22 dicembre 1945.
- ⁽³⁸⁾ S.L. ROSENBAUM, *The Role of a Dealer in the Development of Collections: Loewi-Robertson, Inc., a Case Study*, «Bulletin du CIETA», 67 (1989), p. 99, n. 14. Gli eredi Loewi conservarono un rapporto speciale con Los Angeles, la città che li aveva accolti nella seconda parte degli anni Trenta, testimoniato da vendite e lasciti al Los Angeles County Museum (LACMA), nel cui archivio è conservato anche parte dell'archivio documentale relativo all'attività di famiglia. È curiosa la circostanza – e in attesa di spiegazioni – della presenza nelle carte Regazzoni di una stampa fotografica che sembra riprodurre un dettaglio di un velluto indiano seicentesco a figure femminili, dal 1971 nelle collezioni del LACMA (Costume Council Fund, M.71.13), e di cui vi è una scheda dettagliata in *The Fabric of India*, exhibition catalogue (Londra, Victoria and Albert Museum, 3 October 2015 – 10 January 2016), edited by R. Crill, London 2015, pp. 62-63.
- ⁽³⁹⁾ Tra gli item acquistati da Loewi si segnala il n. di inventario 903 (2153T) che corrisponde a una stoffa fatimide in arazzo di cui vi sono frammenti analoghi all'Abegg- Stiftung (inv. 502, acquisita nel 1931 dallo stesso Loewi a Venezia, cfr. OTAVSKY, 'ABB S MUHAMMAD SAL M, *Mittelalterliche Textilien...* cit. n. 28, p. 93) e al Centre de Documentació y Museo Tèxtil di Terrassa (reg. 59, ex collezione Josep Biosca, si veda S. SALADRIGAS CHENG, *Un fragmento de tejido fatimita/A fragment of a Fatimite fabric*, «Datatèxtil», 16, 2007, pp. 82-889).
- ⁽⁴⁰⁾ Negli anni specificati, dalla corrispondenza emerge l'interesse per una cinquantina di manufatti circa, tra cui campioni «saraceni», «di Palermo», bizantini, «emiro di malaga», fatimidi, copti, sassanidi, persiani, lucchesi, senesi, bordure di Colonia, velluti gotici e altro ancora. Il tessuto menzionato come «emiro di malaga» corrisponde al n. 2197T al Castello Sforzesco ed è stato riconosciuto grazie a una stampa fotografica che lo riproduce allegata alla lettera di offerta della casa Loewi del 3 dicembre 1945 firmata da Alberto Maier (Fondo Regazzoni, b.5).
- ⁽⁴¹⁾ Per le raccolte del Centro Internazionale delle Arti e del Costume di Palazzo Grassi a Mocenigo, si rimanda al sito di Palazzo Mocenigo <<http://mocenigo.visitmuve.it/it/il->

museo/servizi-agli-studiosi/centro-studi-di-storia-del-tessuto-e-del-costume> (21-11-2016) e a G. MORAZZONI, *Suntuosi tessuti antichi di una preziosa raccolta*, «Il mondo tessile», II (1947), n. 12, pp. 484-487. L'autore dell'articolo era ben informato sulla collezione: il suo ruolo di consulente per la formazione della raccolta Snia Viscosa emerge da un foglio della corrispondenza tra Morandotti e Regazzoni, Fondo Regazzoni, b. 5, lettera del 3 giugno 1946; sulla figura di Giuseppe Morazzoni cfr. G. BERETTI, *Giuseppe Morazzoni, pioniere dimenticato della storia delle arti decorative italiane*, in *Ritratti*, 14 gennaio 2014, <<http://laboratorioberetti.eu/ritratti/giuseppe-morazzoni-pioniere-dimenticato-1883-1959>> (21-11-2016). Nella raccolta di stampe fotografiche inviate da Loewi a Regazzoni nell'immediato dopoguerra si è poi riconosciuto un lampasso nelle collezioni di Palazzo Mocenigo proveniente dalla tessilteca della Snia, pubblicato in *TESSUTI COSTUME E MODA. Le raccolte storiche di Palazzo Mocenigo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Mocenigo, 3 agosto – 30 settembre 1985), coordinamento di D. Davanzo Poli, Venezia, 1985, n. 75, pp. 46-47.

⁽⁴²⁾ Fondo Regazzoni, b. 5, lettera del 25 aprile 1946.

⁽⁴³⁾ «Dopo l'interessantissimo acquisto della collezione Fortuny compiuto circa due anni fa, per segnalazione del Sig. Vitali, questa raccolta potrebbe, con i suoi esemplari di altissima qualità, venire a integrare degnamente la raccolta di tessuti dei Civici Musei che è mancante di esemplari bizantini, palermitani e toscani di epoca medievale», Milano, Castello Sforzesco, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, prot. 590/54, lettera di Costantino Baroni alla Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia del 15 novembre 1954. Sul rapporto tra museo e tessuti, specie medievali, nell'immediato dopoguerra cfr. F. TASSO, *I tessuti medievali nei musei civici milanesi: un recupero mai avviato*, in P. PERI, *Tessuti egiziani dall'età ellenistica al medioevo nelle Raccolte del Castello Sforzesco di Milano*, catalogo mostra (Milano, Castello Sforzesco 7 giugno – 15 settembre 2013), Pistoia 2013, pp. 9-14.

⁽⁴⁴⁾ PAGGI COLUSSI, *Alcune note su un prezioso acquisto ...* cit. n. 10, pp. 209-210.

⁽⁴⁵⁾ Così si esprime Gian Piero Bognetti, insigne storico, accademico e archeologo, nel sostenere l'acquisto della raccolta Regazzoni presso Lino Montagna, assessore alla Pubblica istruzione del Comune di Milano: «Le scrivo [...] come Vice Presidente del Centro Internazionale di Studi dei Tessuti Antichi [CIETA], dove fui scelto come rappresentante dell'Italia. In tale veste, ma anche e soprattutto come milanese avevo appreso con molto piacere che al nostro Museo Civico era data l'occasione di assicurarsi una raccolta privata, che tra gli intenditori gode di fama larghissima, e che [...] avrebbe costituito non soltanto un completamento logico delle civiche raccolte, ma un motivo di vantaggio sui musei di altre città. Nella riunione di Lione, dove fui eletto, ebbi agio di constatare dalla conversazione con gli specialisti e i direttori dei musei soprattutto americani e tedeschi, come quegli stessi enti e ambienti scientifici che vanno fieri delle loro raccolte di tessuti italiani del medioevo, e fino al '700, guardino con un senso misto di compassione e severità alla quasi completa trascuranza nostra di assicurarci almeno una rappresentanza per campione di quello che è stato un vanto dell'artigianato italiano nei secoli in cui si poteva far scuola», Milano, Castello Sforzesco, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, lettera di Gian Piero Bognetti a Lino Montagna del 15 novembre 1954.

⁽⁴⁶⁾ TASSO, *I tessuti medievali nei musei...* cit. n. 43, p. 9 nota 1.

⁽⁴⁷⁾ F. CHIARA, *Antonio Ratti and His Textile Collection*, in *Collecting Textiles. Patrons Collections Museums*, edited by M. Rosina, Como-Torino 2013, pp. 16-17.

Qualche nota su un gruppo di tabernacoli in avorio di epoca gotica

Francesca Tasso

Nel suo ampio repertorio sugli avori gotici pubblicato nel 1924, Raymond Koechlin comprendeva un gruppo di tabernacoli in avorio caratterizzati dalla presenza di una Madonna col Bambino stante al centro di una struttura architettonica, collegata a due ali con episodi tratti dalla Vita della Vergine e dall'Infanzia di Cristo lavorate a bassissimo rilievo⁽¹⁾. Il pezzo qualitativamente migliore, forse il prototipo, era identificato da Koechlin a Bruges, nelle collezioni del Sint-Jan-shospitaal⁽²⁾: si tratta però anche dell'unico tabernacolo che si distacca fortemente dagli altri, avendo una Madonna col Bambino seduta e uno sviluppo orizzontale. Due altri elementi del gruppo erano identificati dallo studioso francese a Milano, nei Musei del Castello (FIGG. 1, 2)⁽³⁾, altri nel Badisches Landesmuseum di Karlsruhe⁽⁴⁾, nel Tesoro della Basilica di San Giovanni Battista a Monza⁽⁵⁾ e a Cremona, nella Pinacoteca civica⁽⁶⁾; nella Pinacoteca Vaticana segnalava inoltre due ali laterali prive dell'elemento centrale⁽⁷⁾. In tempi più recenti al gruppo è stato accostato un analogo tabernacolo acquisito nel 1923 dall'Art Museum di Detroit⁽⁸⁾; Michele Tomasi, che molto ringrazio, mi segnala che una statuetta di *Madonna col Bambino* certamente appartenente alla stessa serie si trova nei musei civici di Brescia⁽⁹⁾ (FIG. 3).

Koechlin metteva in relazione la lavorazione a bassissimo rilievo delle scene laterali dei tabernacoli con altre formelle più o meno coeve e lavorate in maniera analoga, utilizzate come paci o elementi di cassette, supponendo l'esistenza di botteghe specializzate in questa produzione da localizzare in Francia; a breve distanza di tempo Donald D. Egbert ritornava sull'analisi del gruppo evidenziando che alcuni elementi stilistici ricorrenti e l'attuale collocazione della maggior parte dei pezzi in Lombardia rendeva più plausibile, a suo avviso, un'attribuzione delle opere all'Italia settentrionale, con l'eccezione del tabernacolo di Bruges, assegnabile ad ambito fiammingo, con cui peraltro l'arte dell'Italia settentrionale all'epoca del gotico



FIG. 1 - Bottega fiamminga o francese, Tabernacolo con *Madonna col Bambino*, avorio intagliato, dorato e policromato, inv. AVORI 31. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 2 - Bottega fiamminga o francese, Tabernacolo con *Madonna col Bambino*, avorio intagliato, dorato e policromato, inv. AVORI 114. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 3 - Bottega fiamminga o francese, *Madonna col Bambino*, avorio intagliato. Brescia, Musei di Santa Giulia

internazionale presenta una strettissima consuetudine⁽¹⁰⁾. Un altro punto cruciale su cui Koechlin segnava il dibattito riguardava la valutazione dell'integrità e dell'originalità di questi pezzi: di fronte a elementi poco armonici, spesso quasi *naïf*, e ad apparenti anomalie strutturali, egli supponeva che tutti, ad eccezione forse del pezzo di Bruges, fossero stati oggetto quantomeno di alterazioni e manomissioni⁽¹¹⁾. Per questo si è deciso di avviare al restauro uno dei due tabernacoli delle collezioni del Castello, quello che sembrava più equilibrato e che godeva di una documentazione più antica, con l'intenzione di capire, attraverso lo smontaggio e la verifica delle parti costitutive, quanto dell'opera fosse originale e quali modifiche fossero intervenute nel tempo.

Il restauro è stato condotto da Stefano Lanuti per lo Studio Angelucci di Roma nel 2015 ed è stato supportato da alcune indagini diagnostiche condotte dal CNR-ICVBC, sede di Milano: di questi interventi si dà conto in maniera specifica in questa stessa sede. Le indagini diagnostiche dovevano supportare il restauratore nella valutazione della policromia, discriminando tra eventuali pitture o ridipinture moderne e antiche; si è trattato, per il museo, anche di avviare con il CNR-ICVBC di Milano una sperimentazione volta a stabilire buone pratiche per lo studio della scultura in avorio, tenendo conto dei problemi conservativi di una materia così sensibile e della necessità di sviluppare sistemi di indagine non distruttivi per acquisire dati significativi.

In particolare, una prima analisi autoptica ha permesso di identificare alcuni elementi da sottoporre a verifica:

- il basamento, costituito di parti in legno e di altre in avorio, di cui un elemento centrale con lettere gotiche dorate, sembra frutto di aggregazioni di elementi diversi, finalizzate a sopraelevare il più possibile la Madonna col Bambino
- questa, coerente nelle sue parti costitutive, malgrado il basamento sembra troppo bassa rispetto allo spazio occupato;
- la parte sommitale della struttura pare ricomposta in maniera brutale; gli archetti ogivali che compongono il baldacchino sopra la Madonna poggiano su un elemento in legno, collocato all'interno, recente e assai rozzo, che con la sua vistosa presenza annulla l'effetto di trasparenza degli archetti stessi: si tratta certamente di una maldestra interpolazione. D'altra parte la foto pubblicata da Koechlin mostra il baldacchino montato al contrario, soluzione che accentua l'impressione di inadeguatezza proporzionale della statua rispetto al fondo (FIG. 4). L'elemento risulta correttamente ripristinato solo nella foto che correde il catalogo della mostra sugli avori gotici del Poldi Pezzoli del 1976 (FIG. 5)⁽¹²⁾; il rapporto tra gli archi e la cuspidi a gattoni che culmina in una sfera sembra tuttavia solo parzialmente risolto;

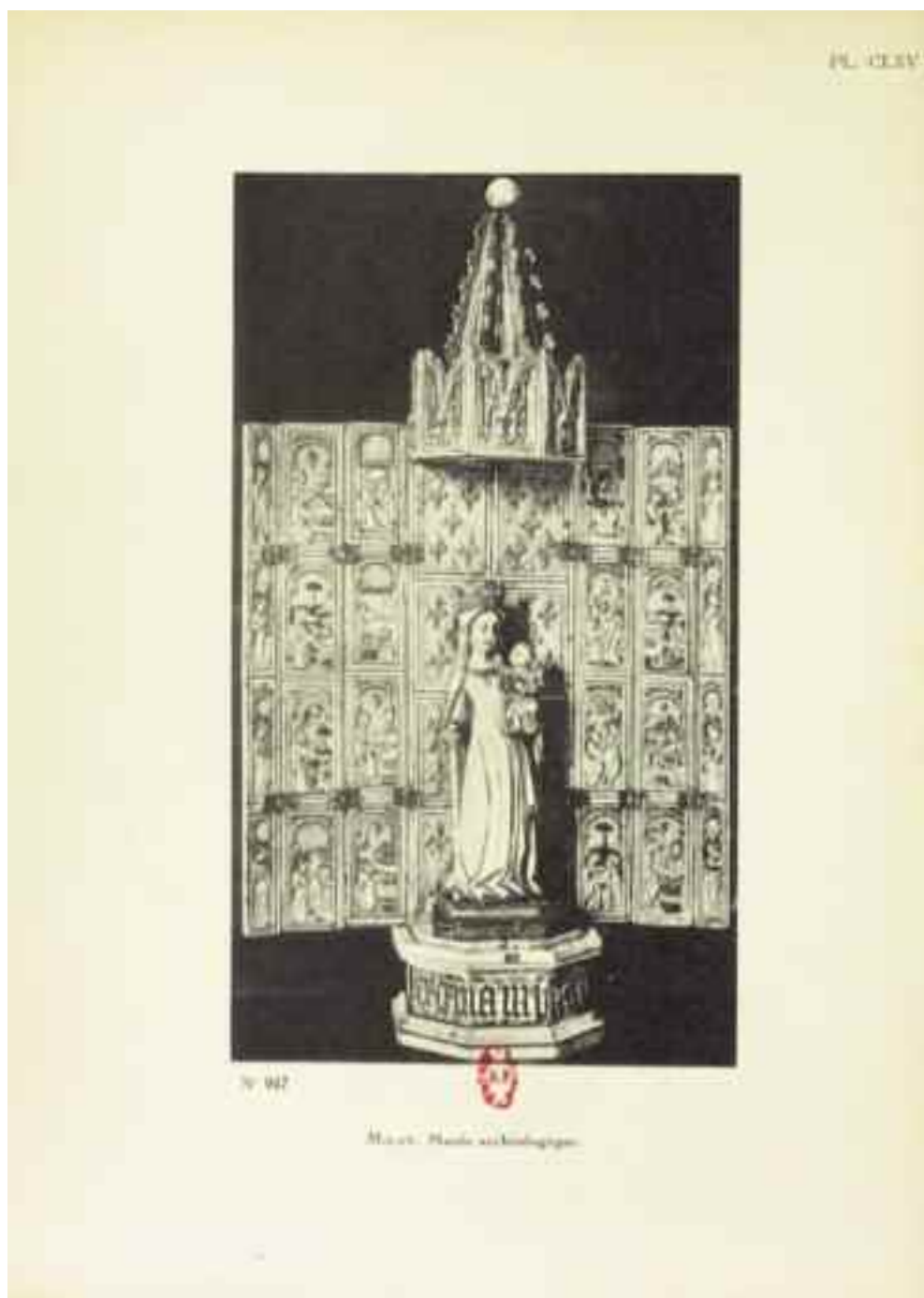


FIG. 4 - La foto del tabernacolo inv. AVORI 31 in R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques français*, 3 voll., Paris, Auguste Picard, Éditeur, 1924, II/2 pl. CLXV. Si noti che il baldacchino sovrastante la *Madonna col Bambino* è montato al contrario



FIG. 5 - Il tabernacolo inv. AVORI 31 esposto alla mostra *Avori gotici francesi*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, aprile-giugno 1976; si noti che il baldacchino sovrastante la *Madonna col Bambino* è stato ripristinato nella corretta posizione

- l'intarsio alla certosina sul retro delle ali (FIG. 6) da una parte sembra un elemento molto caratteristico del gusto lombardo quattrocentesco e come tale lo identificava anche Koechlin; dall'altra, tuttavia, potrebbe sembrare altrettanto convincentemente un elemento *à la façon de*, che potrebbe accreditare l'ipotesi di una falsificazione; questa impressione è stata poi confermata dalle indagini chimiche, che hanno dimostrato come non si tratti di un intarsio, ma di una soluzione ottenuta dipingendo la superficie, forse già in antico;
- la policromia e la doratura, vistose e stese in maniera grossolana, a prima vista danno l'impressione di una integrazione tardiva e rappresentano gli elementi che forse più di ogni altro conferiscono un'impressione di mancata originalità all'opera.

Riguardo all'ultimo punto, le indagini diagnostiche, come si ricava dalla lettura del testo in questa sede, hanno di fatto confermato quella che era la prima impressione del restauratore, cioè che, anche laddove interventi di ridipintura erano presenti, essi andavano a sovrapporsi su un substrato antico, quindi originale. In definitiva, dallo smontaggio dell'oggetto e dalla sua analisi tecnica è emersa la convinzione che l'opera sia sostanzialmente integra, abbia subito alcuni riadattamenti e modifiche anche grossolani in epoche relativamente recenti, ma senza un'alterazione sostanziale della conformazione originaria. Questo risultato mostra una profonda consonanza con le conclusioni, comunicatemi a voce, cui è giunto il restauratore che è intervenuto sul tabernacolo di Bruges, Vincent Cattersel (Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium [KIK-IRPA]): le analisi svolte sul tabernacolo conservato nella città fiamminga non hanno infatti portato a identificare nessun elemento non coerente con un impianto quattrocentesco e, sebbene siano visibili singole ridipinture o elementi rifatti, nessuno pare essere prevaricante e confermare l'ipotesi che l'oggetto nel suo insieme possa essere considerato un rifacimento ottocentesco.

Il confronto con gli altri tabernacoli mostra che anche in essi gli elementi sopra menzionati, cioè la base, le proporzioni della scultura a tutto tondo in relazione a quelle di tutta la composizione, il coronamento sommitale e il retro risultano essere quelli più rimaneggiati e quindi di sospetta originalità. Alcuni degli altri tabernacoli (Monza, Detroit, Vaticana) mostrano una scorretta sequenza delle scene narrative sulle ali, possibile prova di smontaggi e rimontaggi avvenuti in passato, problema che invece non si è osservato nel presente caso.

Ovviamente la coerenza del gruppo di tabernacoli tra di loro è talmente forte che l'analisi del singolo pezzo non può prescindere dal confronto con gli altri. Tuttavia le somiglianze, che al primo sguardo sembrano davvero cogenti, a un'analisi più approfondita mostrano differenze che propongono un quadro meno compatto.



FIG. 6 - Bottega fiamminga o francese, Tabernacolo con *Madonna col Bambino*, avorio intagliato, dorato e policromato, inv. AVORI 31, particolare del tabernacolo chiuso. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

Indubbiamente l'idea di base è la stessa: una struttura architettonica di gusto tardogotico, slanciata, con una cuspide finale e un repertorio decorativo di archi trilobi o semplici, racchiude una *Madonna col Bambino*, intorno a cui si sviluppano delle ali più o meno ampie, decorate con storie della Vita della Vergine e dell'Infanzia di Cristo lavorate a rilievo molto basso su un fondo tratteggiato. L'esterno dei tabernacoli è ornato con un motivo che richiama l'intarsio alla certosina; alcuni presentano anche un decoro a gigli all'interno. Tutto l'impianto si radica in un gusto tardogotico che può avere una datazione diversa a seconda della collocazione geografica, ma che nell'ambito di un gusto internazionale va certamente riferito al secolo XV e che trova correlazioni anche in altre tecniche: il tema del tabernacolo con ali, spesso polimaterico, che affianca tipologie di lavorazione diverse come quella a tutto tondo e quella bidimensionale, prettamente pittorica, si trova declinato nel Quattrocento nelle varie tecniche della pittura e della scultura, in legno, in terracotta, in stucco, nei vetri dipinti e nell'oreficeria.

È evidente che il pezzo più equilibrato e più alto stilisticamente sia quello conservato a Bruges, che però si distingue da tutti gli altri per una serie di peculiarità, di cui l'impostazione orizzontale non è che quella più eclatante: in particolare le ali presentano una rarefatta selezione di scene narrative con le storie della Vergine e alcune sono rappresentate anche sul retro, caso unico in tutta la serie. La selezione iconografica pone l'accento sulla Passione – è infatti l'unico numero della serie a riportare i simboli del martirio di Cristo – e sul tema della Morte e Assunzione della Vergine, attraverso le scene della *Dormitio* e della *Incoronazione*. Altre due scene che non compaiono negli altri numeri della serie sono quella di *Gesù tra i Dottori* e una rappresentazione di un santo, forse san Pietro⁽¹³⁾, collocati sul retro. Nessuno di questi temi è raro od originale rispetto al periodo storico, ma lo è rispetto agli altri pezzi della serie. Inoltre il tabernacolo di Bruges riporta il monogramma IHS e non i gigli di Francia, che invece ricorrono sui quattro esemplari oggi conservati in Lombardia (i due di Milano, quello di Monza e quello di Cremona). In questo senso potrebbe essere accreditata l'osservazione, avanzata già da Egbert e da Morey, che i fiori di giglio siano da riferire negli esemplari lombardi agli stretti rapporti che intercorrono tra i Visconti Sforza e la famiglia regnante francese, a cominciare dal matrimonio tra Gian Galeazzo Visconti e Caterina di Francia, figlia di Carlo V (1360). Tuttavia sarà bene ricordare che nessun elemento permette di acclarare una provenienza *ab antiquo* dei pezzi dall'ambito lombardo o un rapporto di committenza con la casa visconteo-sforzesca⁽¹⁴⁾. La presenza di iscrizioni in caratteri gotici che alludono a Maria come *Regina Coeli* o *Regina Misericordiae* non aiutano a contestualizzare l'ambito di origine.

Le scene della *Natività di Maria*, dell'*Annunciazione*, della *Visitazione* e della

Natività di Cristo che sono rappresentate sul tabernacolo di Bruges compaiono anche in tutti gli altri pezzi. Alcuni minuti e singolari dettagli delle rappresentazioni ricorrono in maniera puntuale anche negli esemplari di Monza, Detroit, della Vaticana e di Milano (inv. AVORI 31, l'esemplare restaurato, proveniente dalla collezione Bossi)⁽¹⁵⁾; affinità più superficiali si colgono nel pezzo di Karlsruhe e in quello di Cremona. Gli episodi della storia di Gioachino e Anna sono assenti nel tabernacolo di Bruges, in quello di Detroit e in quello di Cremona: nei due di Milano e in quelli di Monza, di Karlsruhe e della Vaticana sono rappresentati tutti i passaggi della storia, con analoghi dettagli, tranne nell'esemplare tedesco, che si differenzia dagli altri proprio nella composizione delle scene. Gli episodi della Vita della Vergine e dell'Infanzia di Cristo costituiscono la parte più cospicua della narrazione: le scene dalla *Nascita di Maria* all'*Adorazione dei Magi* figurano praticamente in tutti gli esemplari. Il secondo tabernacolo di Milano (inv. AVORI 114, legato Brizzolara, FIG. 2) è l'unico a presentare anche episodi più marginali, che arricchiscono la narrazione seguendo più strettamente la *Legenda Aurea*. Anche il tabernacolo di Karlsruhe presenta alcuni episodi aggiuntivi, ma diversi da quelli di Milano. Le strette affinità compositive e alcuni dettagli rendono evidente la derivazione da un modello comune, semplice, di immediata ed efficace comunicazione, didascalico, probabilmente pittorico o grafico, dato il carattere molto lineare dell'intaglio. Riguardo a questo aspetto, per primo Randall, sviluppando un'ipotesi di Koechlin⁽¹⁶⁾, ipotizzò che la fonte di queste immagini andasse ricercata in stampe desunte dalla *Biblia Pauperum*; tuttavia lo stesso studioso non era in grado di identificare precisamente la fonte⁽¹⁷⁾. Che questa debba esistere è indubbio, data l'assoluta somiglianza dei minuti dettagli evidenziati più sopra; che sia una fonte grafica è plausibile, sebbene sembri strano che ad oggi non si sia ancora stati in grado di identificarla. Molta attesa viene riposta nelle ricerche appena avviate da Catherine Yvard, che ha cominciato a connettere alcune composizioni eburnee con Libri d'Ore di ambito fiammingo e francese e forse la decorazione libraria, spesso mentalmente contigua per preziosità materiale e committenza alla microscultura in avorio, più ancora delle stampe può costituire una plausibile fonte⁽¹⁸⁾.

La struttura architettonica dei tabernacoli consiste in un arco gotico semplice adottato in tutti gli esemplari, tranne nelle tavolette della Vaticana e in uno dei tabernacoli di Milano (inv. AVORI 114, FIG. 2). Le differenze più vistose riguardano le Madonne col Bambino: a parte quella di Bruges, le Madonne di Karlsruhe, Monza e Brescia (FIG. 3) presentano somiglianze assai vistose, che nel caso delle ultime due arrivano ad effetti di totale affinità nei più minuti dettagli, non solo nell'impostazione generale delle figure, ma anche nella disposizione delle pieghe del panno che fascia il Bambino e del panneggio della veste della Vergine, tanto da far pensare

quasi ad una derivazione diretta di una dall'altra. La Madonna di Karlsruhe condive l'impostazione compositiva delle altre, ma mostra una connotazione stilistica più fortemente tedesca, ad esempio nella fronte altissima non segnata dalle ciocche di capelli ondulati che compaiono negli esemplari lombardi. La Madonna di Cremona si apparenta a queste tre, ma è speculare nella posa del Bambino, che poggia sul braccio destro e non sinistro della Vergine e presenta varianti nella disposizione delle pieghe, assai più mosse; nel complesso, inoltre, sia la disposizione del panneggio sia i tratti del volto sono assai più rozzi. Le due Madonne dei tabernacoli di Milano sono simili, anche se di dimensioni diverse, mentre quella al centro del tabernacolo di Detroit si conforma ad un modello completamente diverso da tutte le altre.

Le dimensioni variano, ma gli esemplari di Karlsruhe e Milano (legato Brizzolara, FIG. 2) hanno un'altezza cospicua, che supera i 70 cm; Milano (collezione Bossi, FIGG. 1, 6), Monza e Detroit si attestano intorno ai 50 cm e al gruppo si doveva collegare forse anche l'esemplare a cui appartenevano le scene oggi in Vaticana, che sono alte 30 cm. Solo il tabernacolo di Cremona è vistosamente più piccolo di tutti gli altri (20 cm). Anche se i tabernacoli non sono mai stati accostati tra loro per un confronto sistematico, la gamma cromatica è affine e improntata al gusto gotico, con una prevalenza di blu (azzurrite), verde (malachite) e rosso (cinabro); vistosa ed estesa la doratura in foglia⁽¹⁹⁾.

L'analisi di tutti questi elementi porta quindi a rintracciare affinità non superficiali che legano il pezzo di Bruges a quelli di Monza, Milano (collezione Bossi, FIGG. 1, 6) e Detroit, e in maniera un po' più lata anche a Milano (legato Brizzolara, FIG. 2) e Vaticana. Più lontani dal modello fiammingo l'esemplare di Karlsruhe e la Madonna di Cremona, ma in maniera tale da poterli correlare agli altri. La varietà degli esiti smonta a mio avviso l'ipotesi di un'unica bottega specializzata in questa produzione e fa propendere, mi pare, per un gusto diffuso in maniera piuttosto omogenea in tutta Europa. I dubbi avanzati da Koechlin in merito all'autenticità dei pezzi sono rimasti costantemente sotto traccia in questi anni, divenendo l'argomento con cui confrontarsi, in ogni caso, prima di poter pronunciare qualunque altro giudizio di merito. Il tabernacolo oggetto del restauro è pervenuto ai musei del Castello Sforzesco dal Museo Patrio Archeologico, istituito presso il Palazzo di Brera nel 1862 (R. Decreto 13 novembre) e poi confluito, prima fisicamente e poi istituzionalmente, nelle collezioni civiche. L'opera è chiaramente identificabile nell'elenco di avori appartenuti al pittore Giuseppe Bossi e dagli eredi venduti nel 1817 all'Accademia di Belle Arti, il cui patrimonio ha poi costituito il Museo Patrio Archeologico⁽²⁰⁾. La data di documentazione assai precoce è sempre sembrata di

conforto contro l'ipotesi di una falsificazione ottocentesca, anche se sugli avori posseduti da Giuseppe Bossi rimane sospesa la questione del falsario Trivulzio, cioè delle riproduzioni di avori in possesso della famiglia Trivulzio o di loro amici – tra cui Bossi va certamente annoverato – la cui circolazione è nota fin dai primi decenni dell'Ottocento⁽²¹⁾. Tuttavia anche tutti gli altri pezzi sono documentati abbastanza precocemente, già nel XIX secolo, ad eccezione di quello oggi a Detroit, noto comunque già nel 1923, quando fu acquistato a Berlino da Henri e Max Heilbronner⁽²²⁾. In questo ambito mi pare comunque che l'ultima, decisiva parola sia stata pronunciata da Paul Williamson nel catalogo degli avori del Victoria & Albert Museum, dove si specifica che su una pace correlata al nostro gruppo di tabernacoli già da Koechlin è stata effettuata la prova del carbonio 14, che ha dato come risultato una forbice cronologica collocabile tra 1447 e 1631, con una buona probabilità per l'ambito 1447-1524, dato che sembra risolvere definitivamente il problema dell'autenticità⁽²³⁾. A una posizione simile era arrivata, con argomentazioni storico-artistiche, anche Danielle Gaborit Chopin a proposito di un trittico reliquiario del Museo del Louvre assimilabile alla pace del V&A⁽²⁴⁾. Se il gruppetto di paci, che stilisticamente sono tanto vicine alle scene narrative dei tabernacoli, con l'analoga soluzione tecnica del fondo intagliato a sottili linee parallele e con le medesime forme aguzze, è una produzione originale della seconda metà del Quattrocento e può essere collocato in ambito fiammingo, sembra plausibile che anche il gruppo dei tabernacoli possa essere considerato come espressione artistica originale e assegnato a una stessa area geografica e a una data non dissimile, pur dovendo ammettere che le cospicue differenze nella lavorazione delle statue a tutto tondo potrebbe essere addebitato all'assemblaggio di elementi realizzati in botteghe diverse. In un ambito di diffusione di modelli seriali e di rinnovamento delle iconografie, è possibile anche che botteghe dislocate in diverse parti di Europa producessero opere di piccolo e medio formato destinate alla devozione personale che rispondevano ad un modello di successo, quello del tabernacolo, declinato con alcune variazioni locali. In questo senso credo che l'ipotesi avanzata da Egbert di diversi centri produttivi, siti sia nelle Fiandre sia in Italia settentrionale, possa ancora essere presa in considerazione, anche se per ora non è dimostrabile.

L'eventualità che i tabernacoli possano essere assegnati a una bottega dell'Italia settentrionale dovrebbe però misurarsi in primo luogo con la difficoltà di mettere a fuoco l'ambito culturale entro cui gli artisti si sarebbero mossi. E se appoggiandoci agli studi di Michele Tomasi possiamo ragionare sulla produzione, le committenze, la commercializzazione e anche le scelte di gusto in relazione all'atelier degli Embriachi in Italia settentrionale e centrale, a cominciare dalla importantissima commissione del dossale della Certosa di Pavia da parte di Gian Galeazzo

Visconti⁽²⁵⁾, davvero non si saprebbe dove collocare nello scenario lombardo una bottega in grado di produrre questi tabernacoli; le evidenze cronologiche dovrebbero porre questa produzione tra il ducato di Francesco Sforza (dal 1450) e quello del primogenito Galeazzo Maria Sforza (morto nel 1476), senza che però emerga ad oggi alcun dato storico o stilistico cui agganciarla⁽²⁶⁾. D'altra parte il rapporto con le fonti grafiche a cui si accennava più sopra spostano oltralpe il sistema di relazioni e collegamenti stilistici, secondo le posizioni recenti della critica più avvertita⁽²⁷⁾. L'ipotesi fiamminga mi pare al momento più convincente; la presenza *ab antiquo* in collezioni lombarde di molti dei tabernacoli è indubbiamente, come notava Egbert, un dato significativo, non trascurabile, ma al momento non abbiamo sufficienti dati per storicizzare questo fenomeno e capire se si radichi solo nell'Ottocento, oppure precedentemente: degli acquisti di Giuseppe Bossi in questo ambito non si sa ancora nulla, anche se si è orientati a supporre che il suo bacino di acquisizioni fosse romano; pochissimo conosciamo di Brizzolara, il collezionista da cui proviene l'altro pezzo del Castello Sforzesco⁽²⁸⁾, e anche dei gusti collezionistici di Elena Taverna Trotti, la cui sorella Carolina Durini Trotti dona a suo nome nel 1825 quattro avori gotici al tesoro della Basilica di Monza tra cui il tabernacolo che appartiene a questo gruppo, non conosciamo nulla⁽²⁹⁾. In questo contesto bisogna ricordare che la Milano ottocentesca è un grande mercato antiquariale e quindi un centro di smistamento di opere d'arte e che questa tipologia, di gusto spiccatamente medievale, doveva essere di moda già nella prima metà del XIX secolo, forse più profondamente di quanto non si pensasse fino a poco tempo fa.

NOTE

- ⁽¹⁾ R. KOECHLIN, *Les ivoires gothiques français*, 3 voll., Paris, Auguste Picard, Éditeur, 1924, I, pp. 337-346, II, pp. 345-348.
- ⁽²⁾ F. SCHOLTEN, *Southern Netherlands, Polyptych with Virgin and Child c. 1440*, in *The road to Van Eyck*, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 13 ottobre 2012 – 10 febbraio 2013) a cura di S. Kemperdick, F. Lammertse, Rotterdam 2012, pp. 224-225; ID., *Sculpture in the Burgundian Netherlands, 1380-1450*, in *ibidem*, pp. 69-75, in particolare pp. 73-74.
- ⁽³⁾ O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Gli avori*, Milano 1978, pp. 33-34.
- ⁽⁴⁾ Inv. 95/879. V. D. EBERLE, A. WÄHNING, *Turris eburnea*, in *Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus der Sammlung des Landesmuseums Karlsruhe*, a cura di K. G. Buckers, Karlsruhe 1999, pp. 80-92.
- ⁽⁵⁾ G. MORELLO, *Gli avori della donazione Durini Trotti*, in *Monza. Il Duomo e i suoi tesori*, a cura di R. Conti, Milano 1988, pp. 70-72.
- ⁽⁶⁾ A. EBANI, *Raccolte artistiche diverse*, in *Il museo si rinnova: duecento opere e un progetto globale*, a cura di I. Iotta, Milano 1992, pp. 199-205, p. 204, fig. III.105.
- ⁽⁷⁾ R. KANZLER, *Gli avori dei Musei profano e sacro della Biblioteca Vaticana*, Roma 1903, p. 10, tav. XXII; C. R. MOREY, *Gli oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano 1936, pp. 87-88, nr. A112.
- ⁽⁸⁾ R. H. RANDALL, *The Golden age of Ivory. Gothic carvings in North America collections*, New York 1993, pp. 52-53; P. BARNET, *Polyptych with the Virgin and Child and Scenes of the Life of the Virgin*, in *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 9 March – 11 May 1997; Baltimore, Walters Art Gallery 22 June – 31 August 1997) a cura di P. Barnet, Detroit 1997, pp. 267-269.
- ⁽⁹⁾ A parte la Madonna di Brescia, le schede e le foto di tutti i pezzi possono essere consultate sul sito del Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, <<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk>> (25-2-2017).
- ⁽¹⁰⁾ D. D. EGBERT, *North Italian Gothic Ivories in the Museo Cristiano of the Vatican Library*, «Art Studies. Medieval Renaissance and Modern», 7 (1929), pp. 169-206, in particolare pp. 191-195.
- ⁽¹¹⁾ La valutazione di Koechlin è severa: egli giudicava nell'insieme i pezzi *grossier* e caricaturali, corsivi e di scarsa qualità.
- ⁽¹²⁾ *Avori gotici francesi*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, aprile-giugno 1976), a cura di L. Vitali, Milano 1976.
- ⁽¹³⁾ Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, cit. n. 9, *ad vocem* Bruges, OCMW Sint-Janshospitaal, O.SJ221.VIII.
- ⁽¹⁴⁾ Sulla concessione a Gian Galeazzo Visconti da parte di Carlo VI di fregiarsi dei gigli di Francia dopo il 1394, data di un'alleanza tra le due casate, e la possibilità di usare questo tema per attribuire alla sua committenza opere d'arte prende posizione Michele Tomasi a proposito della presenza di una fascia di gigli nel retablo della Certosa di Pavia e nei due cofanetti che si trovano in sacrestia, opera degli Embriachi, spiegando come l'argomentazione dell'attribuzione sia sostanzialmente infondata, dato che il motivo si trova anche su opere di tutt'altra certa commit-

tenza (M. TOMASI, *Monumenti d'avorio. I dossali degli Embriachi e i loro committenti*, Pisa-Pari-
gi 2010, p. 103). Il fondo lavorato a tratteggio e decorato con gigli assolutamente uguali a quelli
dei nostri tabernacoli si trova anche su due piccoli trittici-reliquiari conservati al Museo del
Louvre e al Victoria & Albert Museum, con due angeli che reggono un tondo, di cui si è a lungo
dubitato, ma che ultimamente sono stati riabilitati, con attribuzioni rispettivamente a originale
francese (Louvre) o fiammingo (V&A) del terzo quarto del XV secolo (D. GABORIT CHOPIN, *Ivoi-
res Médiévaux V^e - XV^e siècle*, Paris 2003, p. 522; P. WILLIAMSON, G. DAVIES, *Victoria and Albert
Museum. Medieval Ivory carvings 1220-1550*, 2 voll., London 2014, I, p. 205, II, pp. 876-879).

- ⁽¹⁵⁾ Nella *Natività di Maria* Anna è sdraiata nel letto e guarda la bambina che viene lavata in una
piccola vasca da un'ancella; dietro il letto è tirata una tenda appesa ad una sbarra, da cui pende,
sulla destra, un lume – si noti però che nel tabernacolo di Bruges Anna tende il braccio giù dal
letto verso la neonata, gesto che non compare negli altri esemplari. L'*Annunciazione* è contrad-
distinta dall'angelo inginocchiato con lunghe ali, dal gesto di ritrosia di Maria, dalla presenza
della colomba dello Spirito Santo che scende dall'alto; tra l'Angelo e Maria si innalza un sottile
giglio; la composizione presenta tuttavia varianti da un esemplare all'altro: la scena di Bru-
ges è replicata a Monza, Detroit e Milano (collezione Bossi, FIG. 1), mentre presentano varianti
coerenti tra loro Milano (collezione Brizzolara, FIG. 2), Karlsruhe e le ali della Vaticana. La
Visitazione vede in primo piano l'abbraccio di Maria ed Elisabetta, con quest'ultima che
appoggia la mano sul ventre di Maria, e dietro di loro un albero; in quasi tutti i tabernacoli
Maria tiene nella mano destra un libro. La *Natività* è contraddistinta dalle due figure di Giu-
seppe e Maria di profilo, con le mani in preghiera che quasi si toccano; Giuseppe porta sul
fianco una borsa; dietro di loro c'è la capanna costruita con assi di legno, da cui fanno capolino
i musci dell'asino e del bue, sormontati dal caratteristico coronamento del tetto di forma trian-
golare. Solo nel tabernacolo di Karlsruhe la composizione è costruita diversamente.

- ⁽¹⁶⁾ KOECHLIN, *Les ivoires gothiques...* cit. n. 1, I pp. 343-346.

- ⁽¹⁷⁾ R. H. RANDALL, *Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery*, New York 1985, pp. 238-
239 n. 359; ID., *The golden age...* cit. n. 8, pp. 13-14, 53.

- ⁽¹⁸⁾ C. YVARD, *Translated Images. From print to ivory in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Cen-
tury*, «La chambre», in corso di stampa; le ipotesi di Yvard sono riassunte da M. TOMASI, *Pace:
Natività*, in *Collezioni del Museo Civico d'Arte Antica di Torino. Avori medievali*, a cura di S.
Castronovo, F. Crivello, M. Tomasi, Savigliano 2016, pp. 216-219. Tuttavia, come nota lo stes-
so Tomasi, le ricerche di Yvard sono focalizzate su esempi più tardi rispetto ai nostri tabernaco-
li: ad esempio sulla fortuna delle *Très Petites Hueres de Anne de Bretagne* (Paris, Bibliothèque
Nationale de France, ms N. a. Lat. 3120) alla fine del XV secolo e sulla ripresa dei motivi
compositivi dalla grafica coeva e dalla produzione eburnea.

- ⁽¹⁹⁾ Dove i colori sono stati analizzati i componenti sono risultati omogenei: il blu ad esempio è
tratto dall'azzurrite nel tabernacolo oggetto di questo articolo e nei due esemplari di Karlsruhe
e Bruges. Nel tabernacolo di Milano il verde è ottenuto dalla malachite, il rosso dal cinabro, la
doratura è realizzata a foglia d'oro su una preparazione di colore aranciato. Sia l'azzurrite sia
la doratura sono stati in più punti rinforzati probabilmente nell'Ottocento con pigmenti moder-
ni, ma rispettando le stesure antiche. L'unico pezzo non policromato è rappresentato dalle tavo-
lette della Pinacoteca Vaticana.

- ⁽²⁰⁾ Sul tema si veda F. TASSO, *Il Medioevo nella Milano ottocentesca. Qualche nota sulla costitu-
zione delle raccolte civiche di arte suntuaria*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV (2007-
2008), pp. 163-183, in particolare a p. 174 per l'identificazione del nostro tabernacolo, con
bibliografia sul Museo Patrio Archeologico alla nota 5.

- ⁽²¹⁾ Il problema fu posto dapprima da E. Mac Lagan, *Ivoires faux fabriqués à Milan au début du XIX siècle*, «Arethuse», I, 1923, pp. 41-43, e ripreso da O. Kurz, *Falsi e falsari*, a cura di L. Raggiante Collobi, Vicenza 1961 (ed. or. London 1948), pp. 204-205, e più recentemente da F. TASSO, *La mediazione culturale di Gaetano Cattaneo tra Lombardia, Germania e Ungheria nel primo Ottocento*, in Bossi e Goethe. Affinità elettive nel segno di Leonardo, a cura di F. Maz-zocca, F. Tasso, O. Cucciniello, Milano 2016, pp. 159-171. Il tema è ampiamente affrontato da chi scrive in A. SQUIZZATO, F. TASSO, *Gli avori Trivulzio. Arte, studi, collezionismo antiquario a Milano fra XVIII e XX secolo*, Padova 2017, pp. 108-119. Questo non significa che il tabernacolo del Castello Sforzesco debba essere considerato una falsificazione, ma che un certo grado di prudenza nel formulare giudizi di autenticità sulla base della precoce conoscenza dei pezzi è ormai obbligatorio anche nei confronti di opere attestate prima della metà dell'Ottocento.
- ⁽²²⁾ Il tabernacolo oggi a Monza è stato donato al Tesoro dalla Basilica di San Giovanni Battista da Carolina Durini Trotti nel 1825 (MORELLO, *Gli avori della donazione...* cit. n. 5, p. 69); il tabernacolo di Cremona proviene dalla collezione Ala Ponzone ed è attestato dal 1842; quello oggi a Karlsruhe è noto già nel 1857 nella collezione del marchese e granduca del Baden (EBERLE, WÄHNING, *Turris eburnea...* cit. n. 4, pp. 79-93): sono tutte date molto precoci e precedenti la fase più critica della produzione di repliche e di falsi, che si colloca in genere nella seconda metà del XIX secolo. Precoce anche la menzione del tabernacolo di Bruges, che risulta in un inventario museale del 1866 come proveniente dal Sint-Janshospitaal, mentre il secondo tabernacolo di Milano viene donato al Comune da Cesare Brizzolara nel 1875. È sconosciuta invece la provenienza delle tavolette alla Pinacoteca Vaticana, attestate tuttavia già nel catalogo del 1903.
- ⁽²³⁾ WILLIAMSON, DAVIES, *Victoria and Albert Museum...* cit. n. 14, pp. 204-205.
- ⁽²⁴⁾ GABORIT CHOPIN, *Ivoires Médiévaux...* cit. n. 14, p. 522.
- ⁽²⁵⁾ TOMASI, *Monumenti d'avorio...* cit. n. 14, *passim*.
- ⁽²⁶⁾ Per quanto l'osservazione possa avere un valore relativo, nessun tabernacolo in avorio viene pubblicato ad esempio nella prima opera sistematica sulle arti lombarde legate all'ambiente di corte, cioè ne *La corte di Ludovico il Moro* di Francesco Malaguzzi Valeri (Milano, 1913-1923). Anche la recente ricognizione effettuata in occasione della mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo – 28 giugno 2015, a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015) non dà spazio ad oggetti in avorio prodotti in Lombardia al di fuori delle opere degli Embriachi, a fronte di un contesto assai ricco di oggetti in metalli preziosi, legno intagliato e policromato e anche alabastro, in certo qual senso materiale *alter ego* rispetto all'avorio (SCHOLTEN, *Sculpture...* cit. n. 2, pp. 74-75).
- ⁽²⁷⁾ Nelle schede redatte per il Gothic Ivories Project at The Courtauld Institute of Art, London, cit. n. 9, prevale in genere l'attribuzione alle Fiandre settentrionali o meridionali. Koechlin aveva già evidenziato a suo tempo un ampio gruppo di opere collegate ai tabernacoli, sebbene diverse per tipologia; l'attribuzione di un elemento del gruppo presuppone ovviamente lo spostamento di tutte le opere ad esso correlate. Alcuni pezzi sono stati convincentemente attribuiti ancora di recente ad ambito fiammingo o francese: si veda ad esempio WILLIAMSON, DAVIES, *Victoria and Albert Museum...* cit. n. 14, pp. 204-205; GABORIT CHOPIN, *Ivoires Médiévaux...* cit. n. 14, p. 522; M. TOMASI, *Pace: Madonna col Bambino in trono*, in *Collezioni...* cit. n. 18, pp. 212-215. Un'ottima e aggiornata sintesi della questione critica è in M. TOMASI, *La produzione fiamminga*, in *ibidem*, pp. 209-211.
- ⁽²⁸⁾ Cesare Brizzolara risulta essere stato un libraio milanese morto nel 1875, a cui si deve un lascito al Comune di Milano costituito, oltre al tabernacolo, da una cassetta in legno, qualche cera-

mica e qualche porcellana: devo queste informazioni a Lorenzo Tunesi, che ringrazio (L. TUNESI, *Vicende del Museo Artistico Municipale di Milano: l'Elenco dei Donatori (1861) e l'Elenco dei Legati (1863) dell'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2013-2014, relatore A. Squizzato, pp. 137, 154).

⁽²⁹⁾ MORELLO, *Gli avori della donazione...* cit. n. 5, p. 69.

Tabernacolo in avorio con la statua della Vergine col Bambino.

Il Restauro

Stefano Lanuti, Dino Pellegrino

Il tabernacolo in avorio del XIV secolo, alto cm 55 e largo cm 33, può considerarsi un trittico le cui due ali laterali chiudono in una nicchia la statuetta della Vergine con Bambino. Le due ali sono suddivise ognuna in tre parti unite da cerniere. La statuetta poggia su una basetta di legno dorato, la quale a sua volta poggia su di un basamento in avorio a cinque lati modanato, intorno al quale gira l'iscrizione con tracce di color azzurro «SALVE REGINA MISERICORDIAE». Nella parte centrale del trittico si trova un pinnacolo sempre a cinque lati sormontato da una sfera e decorato in oro e azzurro. La Vergine ha la corona sovrapposta al velo e tiene con la destra un oggetto sferico (una mela?) e con la sinistra il Bambino, che ha lo sguardo sollevato al cielo e tiene un uccellino per le ali. La Vergine, le placchette decorate con gigli della parte centrale e le placchette istoriate delle due ante laterali sono decorate con parti in oro, azzurro, verde e rosso. Le storie raccontate nelle placchette si leggono dall'alto verso il basso e rappresentano angeli, storie di Anna e Gioacchino, storie della Vergine e storie di Gesù fino alla Presentazione al Tempio. Il rovescio delle ante è decorato a tarsia con losanghe verdi, bianche e brune in avorio e legno⁽¹⁾.

Il tabernacolo è costituito da una struttura lignea su cui sono incollate le placchette in avorio incise a bassorilievo, ad eccezione della *Madonna con Bambino* che è costituita da un sol pezzo in avorio scolpito a tutto tondo.

Prima del restauro la composizione presentava un forte deposito di particellato che interessava tutta la superficie con concrezioni più tenaci negli interstizi; le parti in avorio, materiale particolarmente sensibile alle sollecitazioni microclimatiche, presentavano numerose fessurazioni e crettature con lievi disgregazioni e lamellazioni; alcune placchette in avorio erano parzialmente staccate dalla struttura lignea; anche la statuetta della *Madonna con Bambino* non era perfettamente fissata. Erano inoltre presenti numerosi eccessi di colla animale fortemente ingiallita che deturpavano la superficie: si trattava, molto probabilmente, di colle utilizzate in un vecchio inter-

vento di restauro; si notava inoltre anche un leggero ma generalizzato ingiallimento dell'avorio.

La policromia originale dell'opera è lacunosa per quanto riguarda i pigmenti di colore rosso, blu e verde, mentre le parti dorate hanno resistito meglio al degrado e si conservano quasi completamente.

Le cerniere metalliche in ottone dorato al mercurio, che sorreggono le antine laterali, erano fortemente ossidate ed in parte ricoperte da 'porporina' alterata. Le parti in legno erano sostanzialmente in buono stato di conservazione.

In definitiva tutti danni accidentali o dovuti a fenomeni naturali come lo scurimento delle parti metalliche, comunque causati dall'uso e in parte superati dalla musealizzazione, anche se è giusto puntualizzare che tali danni, soprattutto in passato, si sono verificati anche in museo e nelle vetrine, se temperature e umidità relative non sono attentamente controllate.

La prima operazione effettuata è consistita nello smontaggio di alcune parti che compongono l'opera; in particolare sono state smontate la statua della Vergine ed il suo basamento in legno, le due ante laterali ed una cornice del basamento in avorio che era quasi totalmente distaccata. Questa operazione, oltre a permettere di controllare lo stato di conservazione di molte parti non visibili e di verificare l'efficienza del sistema di montaggio, ha consentito un intervento specifico sui diversi materiali delle parti smontate; infatti materiali diversi (legno, avorio, ottone) presentano reazioni contrastanti non solo agli stessi agenti ambientali ma anche agli agenti coadiuvanti gli interventi necessari per il restauro (acqua, detergenti, solventi ecc).

Per lo smontaggio delle antine laterali è stato sufficiente svitare otto piccole viti delle cerniere che le fissavano all'elemento centrale con decorazioni a gigli; si tratta sicuramente di viti applicate in un vecchio intervento di restauro, infatti il sistema originale di fissaggio prevede solo l'uso di perni ribattuti, i quali sono presenti in tutte le altre cerniere.

Lo smontaggio della Vergine con Bambino e del suo basamento in legno, parzialmente già distaccati, è stato effettuato mediante una leggera pressione effettuata dal basso verso l'alto agendo al disotto della base in legno; la cornicetta in avorio è stata smontata con una minima pressione, infatti era prossima al distacco.

Dopo lo smontaggio di questi elementi si è proceduto alla pulitura delle superfici di tutti i materiali che costituiscono l'opera.

La pulitura dell'avorio è stata effettuata a secco, con pennelli morbidi in pelo di martora e con l'aiuto di specilli di legno o plastica, per rimuovere le concrezioni negli interstizi; anche i residui di colle animali presenti sono stati rimossi a secco, meccanicamente, mediante bisturi.

Terminate le operazioni di pulitura si è proceduto con il consolidamento e il miglioramento dell'adesione delle placchette alla struttura lignea ed all'incollaggio delle

parti distaccate, mediante una soluzione di Butirrato di etile (Movital BH 60) al 10% in alcool puro; si tratta di una resina solubile e reversibile in alcool etilico che ha buone capacità di adesione e durata nel tempo, rapidità di presa, trasparenza, grande resistenza all'invecchiamento e soprattutto, una volta essiccata, un buon livello di elasticità che permette di assecondare gli eventuali lievi movimenti che la struttura lamellare dell'avorio può comportare.

Le cerniere in ottone dorato sono dapprima state pulite chimicamente, mediante un solvente a rapida evaporazione (acetone) per asportare i resti di 'porporina' applicati in un vecchio intervento di restauro, e successivamente mediante una pulitura meccanica con spazzolini di setola e con un fluido leggermente abrasivo, il *'buffing liquid'* della Vagnone e Boeri, normalmente utilizzato per la lucidatura di materiali più teneri del metallo, come superfici verniciate e metacrilati (Perspex, Plexiglass ecc.); tale prodotto testato ed in uso presso l'Istituto Centrale del Restauro, ha tra le sue caratteristiche principali la solubilità in acqua e l'assenza di siliconi, quindi i suoi residui sono facilmente e totalmente eliminabili e non possono innescare nuovi processi di alterazione. A conclusione delle fasi di pulitura si è proceduto con un lavaggio mediante un leggero tensioattivo, il 'Tween 20', in soluzione al 2% in acqua demineralizzata e risciacqui con acqua distillata pura, tutto effettuato con piccoli batuffoli di cotone idrofilo ed avendo cura di proteggere le parti in avorio.

La protezione finale delle parti metalliche è stata effettuata mediante una resina acrilica trasparente, 'incralac', al 2% in diluente nitro, due mani stese a pennello, che nella sua formulazione contiene benzotriazolo, inibitore della corrosione del rame, il quale liberandosi nel tempo prolungherà l'azione anticorrosiva.

Le parti in legno emerse dopo lo smontaggio di alcuni elementi in avorio sono state pulite mediante spazzole di setola di varia forma e durezza e mediante bisturi, per rimuovere i residui di colla animale.

La basetta in legno dorato su cui poggia la Madonna, dopo l'eliminazione dei residui di colla animale mediante bisturi, è stata pulita con batuffoli leggermente inumiditi con un tensioattivo, il 'Desogen' per poter asportare il particellato concrezionato.

Terminata la pulitura si è eseguita una disinfestazione mediante ossido di etilene steso a pennello.

Alcune piccole mancanze sono state stuccate con cera opportunamente pigmentata. Con queste operazioni si è concluso il restauro dell'edicola, che ha visto compiersi tutto ciò che a questo prezioso oggetto necessitava per la sua migliore conservazione e per una più corretta godibilità.

Il tabernacolo è un oggetto problematico e si nutrono ragionevoli dubbi sulla congruità di alcune parti che lo compongono e sull'autenticità del sistema di montaggio. È quindi di grande importanza uno studio di questa opera dal punto di vista tecnico,

i cui risultati, messi a confronto con i dati critici e storici a disposizione, non mancheranno di portare preziosi approfondimenti nella conoscenza di questa straordinaria opera.

Questo tipo di indagine trova il suo ideale momento di realizzazione sicuramente in concomitanza con un intervento di restauro, della cui metodologia anzi fa strettamente parte, essendo fondamentale per la conoscenza di un'opera d'arte un'indagine scientifica per la materia, che affianchi e supporti le altre indagini, da quella filologica a quella storico-critica.

Questo intervento ha permesso di comprendere meglio l'opera, a cominciare da una attenta visione della documentazione fotografica presente in archivio che ha evidenziato una modifica effettuata nel montaggio della guglia. Infatti in una delle foto più antiche i cinque riquadri sotto la guglia erano montati al contrario, anche se la posizione attuale è certamente la più coerente.

Si può anche affermare con certezza che la base in legno dorato su cui poggia la Madonna non è quella originale, ma si tratta di un antico ripristino, e ne sono una evidente prova la grossolana sagomatura e la doratura molto diversa da quella sicuramente originale presente in altre parti; d'altronde anche le analisi scientifiche volte a indagare lo stato di conservazione dell'opera e caratterizzare la natura di policromie e doratura hanno dimostrato che si sono succeduti almeno tre diversi interventi⁽²⁾.

Altra sostituzione certa, alla quale si faceva cenno in precedenza, sono le piccole viti con testa a 'taglio' che fissano le antine all'elemento centrale, infatti il sistema originale, come si è detto, prevede l'uso di perni ribattuti.

Questi dati, ottenuti attraverso le indagini scientifiche e l'osservazione diretta e privilegiata possibile solo durante un restauro, inseriti opportunamente nel contesto di quelli storici e critici possono rendere più precisa la conoscenza dell'opera esaminata, se non addirittura dirimere annose discussioni su autenticità, attribuzioni, datazioni ed altro. Ne sono prova alcuni studi organicamente interdisciplinari, oppure che hanno preso in considerazione aspetti più tecnici dell'opera, come i materiali costitutivi e la loro tecnologia, o che semplicemente hanno comportato, per scelta o per necessità, un esame diretto e approfondito dell'oggetto indagato. Questi studi spesso si sono rivelati decisivi per la conoscenza di molte opere d'arte sulle quali si nutrivano molti dubbi⁽³⁾.



FIG. 1 - Bottega fiamminga o francese, Tabernacolo con *Madonna col Bambino*, avorio intagliato, dorato e policromato, inv. AVORI 31. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata. Il tabernacolo senza la statua della *Madonna col Bambino*, dopo il restauro



FIG. 2 - La statua della *Madonna col Bambino* durante il restauro



FIG. 3 - Il basamento del tabernacolo



FIG. 4 - La struttura del tabernacolo vista dall'alto



FIG. 5 - Particolare delle cerniere



FIG. 6 - Particolare delle storie della Vita della Vergine con tracce di doratura e policromia



FIG. 7 - La *Madonna col Bambino* staccata dal basamento, veduta della base



FIG. 8 - Basamento della *Madonna col Bambino* con perno di fissaggio



FIG. 9 - Veduta dell'assetto della parte interna dell'elemento sommitale



FIG. 10 - Particolare dell'elemento sommitale, veduta laterale

NOTE

- ⁽¹⁾ Si veda la scheda museale del pezzo, inv. AVORI 31, conservata presso l'ufficio del Conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.
- ⁽²⁾ Si veda A. SANSONETTI, A. BOTTEON, C. CONTI, M. REALINI, *Un Tabernacolo in avorio con statuetta della Vergine dalle collezioni del Castello Sforzesco. Osservazioni e misure non distruttive in occasione dell'intervento conservativo*, in questo stesso volume.
- ⁽³⁾ Riprova della utilità di questi approfondimenti condotti parallelamente al restauro, per citare due nostri interventi, sono i dati emersi dall'esame diretto delle varie componenti e delle analisi della materia del *Candelabro Trivulzio* del Duomo di Milano e del *Crocifisso Teodote* di San Michele a Pavia, che hanno ridato nel primo caso una autenticità all'opera in ogni sua parte e nel secondo caso la certezza della non pertinenza di alcune parti con l'originale. Nel caso dell'*Evangelario di Ariberto*, invece, grazie alla sola osservazione minuziosa dell'oggetto in occasione del restauro, si è potuto stabilire che le due valve erano coperte (recto e verso) del libro che contenevano.

Un Tabernacolo in avorio con statuetta della Vergine dalle collezioni del Castello Sforzesco. Osservazioni e misure non distruttive in occasione dell'intervento conservativo

Antonio Sansonetti, Alessandra Botteon,
Claudia Conti, Marco Realini

Introduzione

Il recente intervento conservativo condotto su di un tabernacolo in avorio contenente una statuetta della Vergine è stato occasione per un approfondimento di tipo analitico su di un materiale comunemente poco indagato nell'ambito della disciplina della Scienza della Conservazione. L'avorio è infatti un materiale estremamente prezioso e scorrendo la bibliografia non è frequente trovare articoli scientifici che si siano occupati di una caratterizzazione di tipo analitico strumentale, essendo l'approvvigionamento di campioni uno scoglio difficilmente sormontabile. È stato soltanto con l'avvento delle tecniche non distruttive e portatili che è stato possibile affrontare lo studio composizionale e micro-strutturale di questa tipologia di manufatti.

I materiali eburnei sono costituiti sia da componenti organici (poco meno del 60%) che inorganici (circa 40%). Il componente inorganico di maggiore importanza è un fosfato di calcio idrato denominato idrossiapatite $[\text{Ca}_{10}(\text{PO}_4)_6(\text{OH})_2]$, ma sono presenti anche carbonato di calcio (CaCO_3) e fluoruro di calcio (CaF_2). La matrice organica è costituita soprattutto da una proteina fibrosa denominata collagene, presente in molti tessuti connettivi⁽¹⁾. Il materiale proteico è costituito da catene di polipeptidi che si allineano tra loro più o meno parallelamente ed esplicano in questo modo la loro funzione connettiva negli organismi animali. Il collagene è insolubile in acqua ma può gradatamente liscivarsi in acqua bollente, il che implica il degrado della proteina⁽²⁾. Osso e avorio sono distinguibili in base alla microstruttura: l'avorio è più denso e compatto e presenta una struttura radiale, caratterizzata quindi dalla presenza di anelli⁽³⁾, o di strati distribuiti radialmente dove le matasse di fibre di collagene si intrecciano a formare una rete tridimensionale. L'avorio è un materiale estesamente usato in maniera continuativa per sculture di grande pregio ed è stato lavorato con le tecniche dell'intaglio, dell'intarsio in combinazione spesso con legni pregiati, ma è stato anche dipinto e rivestito di foglia d'oro⁽⁴⁾.

La bibliografia recente in questo settore ha indagato questioni microstrutturali in ter-

mini di organizzazione delle fibre di collagene nelle tre dimensioni e la relazione spaziale con i cristalli di apatite, così come la morfologia e la dimensione dei cristalli⁽⁵⁾. Le tecniche spettroscopiche, come la spettroscopia Raman in Trasformata di Fourier, sono state utilizzate per caratterizzare il materiale ed hanno reso possibile una assegnazione precisa delle principali caratteristiche spettrali. Questa tecnica è stata quindi utilizzata per distinguere l'avorio autentico dalle sue imitazioni, sia contemporanee che antiche. Infatti modernamente sono stati usati compositi inorganici-polimerici costituiti da una miscela di poli-metil-metacrilato, polistirene e calcite al fine di imitare l'avorio naturale. È stato anche possibile, attraverso la stessa tecnica, distinguere l'avorio di elefante da osso e materiale dentario di altro genere. La tecnica può persino essere utilizzata per una efficace distinzione tra avorio da elefante africano (*Loxodonta africana*) e asiatico (*Elephas maximus*) e avorio di mammoth, anche con tecniche cosiddette a *remote sensing*⁽⁶⁾.

L'attuale campagna di indagini

La campagna analitica che qui si presenta ha previsto l'impiego di tecniche principalmente non invasive, le quali hanno fornito risultati complementari e confrontabili nel pieno rispetto dell'opera, portando al riconoscimento di alcuni dei materiali costituenti il manufatto. Inoltre, un campione di adesivo è stato prelevato per essere analizzato con tecniche di laboratorio.

Lo scopo delle indagini è stato quello di monitorare lo stato di conservazione dell'opera, caratterizzare la morfologia delle superfici, studiare le tracce delle policromie e la natura delle dorature attraverso una individuazione dei pigmenti utilizzati, nonché rilevare la presenza di sovrapposizioni di colore, ridipinture e rifacimenti.

Di seguito, viene riportata una breve descrizione delle tecniche analitiche adottate, degli strumenti utilizzati e delle procedure di analisi, al fine di rendere i risultati acquisiti confrontabili con la bibliografia esistente.

Osservazioni allo stereomicroscopio portatile

Le osservazioni sugli strati pittorici sono state condotte mediante un microscopio digitale portatile Scalar DG2A dotato di zoom ottico da 25 a 200 ingrandimenti. Le immagini sono state acquisite a 25x (area indagata di circa 13×8 mm), a 50x (area indagata di circa 6,5×4 mm) e a 100x (area indagata di circa 3,2×2 mm) in numerose zone del manufatto, permettendo di documentare e confrontare le caratteristiche morfologiche delle superfici come i segni di lavorazione, la sovrapposizione di strati ed applicazioni e lo stato di conservazione.

Analisi in fluorescenza a raggi X portatile (XRFp)

La tecnica XRF consente di identificare la composizione elementare di un materiale grazie all'eccitazione di una sostanza tramite raggi X e conseguente emissione di

radiazione di fluorescenza X che è caratteristica per ciascun elemento chimico.

In questa campagna analitica è stato utilizzato uno spettrometro XRF portatile (serie ALPHA 4000, Innov-X) dotato di micro tubo a raggi X con anodo al tantalio. L'analisi viene eseguita in due passaggi successivi con energie diverse: 30KeV, 6,5 A, filtro 2mm di alluminio – per la determinazione degli elementi pesanti – e 15KeV, 7 A, filtro 0,1 mm di alluminio – per la determinazione degli elementi leggeri. L'area irraggiata è di circa 155 mm². Lo spettrometro è equipaggiato con un rivelatore Si-PIN (FWHM < 230 eV a 5.95 KeV linea K del Mn) raffreddato con una cella Peltier.

Le analisi sono state eseguite appoggiando lo strumento alla superficie in esame, mantenendo costante la distanza del tubo e del rivelatore (FIG. 1). Gli spettri XRF sono stati registrati in via digitale, tramite un palmare integrato e software dedicato. È utile specificare che lo spettro ottenuto per ogni punto di misura contiene i segnali provenienti sia dalla superficie che dai materiali sottostanti, con una profondità di penetrazione della radiazione X che dipende dalla presenza negli strati superficiali di elementi schermanti. In questo modo è stato possibile identificare elementi caratteristici di pigmenti contenuti nelle policromie e presenti sulle superfici studiate.

Analisi mediante spettroscopia Raman portatile

La spettroscopia Raman è una tecnica molecolare in cui una superficie viene irraggiata da una luce monocromatica (laser) e viene quindi misurata la radiazione elettromagnetica diffusa dal materiale in analisi. Questa tecnica permette il riconosci-



FIG. 1 - Lo spettrometro XRF durante una misura sulla base del tabernacolo

mento univoco di una larga gamma di sostanze, sia organiche che inorganiche, fornendo per ciascuna uno spettro caratteristico. Si tratta quindi di un sistema di analisi molto utile nella caratterizzazione di pigmenti.

Le analisi sono state condotte con uno strumento Raman portatile Xantus-2™ (Rigaku) fornito di due linee di eccitazione laser (lunghezza d'onda di 1064 nm e 785 nm). Le dimensioni dello strumento sono 13,8×27,4×9,8 cm e il suo peso è di circa 3,7 kg. La potenza massima dei laser è 490 mW e la risoluzione spettrale (capacità di risolvere due punti successivi nello spettro) è di 3-10 cm^{-1} per la linea 785 nm e di 3-8 cm^{-1} per la linea 1064 nm. I fotoni Raman sono acquisiti con un detector TE Cooled CCD per la linea 785 nm e un detector InGaAs per la linea 1064 nm. Lo strumento possiede un reticolo VPG per disperdere la luce e copre una regione spettrale che va da 200-2200 cm^{-1} .

Le misure sono state eseguite appoggiando lo strumento alla superficie dell'opera, selezionando da punto a punto la potenza del laser e i tempi di acquisizione (FIG. 2).

Analisi mediante spettroscopia FT-IR da banco

La spettroscopia nel medio Infrarosso è una tecnica di indagine molecolare che sfrutta l'interazione fra i gruppi funzionali delle sostanze ed un fascio policromatico di radiazioni infrarosse. La tecnica misura l'assorbimento selettivo che avviene per certe lunghezze d'onda come conseguenza di moti vibrazionali di *stretching* (stiramento)

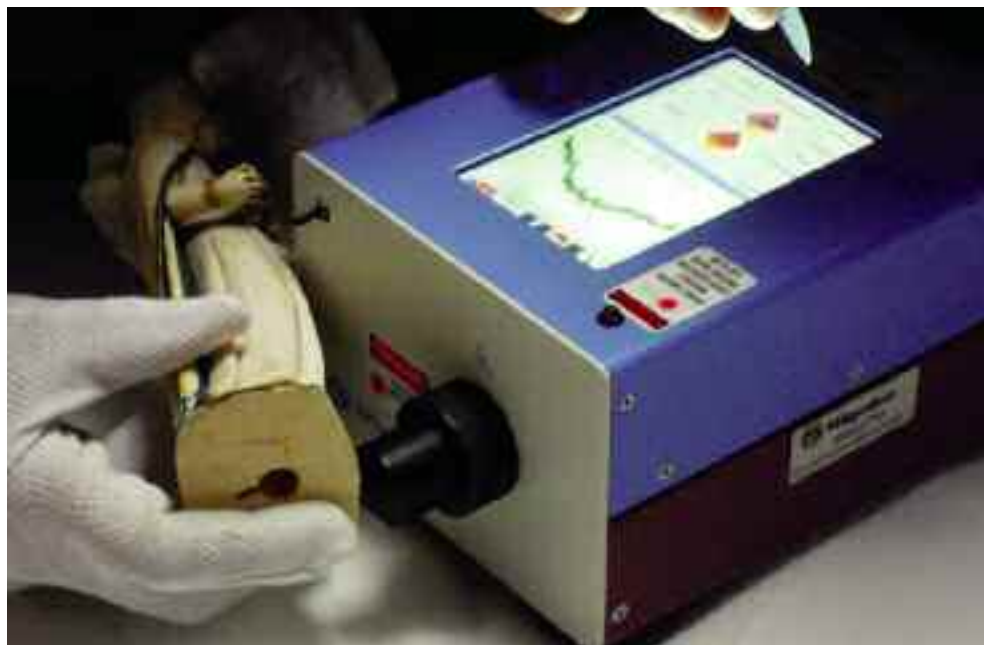


FIG. 2 - Lo spettrometro Raman portatile durante una misura sulla base della figura della Vergine

e di *bending* (deformazione) dei legami chimici caratteristici delle sostanze in analisi. Si tratta quindi di una delle tecniche tradizionalmente maggiormente in uso nello studio di beni culturali; molto spesso viene usata in combinazione con la spettrometria Raman più sopra descritta, in quanto fornisce dati ad essa complementari.

Gli spettri IR sono stati acquisiti con uno spettrofotometro Thermo Nicolet Nexus, accoppiato con un microscopio Olympus Continuum con detector MCT raffreddato ad azoto liquido (campo spettrale indagato 4000-650 cm^{-1}). Il sistema consente di analizzare alcuni microgrammi di sostanza incognita mediante un accessorio che prende il nome di cella di diamante, e che è in uso soprattutto nelle scienze forensi e nello studio dei beni culturali.

Risultati e discussione

Come precedentemente brevemente accennato l'avorio è un materiale costituito essenzialmente da idrossiapatite immersa in una matrice di collagene. Entrambe queste sostanze sono visibili negli spettri Raman acquisiti nelle aree non dipinte e prive di doratura (FIG. 3). Lo spettro XRF ottenuto sulle stesse aree si distingue per la presenza dei segnali del calcio (Ca) e del fosforo (P).

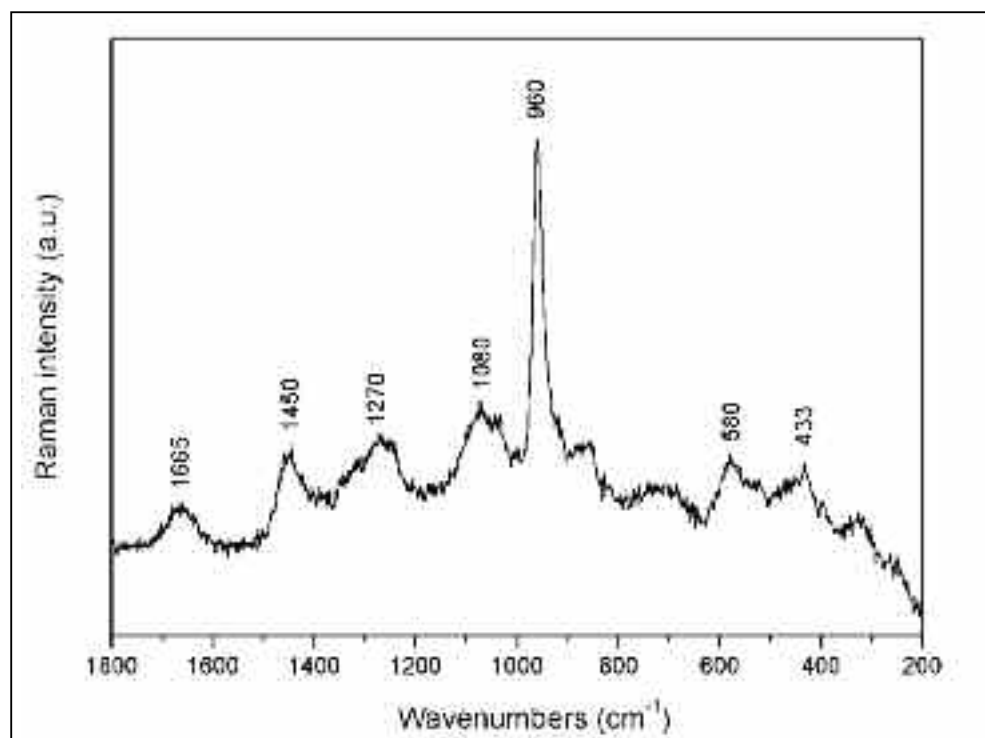


FIG. 3 - Spettro Raman (laser 785 nm) acquisito sul volto della Vergine. Nello spettro sono visibili picchi relativi ad idrossiapatite e a collagene, principali costituenti dell'avorio

Le analisi XRF e l'osservazione delle superfici con il microscopio portatile hanno permesso di distinguere due tipologie di doratura sovrapposte: quella più superficiale e recente è costituita da una lega di rame e modeste quantità di ferro. Al di sotto di essa si trova una doratura più antica realizzata in foglia d'oro, presumibilmente applicata su di una preparazione di colore giallo aranciato (FIG. 4a). Le analisi XRF mettono in evidenza segnali intensi attribuiti alla presenza dell'elemento piombo, oltre che di rame e di oro. Si deduce quindi che la preparazione sia costituita di un materiale contenente piombo quale minio o biacca, rispettivamente ossido di piombo (Pb_2O_3) e carbonato basico di piombo [$2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$] (FIG. 4b). I due minerali potrebbero anche essere compresenti in miscela. Entrambe le dorature sono presenti in tutti i punti di misura effettuati sulle campiture dorate, ad esclusione dell'elemento ligneo presente sulla parte superiore del tabernacolo, al di sopra del quale si sviluppa la guglia. In questa zona è presente solo la doratura più esterna a base di rame. Questo dato suggerisce l'ipotesi che questo elemento ligneo sia stato aggiunto in un momento successivo, quando la prima fase di doratura era già presente sul manufatto. Contestualmente a questa aggiunta, potrebbe essere stata eseguita la finta doratura più esterna.

L'analisi XRF effettuata in corrispondenza delle cerniere presenti tra il corpo del tabernacolo e le ante ha individuato la presenza degli elementi rame e zinco; esse furono quindi realizzate in ottone e, sulla superficie esterna, posseggono entrambi gli strati di doratura di cui si è già discusso.

Le analisi XRF hanno permesso di identificare la presenza di pigmenti a base di rame nelle campiture blu e verdi. Nel corso della storia delle tecniche artistiche i composti di rame hanno fornito numerosi pigmenti sia nella tavolozza dei verdi, sia

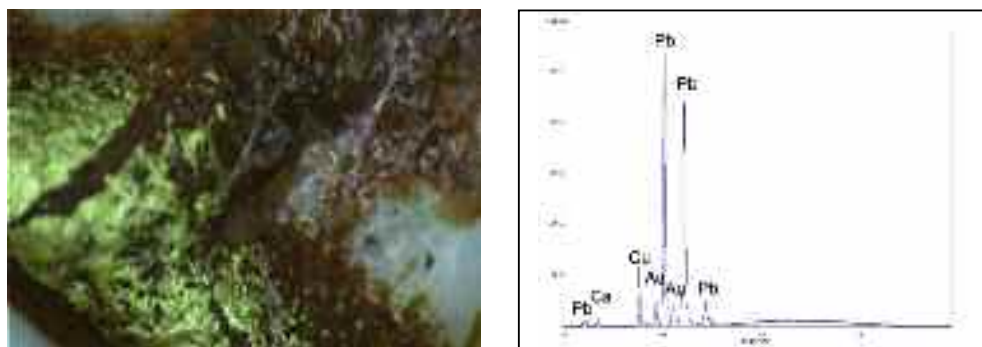


FIG. 4 - A sinistra, foto ottenuta con microscopio portatile 100 ingrandimenti in cui si può osservare la preparazione di colore arancio-bruno presente al di sotto della foglia d'oro. Barra = 500 μm . A destra, spettro XRF acquisito sulla doratura. I segnali del piombo (Pb) sono da riferire ad una sostanza presente nella preparazione, mentre i segnali dell'oro (Au) e del rame (Cu) sono attribuiti ai due strati di doratura sovrapposti

in quella dei blu, coprendo una vasta gamma di sfumature; tra questi ricordiamo i due carbonati basici più diffusi, malachite $[\text{CuCO}_3 \cdot 2\text{Cu}(\text{OH})_2]$ ed azzurrite $[2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2]$. Più rari sono stati verdigris (essenzialmente a base di acetato di rame), resinato di rame, verde di Scheele (arsenito di rame) e crisocollo.

La campitura blu presente sul manto della Vergine è stata danneggiata e parzialmente asportata probabilmente in seguito ad una operazione di pulitura meccanica aggressiva effettuata nel passato (FIG. 5). Inoltre, la presenza di modeste quantità di ferro in alcuni spettri XRF acquisiti sulle campiture blu fa sospettare la presenza di ridipinture a base di blu di Prussia. Infatti questo pigmento è essenzialmente un ferriicianuro ferrico ed è stato prodotto artificialmente a partire dal XVIII secolo.

L'osservazione con microscopio portatile ha permesso di individuare alcune zone in cui lo strato pittorico verde è stato applicato sopra la doratura. Questo consente di ipotizzare una tecnica raffinata finalizzata all'applicazione di velature, ricche di legante organico, ma con poco pigmento. Le velature realizzate in questo modo consentono di ottenere trasparenze e, quando sono applicate su di una foglia metallica, è possibile sfruttare la lucentezza, come avviene in tecniche come gli smalti su oro o su rame (FIG. 6).

Le modanature alla base del tabernacolo sono sottolineate da campiture di colore



FIG. 5 - Parte inferiore del manto della Vergine. Si può osservare la parziale perdita del colore blu

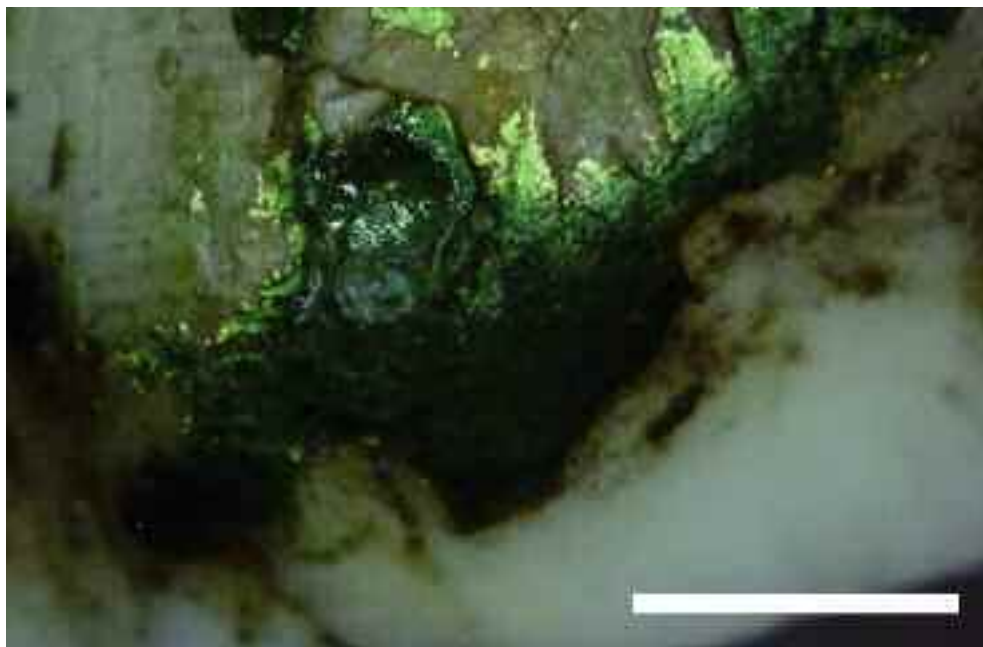


FIG. 6 - Immagine ottenuta con microscopio portatile a 50 ingrandimenti su un particolare della base ai piedi della Vergine (barra = 1mm). Si può osservare come, in quest'area, lo strato pittorico verde sia stato steso sopra la doratura

rosso. Il pigmento in questo caso è costituito da cinabro (solfuro di mercurio, HgS), identificato sia per la presenza di mercurio nello spettro XRF, sia grazie al caratteristico spettro Raman (FIG. 7a,b).

La superficie posteriore del tabernacolo e delle ante è decorata mediante l'accostamento ad intarsio di losanghe brune, verdi e di avorio. I tasselli rombici di colore bruno sono realizzati in legno (FIG. 8), come è stato possibile osservare dalla microstruttura del materiale indagata mediante microscopia; lo spettro Raman ha confer-

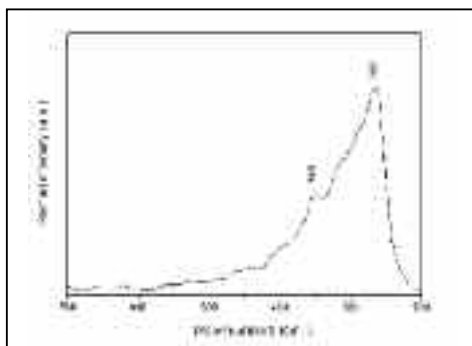


FIG. 7a,b - Foto macro della base del corpo del tabernacolo e spettro Raman (laser 1064 nm) acquisito sul decoro di colore rosso indicato nell'immagine. Nello spettro sono visibili picchi relativi al rosso cinabro (HgS)



FIG. 8 - Retro del corpo del tabernacolo con punti di misura effettuati sulle losanghe di diverso colore

mato la presenza di cellulosa e lignina (FIG. 9). Vi sono poi una serie di losanghe di colore leggermente più chiaro. In questo caso si ipotizza una leggera stesura pittorica che comprende una miscela di pigmenti: bianco di zinco (ossido di zinco, ZnO), e terre (pigmenti contenenti ossido di ferro) come testimonia la presenza di zinco e ferro negli spettri XRF. È possibile ipotizzare che le losanghe di colore bruno chiaro siano riconducibili ad una integrazione successiva alla realizzazione del manufatto: le tessere sono state realizzate con un legno facilmente disponibile, cercando di accordare la gradazione di colore mediante una stesura pittorica, che comprendeva forse dei coloranti organici ormai sbiaditi.

Dalle osservazioni effettuate con il microscopio portatile, è possibile affermare che le losanghe di colore verde sono costituite da tasselli di avorio tinti con una sostanza colorante. Non è infatti presente uno strato pittorico sovrapposto al substrato di avorio, e la superficie mostra le proprietà morfologiche e tessiture che si possono osservare nell'avorio non tinto. Anche in queste aree le misure XRF mostrano un intenso segnale del rame ed è quindi possibile ipotizzare che sia stato usato uno dei pigmenti indicati più sopra (FIG. 10b).

In corrispondenza di un accumulo di materiale bruno è stato possibile prelevare un

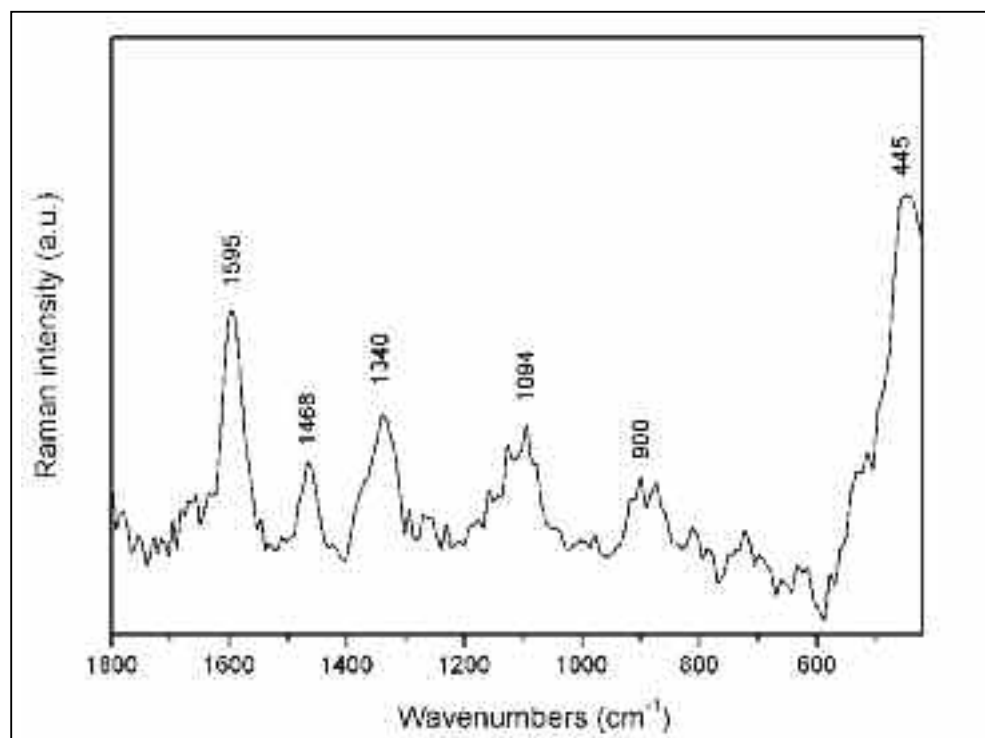


FIG. 9 - Spettro Raman (laser 1064 nm) acquisito su una losanga di colore bruno presente sul retro del tabernacolo. Nello spettro sono visibili picchi relativi a cellulosa e lignina, i principali costituenti del legno

campione di qualche microgrammo di polvere ed eseguire uno spettro FT-IR in cella di diamante (FIG. 11). Sono evidenti i picchi relativi ad una proteina. Si presume quindi che gli adesivi utilizzati nel corso della realizzazione del manufatto siano costituiti da colle animali.

Conclusioni

Le indagini non distruttive condotte sulle superfici del manufatto in avorio oggetto dello studio, hanno consentito di mettere in evidenza alcuni aspetti dei dati materici e microstrutturali che lo caratterizzano:

- idrossiapatite e collagene sono stati messi in evidenza come componenti costitutivi dell'avorio. Il dato spettrale, ottenuto mediante spettrometro Raman portatile non risulta però sufficientemente definito da potere avanzare ipotesi riguardo all'origine della materia prima;
- le superfici dorate sono costituite dalla sovrapposizione di una preparazione di colore arancione, costituita da un pigmento a base di piombo, una prima foglia metallica di oro e infine, da una seconda foglia metallica di rame. Ripercorrendo la storia delle tecniche artistiche si trovano molti riferimenti a preparazione a base di composti di piombo: biacca, minio, massicot o litargirio (PbO giallo). Molto frequentemente la biacca veniva mescolata ad un olio siccativo. L'impasto così ottenuto, dalle ottime caratteristiche tecniche dovute alla parziale reazione di saponificazione che interviene tra gli acidi insaturi contenuti nell'olio e l'idrossido di piombo, poteva essere pigmentata con minio al fine di colorire di arancione e scaldare la foglia d'oro per effetti di trasparenza;
- le colorazioni di verde e di azzurro sono ottenute mediante pigmenti a base di rame. È stata anche utilizzata una colorazione per velatura verde al di sopra della

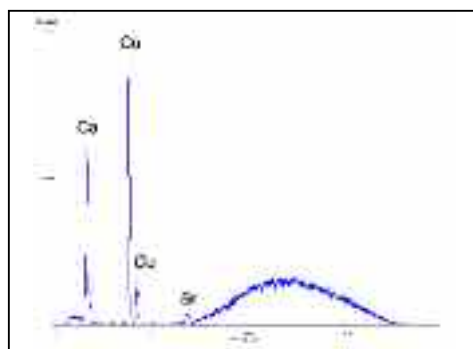
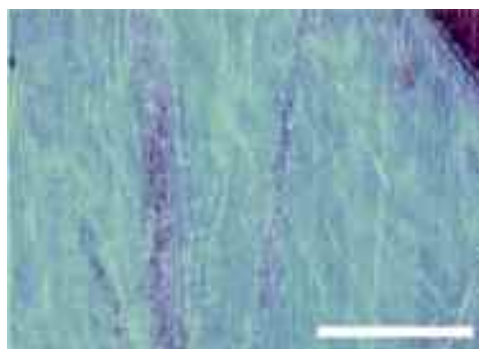


FIG. 10a,b - A sinistra, foto ottenuta con microscopio portatile a 50 ingrandimenti su un particolare di una losanga verde presente sul retro del tabernacolo. Barra = 1mm (sx). A destra, spettro XRF dell'area visibile in foto. I segnali di calcio (Ca) e stronzio (Sr) sono riconducibili all'avorio mentre il segnale del rame (Cu) è riferibile alla componente pigmentante

foglia d'oro. Le losanghe verdi presenti sul retro del tabernacolo e delle ante sono tinte con uno strato pittorico contenente un pigmento a base di rame;

- alcune losanghe di colore bruno chiaro sono ipoteticamente attribuibili ad un intervento di integrazione, operato con materiali e finiture diverse dalle losanghe in legno di colore più scuro;
- è possibile che siano presenti alcune ridipinture azzurre a base di Blu di Prussia;
- sul manufatto sono stati utilizzati adesivi a base di colla animale proteica;
- il prelievo di microframmenti e l'osservazione della successione stratigrafica avrebbe consentito di studiare nel dettaglio le esatte sovrapposizioni, gli spessori degli strati di policromia ed il loro stato di adesione reciproca. Sul manufatto in studio si è intenzionalmente evitato di prelevare dei campioni e di approssimare la caratterizzazione soltanto con tecniche non distruttive per ragioni conservative.

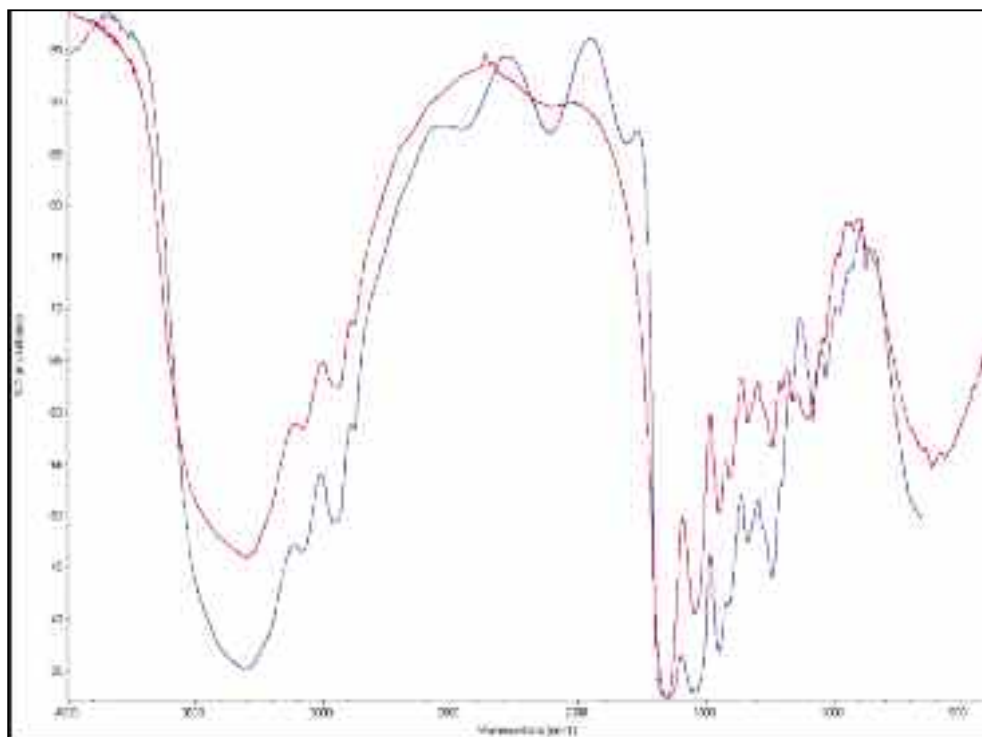


FIG. 11 - Confronto tra lo spettro di un campione incognito proveniente da un grumo bruno sul tabernacolo (in blu) e uno spettro di riferimento di una colla di coniglio (in rosso). Come si osserva vi è una sovrapposizione molto buona. In particolare sono distinguibili i picchi tipici delle proteine a 1651, 1542, 1451, 1241, 1083, 3072, 2959, 2875 cm^{-1}

NOTE

- ⁽¹⁾ V. VILLAVECCHIA, G. EIGENMANN, *Avorio* in *Nuovo Dizionario di Merceologia e Chimica Applicata*, Milano 1973, p. 507.
- ⁽²⁾ J. MILLS, R. WHITE, *The organic chemistry of Museum object*, London 1987.
- ⁽³⁾ E. CRISTOFERI, *Gli avori, Problemi di restauro*, Firenze 1992.
- ⁽⁴⁾ N. PENNY *Materials for sculpture*, New Haven and London 1993.
- ⁽⁵⁾ X.W. SU, F.Z. CUI, *Hierarchical structure of ivory: from nanometer to centimeter*, «Materials Science and Engineering: C», 7, 1, (1999), pp 19-29.
- ⁽⁶⁾ H.G.M. EDWARDS, D.W. FARWELL, *Ivory and simulated ivory artefacts: Fourier transform Raman diagnostic study*, «Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy», 51, 12, (1995), pp. 2073-2081, H.G.M. EDWARDS, D.W. FARWELL, J.M. HOLDER, E.E. LAWSON, *Fourier transform-Raman spectroscopy of ivory: a non-destructive diagnostic technique*, «Studies in conservation», 43, 1, (1998), pp. 9-16.

GABINETTO NUMISMATICO E MEDAGLIERE

A proposito delle medaglie «d'ordine del Signor Cardinale»: Federico Borromeo committente per san Carlo

Lara Maria Rosa Barbieri

Il presente contributo trae spunto da una breve nota, un'indicazione quasi marginale, che riaffiora nella lunga lista di conti annotati nei Libri Mastri della Mensa Arcivescovile: si tratta del pagamento «per tanti conti a Dominico Pellegrino per n. 48 medaglie d'argento» registrato il 14 novembre 1603⁽¹⁾. Il compenso, di lire 21 e soldi 19, si andava a sommare alle spese sostenute dal cardinale Federico Borromeo per la decorazione della cappella privata nell'Arcivescovado, affidata al medesimo artista e saldata il 13 dicembre dello stesso anno⁽²⁾.

A dispetto della proverbiale estraneità di Federico, che Francesco Rivola, suo biografo, declina nella «gran modestia, umiltà e prudenza»⁽³⁾ e di cui riferisce anche l'oblato Marco Aurelio Grattarola, nei *Successi maravigliosi* (1614)⁽⁴⁾, a proposito del processo di canonizzazione di san Carlo, non si può certo negare un coinvolgimento diretto del cardinale nel promuovere la devozione al suo predecessore.

L'istanza per l'apertura del processo venne presentata dalla congregazione degli oblato il 26 febbraio del 1601, il 4 novembre successivo si celebrò la prima festa in onore del beato Carlo; mentre in occasione del sinodo diocesano del maggio 1602, il clero milanese, di concerto con l'autorità civile, si mosse chiedendo all'arcivescovo di farsi promotore della canonizzazione essendo ormai «approbata la santità»⁽⁵⁾. Scorrendo i diversi capi di spesa registrati nei Libri Mastri della Mensa per gli anni dell'episcopato di Federico Borromeo (1595-1631)⁽⁶⁾, in prossimità della solenne santificazione di Carlo, sono cospicue le voci che riguardano spese di donativi che si tradussero nella produzione di quadri e medaglie⁽⁷⁾.

Il rapido diffondersi di questo tipo di oggetti votivi viene tramandato già dal Bascapè nella vita scritta ancora prima che Carlo fosse dichiarato venerabile

(...) grande perdurò negli animi di tutti la memoria e la venerazione della santità di Carlo. E si diffuse tanto il desiderio di possedere delle immagini, le quali in qualche modo lo raffigurassero, che con inaudita diligenza se ne sono fatte in numero stragrande e con qualsivoglia sorta di materia e d'arte. Esse sono richieste dappertutto, sia dai nostri, che dai

forestieri, e sono state anche mandate come graditissimo dono a Principi e Re in paesi lontani. Si può vedere il suo ritratto nelle case e nelle botteghe dello Stato milanese, esposto in privato e in pubblico, anzi collocato con tanta devozione, che sembra che nessuno sia stato capace di privarsi della sua vista⁽⁸⁾.

Mentre l'Aresi nel suo *Panegirico* del 1610 ricorda l'effigie che «ne gli argenti s'imprime»⁽⁹⁾.

Ancora il Giussano rammenta le offerte al suo sepolcro «ove offrivano preziosissimi doni ed accendevano innumerabili lumi, appendendovi lampade, tavolette dipinte, voti di argento e di cera quasi infiniti, in segno di sommo ardore e di pietà e per testimonio delle molte grazie che ognuno riceveva»⁽¹⁰⁾.

Il numero di oggetti realizzati sfugge ad un computo preciso. Angelo Turchini porta ad esempio un elenco di preziosi donati al sepolcro del beato tra il 1601 e il 1605⁽¹¹⁾ e le spese sostenute dalla V regione in occasione di un pellegrinaggio alla sua tomba nel 1614⁽¹²⁾. Occorre naturalmente distinguere le varie destinazioni d'uso e le occasioni che portano al confezionamento di manufatti tra loro verosimilmente molto eterogenei: tra una produzione alta e una invece più seriale, tra iconografia popolare e colta e, nello specifico, tra medaglie commemorative e quelle che, invece, venivano realizzate in quantità maggiori per essere letteralmente «lanciate»⁽¹³⁾.

Attorno alle medaglie, in particolare, si era creato un vero e proprio commercio, in ragione del fatto che, abitualmente, a queste veniva attribuito anche un potere tauturgico, al pari delle reliquie. Non è dunque possibile conteggiarle in modo preciso in quanto, molto spesso, il loro quantitativo non viene nemmeno indicato; possiamo però brevemente elencare i pagamenti riscontrati.

La prima attestazione risale al 29 ottobre 1603 in cui si registra la spesa di lire 20 per crocette e medaglie d'argento ordinate dal cardinale⁽¹⁴⁾, a cui segue il pagamento del novembre 1603, da cui questo contributo prende le mosse; poi un lungo silenzio che perdura per circa un anno.

Il 19 ottobre 1605 «tante corone e medaglie per il signor Cardinale» vengono ordinate a Giovan Battista Cantono «coronaro» e pagate complessivamente lire 98 e soldi 15⁽¹⁵⁾. Il 31 gennaio 1605 l'orefice Giovan Stefano Potia ricevette un compenso per 174 crocette e per un numero imprecisato di medaglie d'argento, commissionate per farne dono alla scuola della dottrina cristiana⁽¹⁶⁾. Il 20 giugno 1607 sono registrate altre 64 medaglie d'argento per cui viene ricompensato tale Gaspare Mola (o Molla o più avanti nei documenti citato anche come Del Mollo⁽¹⁷⁾) che riceve lire 66 e soldi 11, mentre, a distanza di poco più di un mese, il 1 agosto 1607, si spendono altre lire 129 e soldi 13 per medaglie e corone⁽¹⁸⁾. Per questo secondo ordine vengono ricompensati Baldassare e i fratelli Cantoni (altre volte citati come Cantonio).

Un'altra partita di medaglie d'argento è registrata il 2 ottobre 1607 «in debito» a monsignor Alessandro Magenta – canonico ordinario, arcidiacono e, dal 1630, arc-

prete del Duomo –, per un valore di lire 484 e soldi 12⁽¹⁹⁾.

Quantitativi consistenti destinati ad aumentare e ad essere prodotti a ritmo serrato: solo nel 1608 – il 25 marzo, il 13 e il 16 maggio – si contano in sequenza tre ordini di medaglie rispettivamente affidati ad Ottavio Cumio⁽²⁰⁾, Baldassarre e fratelli Cantoni e a Rodolfo Cumio per un totale di 272 lire⁽²¹⁾.

Purtroppo raramente in questi casi sono precisati i destinatari dei donativi ma, considerate le quantità e la frequenza degli ordini, appare scontato pensarli nell'ottica di occasioni in cui ingente doveva essere il concorso del popolo. Le personalità coinvolte nella fabbricazione di questi oggetti, del resto, salvo il caso del Mola, sono spesso identificate come «coronari» o produttori di crocette, parti terminali intercambiabili di corone del rosario, opere di poco impegno e caratterizzate da una produzione in serie.

Soltanto in un caso particolare è computato il prezzo per una medaglia d'oro «mandata in Fiandra al Brueghel» – evidentemente Jan il Vecchio – ad opera di Gaspare Mola, lo stesso orefice già più volte ricordato. Il monile fu pagato 74 lire (11 settembre 1608)⁽²²⁾; all'incirca lo stesso prezzo (72 lire) il medesimo artigiano venne ricompensato, nel novembre dello stesso anno, per dodici medaglie «per il signor Cardinale»⁽²³⁾.

Solo un mese più tardi, il 30 dicembre 1608, un altro artefice è chiamato in causa: Andrea Spiga, il quale ricevette lire 86 e soldi 5 «a bon conto delle medaglie d'argento che va facendo d'ordine dil (sic) signor cardinale»⁽²⁴⁾. Il saldo è registrato il 12 febbraio 1609 per lire 150 e soldi 15, ma il numero delle medaglie non viene specificato, né tanto meno questa indicazione compare nella successiva registrazione di spese per donativi: «per n. [...] medaglie d'argento» consegnate al signor Giovan Antonio Aliprando per donarle ai giovani delle scuole della dottrina cristiana⁽²⁵⁾.

La lista delle voci comprende altre corone e medaglie commesse a Baldassarre e ai fratelli Cantoni e saldate nel luglio 1609; nel dicembre dello stesso anno al «magistro» Stefano Longo ne vengono richieste altre d'argento sempre per i giovani della dottrina cristiana⁽²⁶⁾.

Un riferimento, quello ai fanciulli che la domenica, al termine delle funzioni, ricevevano un primo indottrinamento, che ricorre di frequente come principali destinatari di questa tipologia di doni, distribuiti in occasione della visita dell'arcivescovo alle parrocchie⁽²⁷⁾, come riportato, del resto, anche dal Rivola a proposito della visita nei Grigioni del 1608⁽²⁸⁾. Altri beneficiari della generosità del presule milanese furono i dottori dell'Ambrosiana per i quali vennero fatte portare direttamente da Firenze alcune medaglie d'oro⁽²⁹⁾, altre, molto probabilmente di metallo meno nobile, vennero coniate per essere date, come precisano i documenti, «agli eretici»⁽³⁰⁾.

La produzione e la distribuzione di monete commemorative continuarono negli anni

immediatamente successivi: per il periodo dal 20 settembre 1610 al 31 gennaio 1612 sono computate a Baldassare Cantoni diverse medaglie, «datte in più partite», per un totale di lire 427 e soldi 16⁽³¹⁾. Un'altra partita fu richiesta nell'ottobre del 1615, forse in concomitanza con la visita del cardinale Odoardo Farnese (1591-1626)⁽³²⁾.

L'ultima attestazione rintracciata risale al 10 novembre 1623: «al suddetto Lampugnano [Francesco Maria, n.d.A.] per tante medaglie agnus d'argento donate a suddetti svizzeri per mandare a Roma d'ordine di S. S. Ill.ma»⁽³³⁾.

Nulla da segnalare invece per gli ultimi anni dell'episcopato di Federico: dalla fine del 1623 alla morte del cardinale non risultano più registrati conti e spese per medaglie, segno forse che il fervore era andato affievolendosi o, semplicemente, che altre furono le forme in cui si esprime la devozione.

Questa battuta d'arresto va ovviamente messa in relazione con l'aggravarsi di una condizione generale di crisi e con il dilagare della peste a Milano.

Altro dato di cui occorre tenere conto nello spoglio della documentazione è la lacuna lasciata nei mandati di pagamento relativi a questi anni che, sfortunatamente, non sembra si siano conservati⁽³⁴⁾.

In nessuna di queste voci è mai esplicitato il soggetto delle medaglie, soltanto in un caso risulta un conto di 80 lire (13 dicembre 1621) «per il pretio di una medaglia d'oro di S.to Carlo» donata al signor Filippo Albertino⁽³⁵⁾, ma sembra molto probabile che la produzione di questo tipo di oggetti fosse in quegli anni in buona parte incentrata alla promozione del culto del nuovo santo, come del resto testimonia il consistente numero di dipinti realizzati prima e dopo la solenne canonizzazione.

A questo proposito, sempre dalla Mensa Arcivescovile, traiamo altre significative annotazioni. Nel *Libro del ricevuto e speso*, che comprende i mesi dall'ottobre 1602 al dicembre 1603, sono computate (27 settembre 1603) lire 91 e soldi 4 a «magistro Lorenzo pittore» per tre quadri raffiguranti scene dell'Apocalisse ed un ritratto del Beato Carolo «d'anni 16»⁽³⁶⁾.

Nel novembre dello stesso anno il pittore Donato Piccinardi viene pagato 24 lire per due quadri raffiguranti il beato: uno da donare al Duca di Sessa⁽³⁷⁾, l'altro ad un padre priore⁽³⁸⁾ e, a pochi giorni di distanza, altre lire 8 e soldi 11 gli vengono elargite per un altro quadro del beato di cui non viene però precisata la destinazione⁽³⁹⁾.

Nei Mastri invece sono registrati altri pagamenti: il 23 giugno 1605 sempre il Piccinardi⁽⁴⁰⁾ ricevette un primo compenso «per un quadro dil Beato Carlo di (sic) mandare a Bologna» per Galeazzo Paleotti, uno al conte Altemps⁽⁴¹⁾ (25 aprile 1606) ed un terzo al gentiluomo «Rezzero» (9 gennaio 1607)⁽⁴²⁾. A questi si aggiungano altri due quadri, non meglio descritti, realizzati dallo stesso «d'ordine del signor cardinale» il 19 settembre 1608 e pagati il 3 ottobre dello stesso anno⁽⁴³⁾.

In seguito alla cerimonia di canonizzazione, il 28 aprile 1611, sono computate 48 lire, sempre al medesimo artista, come compenso «per alcuni ritratti di S.to Carlo»; un altro dipinto con l'effigie del novello santo è pagato il 6 dicembre 1614, come offerta al cardinale d'Oria⁽⁴⁴⁾ ed altri due l'11 ottobre 1617⁽⁴⁵⁾.

A Luca Donato viene richiesto un altro ritratto di san Carlo per essere collocato nel refettorio nel novembre 1617⁽⁴⁶⁾, nel documento non viene precisato ma, con buona probabilità, credo si possa pensare alla mensa del Palazzo dell'Arcivescovado.

Sull'importanza delle medaglie e delle pitture come veicolo di devozione e, in alcuni casi, come strumento di vera e propria 'strategia politica', ha recentemente richiamato l'attenzione anche Carlo Alessandro Pisoni⁽⁴⁷⁾. Non mi soffermo invece sul commercio delle reliquie, altro importante nodo della diffusione del culto carolino per il quale rimando agli studi di Marie Lezowski⁽⁴⁸⁾.

La volontà di lasciare un ricordo nei luoghi e alle personalità che avevano intessuto un legame con il santo travalica i confini della diocesi per giungere sino all'estremo lembo del dominio spagnolo: un quadro «grande» viene mandato «nelle Indie» – anche questo pagato al Piccinardi –, insieme ad uno di più piccolo formato⁽⁴⁹⁾. Del 23 febbraio 1619 è l'attestazione di «quattro ritratti di S.to Carlo di miniatura» fatti «per donare», per i quali furono spese in totale 40 lire⁽⁵⁰⁾.

Chiude, spero solo momentaneamente, questa prima sequenza di documenti la notizia che si ricava da una lettera, gentilmente segnatami da Carlo Alessandro Pisoni, inviata da Venezia il 9 settembre 1628 da Cristoforo Ferrari a Federico Borromeo, con la quale il giureconsulto veronese informava il presule di aver «fatto intagliar l'effigie del glorioso san Carlo, cavata da un ritratto» donatogli dallo stesso cardinale per tramite del segretario Bonifacio Antelami⁽⁵¹⁾.

Chiaro era l'intento di promuovere e nel contempo esercitare un controllo sull'immagine di san Carlo, come già ricordato in alcuni passi del testo del padre Grattarola.

Per quanto concerne le effigi impresse nel metallo tra gli esemplari di medaglie conservate presso le Raccolte del Castello Sforzesco due (Comune, 963; Comune, 1127) spiccano rispetto alla produzione coeva e successiva per il grado di raffinatezza ed elaborazione, sintomatico di un preciso programma iconografico e di una distribuzione ad altissimo livello.

Si tratta di fusioni d'argento seicentesche, originate dalla medesima matrice e finemente lavorate a bulino, con impresso sul dritto il ritratto del presule di profilo e sul rovescio lo stemma borromaico dell'*Humilitas*. Entrambe le medaglie hanno un diametro di 46 millimetri, fuse in monoblocco, presentano un complesso lavoro per la realizzazione dell'anello di sospensione con l'intreccio dei tre cerchi borromaici marcato in maniera molto netta e lavorato a lima e bulino, compresi i due castoni inferiori, di destra e sinistra, mentre quello centrale, sull'anello superiore, verosi-

milmente è parte della rima di fusione lasciata dal metallo nel punto di ingresso nella matrice.

La prima (FIG. 1) ha un peso di 26,52 grammi, la seconda (FIG. 2) di 25,46 grammi. Dall'analisi metallografica condotta si è riscontrata la seguente composizione: 94,3% Ag – 5,4% Cu; 91,7% Ag – 7,7% Cu, che equivale alla composizione dei contemporanei Filippi della Zecca di Milano⁽⁵²⁾, il cui peso medio dell'epoca era attorno ai 26,00-26,50 grammi.

Si tratta di una scelta piuttosto originale nel quadro della medaglistica milanese che non solo rivela il prestigio della committenza ma anche l'intento di dare valore intrinseco all'oggetto che poteva essere scambiato con moneta contante.

La differenza tra la prima e la seconda medaglia sussiste, sia sul dritto, sia sul rovescio, anche nel contorno interno che nell'esemplare n. 963 rimane liscio, mentre nella medaglia n. 1127 risulta elaborato con un motivo a cordone. La presenza del nimbo cerchiato sul capo del santo, finemente lavorato a bulino, potrebbe indurre necessariamente ad una datazione *post* 1610, ma occorre ricordare che nella casistica delle medaglie spesso non si ha una differenza netta tra il semplice nimbo e i raggi di luce; particolari che potevano essere ritoccati o aggiunti durante la lavorazione o eventualmente anche in un secondo momento per 'rinfrescare' l'immagine destinata ad una nuova commercializzazione. Nel rovescio l'esemplare n. 1127 conferma un maggiore grado di rifinitura rispetto al primo, nonostante alcune ammac-



FIG. 1 - Medaglia, d. San Carlo Borromeo / r. *humilitas*, 26,52 gr.; Ø mm 46, Comune 963. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere

cature visibili sulla corona: vi è infatti un nitido distacco tra la parte in rilievo e il fondo martellinato.

Un altro esemplare (ø 45 mm; 24,4 g.) si trova nella collezione privata di Giancarlo



FIG. 2 - Medaglia, d. San Carlo Borromeo / r. *humilitas*, 25,46 gr.; Ø mm 46, Comune 1127. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere



FIG. 3 - Medaglia, d. San Carlo Borromeo / r. *humilitas*, 24,4 gr.; Ø mm 45. Collezione G. Mascher

Mascher (FIG. 3) meno pulito e con una lieve sbavatura alla base dell'anello di apprensione visibile sul rovescio, ma certamente assimilabile al n. 963.
Da questa prima serie ne discendono altre. Nelle raccolte di casa Borromeo ho potu-



FIG. 4 - Medaglia, d. San Carlo Borromeo / r. *humilitas*, 28 gr.; Ø mm 45. Isola Bella, Palazzo Borromeo



FIG. 5 - Medaglia, d. San Carlo Borromeo / r. *humilitas*, 32 gr.; Ø mm 45. Isola Bella, Palazzo Borromeo

to constatare la presenza di almeno altri tre esemplari con il medesimo gancio, ma di fattura più grossolana e forse più tarda⁽⁵³⁾. Una prima medaglia (FIG. 4) mantiene un certo grado di fedeltà al modello, ma denuncia una lavorazione più scadente soprattutto per quanto concerne il materiale, una fusione in argento mescolato ad altri metalli, sia per l'appensorio con l'intreccio degli anelli grossolanamente appiattito. Gli altri due esemplari (FIGG. 5 e 6) mostrano addirittura una variante nel profilo del santo: la figura si presenta più tozza, non vi è distacco netto tra la veste e il contorno della medaglia, mentre il viso appare meno affilato, i capelli sono tratteggiati con un disegno che scandisce le ciocche dall'alto verso il basso e non secondo un andamento parallelo alla conformazione della testa. Sul rovescio maggior enfasi è data all'ornamento, come si vede nei riccioli delle lettere che compongono il motto. Per entrambe si tratta certamente di derivazioni successive, di qualità inferiore, come reso evidente anche nel lavoro meno fine e più rapido dell'anello 'tricerchiato' che progressivamente si assottiglia.

A queste si può infine accostare la versione conservata nel medagliere ambrosiano⁽⁵⁴⁾, registrata tra le effigi del santo con il numero 79 (FIG. 7). Si tratta di una fusione in argento (ø 46 mm; 28 g.) con metalli meno preziosi ed alcune parti trattate con una doratura al mercurio in modo da farle risaltare alla luce: sull'aureola, sul colletto e sul risvolto della veste del santo si notano infatti leggeri tocchi di oro. Sul rovescio i riccioli dell'*Humilitas* sono maggiormente riempiti e tutto attorno è una ghiera con



FIG. 6 - Medaglia, d. San Carlo Borromeo / r. *humilitas*, 29 gr.; Ø mm 45. Isola Bella, Palazzo Borromeo

ricamo a ovuli entro una catena che si ripete anche sul dritto. Il recto della medaglia presenta invece la stessa variante nel profilo già riscontrata nelle precedenti.

Infine un ultimo esemplare (FIG. 8; $\varnothing$ 46 mm; 24,78 g.) conferma la fortuna del modello permettendoci di individuare una tiratura ottocentesca: da notare, infatti, sul dritto, sotto gli anelli, la presenza di un punzone degli argentieri a foggia di incudine in uso nel periodo del Regno d'Italia (1805-1814) e del Lombardo-Veneto (1815-1859)⁽⁵⁵⁾. Questo marchio compare anche se meno evidente sul rovescio dei due esemplari Borromeo (FIGG. 5 e 6) e sul dritto della medaglia dell'Ambrosiana.

Proprio la presenza di questi esemplari della medesima tiratura che sembrerebbero ripresi da un calco o comunque di una qualità inferiore, lo scarto evidente rispetto a quelli di alto livello e di contro la mancanza di oggetti di media qualità, confermerebbero la committenza alta degli esemplari del civico Medagliere.

Un progetto velleitario e certamente ambizioso. La richiesta, a quanto consta, dovette essere circoscritta ad una produzione piuttosto limitata. L'ipotesi di identificare le medaglie conservate nel civico Gabinetto Numismatico milanese con quelle commissionate da Federico Borromeo agli albori del Seicento trova sostegno nella presenza dell'emblema della famiglia non solo sul rovescio, ma anche in forma di appensorio, segno dunque di una committenza ufficiale.

L'effigie del santo, invece, non trova un immediato riscontro con quanto il Borromeo aveva nel contempo raccolto nella propria collezione, passata poi all'Ambrosiana, e



FIG. 7 - Medaglia, d. San Carlo Borromeo / r. *humilitas*, 28 gr; $\varnothing$ mm 46, inv. n. 79. Milano, Biblioteca Ambrosiana, medagliere



FIG. 8 - Medaglia, d. San Carlo Borromeo / r. *humilitas*, 24,78 gr.; Ø mm 46. Collezione G. Mascher

in primo luogo con il ritratto del cugino che egli considerava come la miglior testa elaborata in pittura (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. n. 109)⁽⁵⁶⁾. Il tipo iconografico proposto nelle medaglie in esame si impone dunque come un'effigie «extra vagante», destinata a non avere ampia circolazione ma ad incontrare un pubblico ristretto, colto e certamente selezionato.

In generale, come afferma Rodolfo Martini a proposito della produzione della ditta Calame, la medagliistica in maniera più evidente rispetto alle altre forme di rappresentazione non è riuscita ad imbrigliare la figura di san Carlo in un modello tradizionale e stereotipato⁽⁵⁷⁾.

La somiglianza dell'effigie delle medaglie del civico Medagliere con il volto del santo fermato da Domenico Pellegrini, sia nell'affresco dell'archibugiata, sia nella più tarda pala d'altare della cappella privata dell'Arcivescovado (FIG. 9)⁽⁵⁸⁾ permetterebbe forse di chiudere un cerchio.

Senza avere un appiglio sicuro per stabilire la paternità a Domenico del disegno delle due medaglie del Castello – non vi sono infatti iscrizioni, né punzoni, né marchi – ciò che ritengo sia da tenere in conto è il fatto che il Pellegrini sia l'unico che compare nei pagamenti come pittore rispetto ad una serie di altre maestranze legate all'arte orafa. La qualità delle due medaglie del Castello rimane comunque indiscussa sia per la ricerca nel profilo, sia per il valore intrinseco dell'argento e per via di una loro circolazione più controllata.



FIG. 9 - Domenico Pellegrini, *San Carlo Borromeo in venerazione della Vergine col Bambino e sei offerenti*. Milano, Palazzo dell'Arcivescovado, cappella di San Carlo

Desidero esprimere un sentito ringraziamento a Rodolfo Martini, Fabrizio Pagani, Carlo Alessandro Pisoni, Lucia Simonato, Serena Sogno, Giancarlo Alteri, Elena Fontana, Eleonora Giampiccolo, Giancarlo Mascher.

- ⁽¹⁾ Archivio Storico Diocesano di Milano (da ora in poi ASDMi), Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XVII (1593-1604), f. 477b. Il documento è stato reso noto da chi scrive: L.M.R. BARBIERI, *L'eredità del Tibaldi nella bottega dei pittori Andrea e Domenico Pellegrini*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVII (2014/2015), pp. 91-126; in questa sede tengo a correggere l'indicazione del foglio in cui è registrata la spesa da leggersi come: f. 477b e non f. 447b. L'attestazione di pagamento è riportata anche in ASDMi, Mensa Arcivescovile, Registri di cassa e di spese, vol. 25, *Libro del ricevuto e speso per la mensa arcivescovile*, 2 ottobre 1602 – dicembre 1603, ff. n.n.
- ⁽²⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Registri di cassa e di spese, vol. 25, *Libro del ricevuto e speso per la mensa arcivescovile*, 2 ottobre 1602 – dicembre 1603, ff. n.n. Sulla decorazione della cappella rimando a S. COPPA, S.A. COLOMBO, *La cappella di San Carlo nell'Arcivescovado di Milano*, Cinisello Balsamo 2002, in particolare, per i pagamenti, pp. 20-21.
- ⁽³⁾ F. RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo, Cardinale del Titolo di Santa Maria degli Angeli, ed Arcivescovo di Milano, compilata da Francesco Rivola sacerdote milanese, e dedicata da' conservatori della Biblioteca, e Collegio Ambrosiano alla Santità di Nostro Sig. Papa Alessandro Settimo*, In Milano, Per Dionisio Gariboldi, 1656, p. 301.
- ⁽⁴⁾ «Federico Borromeo nostro Arcivescovo (il quale governandosi con gran prudenza non ha voluto intromettersi a far cosa alcuna nella causa di quella canonizzazione, per levare ogni sospetto, e non dar occasione alli malevoli del mondo di poter dire, che opera, ò favore humano gli avesse parte, per rispetto della stretta parentela di cugino germano, ch'egli è del Santo)»: *Successi maravigliosi della veneratione di s. Carlo cardinale di S. Prassede et Arcivescovo di Milano dati in luce da M. Aurelio Grattarola*, In Milano, per l'Her. di Pacifico Pontio et Gio. Battista Piccaglia impressori archiepisc., 1614, p. 8.
- ⁽⁵⁾ Sul processo di canonizzazione rimando a A. TURCHINI, *La fabbrica di un santo. Il processo di canonizzazione di Carlo Borromeo e la Controriforma*, Casale Monferrato 1984, pp. 15 e segg.
- ⁽⁶⁾ Lo spoglio documentario ha riguardato i Mastri della Mensa Arcivescovile per gli anni 1595-1631 corrispondenti all'episcopato di Federico Borromeo: ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XVII (1593-1604); vol. XVIII (1604-1608); vol. XIX (1608-1614); vol. XX (1614-1618); vol. XXI (1618-1624); vol. XXII (1628-1631).
- ⁽⁷⁾ Sugli apparati realizzati per le cerimonie di canonizzazione in generale si veda V. CASALE, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, Torino 2011, in particolare per Carlo Borromeo pp. 104-115.
- ⁽⁸⁾ C. BASCAPÉ, *De vita et rebus gestis Caroli S.R.E. cardinalis, tituli S. Praxedis archiepiscopi Mediolani libri septem. Carolo a Basilicapetri praepos. general. Congreg. Cleric. Regul. S. Pauli auctore, ex officina typographica Davidis Sartorii, Ingolstadt 1592*, ed. consultata: *Vita e opere di Carlo arcivescovo di Milano cardinale di S. Prassede*, testo latino a fronte dell'ed. princeps, 1592, a cura di A. Majò, trad. di G. Fassi, Milano 1965, pp. 643-645.
- ⁽⁹⁾ *Panegirico primo in lode di S. Carlo Borromeo Cardinale di S. Prassede, et Arcivescovo di Milano. Detto nel Duomo di Milano, il quarto giorno di Novembre 1610. In occasione della festa del Santo, e della nuova della sua Canonizatione, che la notte precedente s'ebbe*, edito in *Panegirici fatti in diverse occasioni da monsignor Paolo Aresi, milanese, chierico regolare, e vescovo di Tortona, hora primieramente insieme raccolti, e dati unitamente in luce*, In Mila-

- no, Ad istanza di Francesco Mognaga, 1644, pp. 1-46, in particolare p. 42; Sull'Aresi si veda E. ARDISSINO, *Caratteri della predicazione in età federiciana. Gli scritti di Paolo Aresi e le prediche in Duomo per san Carlo*, «Studia Borromaica», 21 (2007), pp. 269-289.
- ⁽¹⁰⁾ *Vita di S. Carlo Borromeo Prete Cardinale del titolo di Santa Prassede Arcivescovo di Milano scritta dal Dottore Gio. Pietro Giussano nobile milanese et dalla Congregazione delli Oblati di S. Ambrogio dedicata alla Santità di N. S. Papa Paolo Quinto*, In Roma, Nella stamperia Camera Apostolica, 1610, ed. consultata Varese 1937, 2 voll., II, p. 470.
- ⁽¹¹⁾ Biblioteca Ambrosiana Milano (da ora in poi BAMi), I 132 inf., f. 76r; cfr. TURCHINI, *La fabbrica...* cit. n. 5, pp. 132-133.
- ⁽¹²⁾ ASDMi, ms. 140, f. 73r; TURCHINI, *La fabbrica...* cit. n. 5, p. 41.
- ⁽¹³⁾ Turchini (*La fabbrica...* cit. n. 5, p. 41) riporta il pagamento ad una persona perché lanci non meno di 60 medaglie e l'indicazione di altre 128, di cui dodici indorate, confezionate per il medesimo scopo.
- ⁽¹⁴⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Registri di cassa e di spese, vol. 25, *Libro del ricevuto e speso per la mensa arcivescovile*, 2 ottobre 1602 – dicembre 1603, ff. n.n.
- ⁽¹⁵⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XVIII (1604-1608), f. 201b.
- ⁽¹⁶⁾ *Ivi*, f. 201a. Il compenso si riferisce al 31 gennaio 1605, ma viene registrato il successivo 13 giugno per un totale di lire 76 e soldi 17.
- ⁽¹⁷⁾ Si tratta dell'orefice che viene ricordato come detentore del segno del beato Carlo il 3 ottobre 1605 in *Le matricole degli orefici di Milano. Per la storia della Scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773*, a cura di D. Romagnoli, Milano 1977, p. 187. Di Gaspare Mola, nato a Coldrerio (Balerina) nel Canton Ticino intorno al 1580, morto a Roma il 26 gennaio 1640, il Forrer (p. 113) ricorda proprio tra le prime produzioni un'effigie di Carlo Borromeo nella medaglia acquisita nel 1607 dal Duca Carlo Emanuele I. Si veda: L. FORRER, *Mola, Gaspare*, in *Biographical Dictionary of Medallists*, 8 voll., Londra 1902-1930, IV, 1909, pp. 111-117; F. ROSSI, *Mola, Gaspare*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, 35 voll., Roma 1929-1937, XXIII, 1934, pp. 542-543 (con bibliografia precedente); L. SIMONATO, «Impronta di Sua Santità». *Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008, in particolare p. 75, fig. 47; E. GIAMPICCOLO, *Gaspare Mola e le medaglie di Urbano VIII*, in «Historia mundi. Le medaglie raccontano la storia, l'arte e la cultura dell'uomo», VI (2017), pp. 38-63.
- ⁽¹⁸⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XVIII (1604-1608), f. 253b.
- ⁽¹⁹⁾ *Ivi*, f. 307a.
- ⁽²⁰⁾ Ricordato anche come Cunio, iscritto nella matricola degli orefici di Milano come console nel 1601, abate nel 1610 e di nuovo abate nel 1625; cfr. *Le matricole degli orefici di Milano...* cit. n. 17, pp. 86, 87, 90.
- ⁽²¹⁾ *Ivi*, f. 349a. Il 25 marzo sono computate lire 36 a Ottavio Cumio per «tante medaglie d'argento»; il 13 maggio lire 130 per «tante corone e medaglie» e il 16 maggio lire 106 a Rodolfo Cumio per 100 medaglie d'argento.
- ⁽²²⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XIX (1608-1614), f. 115a. Il prezioso dono segue cronologicamente il dipinto raffigurante la *Madonna con il Bambino entro una ghirlanda di fiori* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. n. 71) eseguito da Jan con la collaborazione di Hendrik van Balen nel 1607. Si veda P. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1997, p. 223; L. PIJL, scheda n. 201, in *Pinacoteca Ambrosiana*, 6 voll., Milano 2005-2010, II, 2006, pp. 97-98. Altre due medaglie saranno dona-

te a Brueghel: ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XX (1614-1618), f. 349b (22 novembre e 17 dicembre 1621). Si tratta evidentemente delle medaglie d'oro con l'effigie di san Carlo donate a Brueghel e a Pietro Paolo Rubens per le quali i due pittori ringraziano nelle loro lettere indirizzate al cardinale nel luglio 1622. Sulla corrispondenza tra Federico Borromeo e Brueghel rimando a *Giovanni Brueghel pittor fiammingo, o, sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana per Giovanni Crivelli altro de' dottori dell'Ambrosiana*, Milano 1968, in particolare pp. 297-300.

- ⁽²³⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XIX (1608-1614), f. 115a.
- ⁽²⁴⁾ *Ivi*, f. 184a. L'artefice potrebbe essere quel Gio. Andrea de la Spigha registrato nella matricola al segno «de la fiascha de arcabuxo»; cfr. *Le matricole degli orefici di Milano...* cit. n. 17, p. 154.
- ⁽²⁵⁾ *Ivi*, f. 184b.
- ⁽²⁶⁾ *Ivi*, f. 198a. Il primo pagamento è registrato il 4 luglio, il secondo il 23 luglio 1609.
- ⁽²⁷⁾ Altri donativi ai giovani sono registrati nel medesimo Mastro (vol. XIX) al f. 216b.
- ⁽²⁸⁾ RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo...* cit. n. 3, p. 245.
- ⁽²⁹⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XIX (1608-1614), f. 239a (1610 aprile 8).
- ⁽³⁰⁾ *Ivi*, f. 331b.
- ⁽³¹⁾ *Ivi*, f. 216a.
- ⁽³²⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XX (1614-1618), f. 166b. Il saldo di lire 220 a Baldassare Cantono è registrato il 9 aprile 1616.
- ⁽³³⁾ *Ivi*, f. 451b.
- ⁽³⁴⁾ La ricerca in Archivio Storico Diocesano non ha dato esito positivo nonostante i mandati siano registrati nell'inventario manoscritto della Mensa Arcivescovile del 1938.
- ⁽³⁵⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XX (1614-1618), f. 359a.
- ⁽³⁶⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Registri di cassa e di spese, vol. 25, *Libro del ricevuto e speso per la mensa arcivescovile*, 2 ottobre 1602 – dicembre 1603, ff. n.n. Il dipinto può forse essere identificato con quello attualmente conservato all'Isola Bella nel Palazzo Borromeo, unica effigie del santo adolescente a me nota; cfr. *San Carlo Borromeo nel terzo centenario della canonizzazione*, Milano 1908-1910, p. 21, fig. 4.
- ⁽³⁷⁾ Identificabile con un membro della famiglia Fernández de Córdoba, Luis, duca di Sessa (1579-1642).
- ⁽³⁸⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Registri di cassa e di spese, vol. 25, *Libro del ricevuto e speso per la mensa arcivescovile*, 2 ottobre 1602 – dicembre 1603, 5 novembre 1603, ff. n.n. L'identità del religioso risulta di difficile lettura.
- ⁽³⁹⁾ *Ivi*, 21 novembre 1603, ff. n.n.
- ⁽⁴⁰⁾ Nei documenti viene registrato come Picinardo o Piccinardo. Il nome di questo pittore, attivo intorno al 1606, si lega ad un *Ritratto di Alessandro Simonetta* custodito nelle raccolte dell'Ospedale Maggiore (inv. n. 12). Il dipinto, al momento, è l'unico noto di questo modesto maestro di origine forse cremonese. Si veda: F. PORZIO, scheda n. 14, in *Ospedale maggiore Ca' Granda. Ritratti antichi*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 1986, p. 29, tav. 15; *A Checklist of Painters c 1200-1994. Represented in the Witt Library Courtauld Institute of Art London*, London 1995, p. 401.

- ⁽⁴¹⁾ Possiamo identificare questo personaggio con Giacomo Annibale che nel 1564 sposò Ortensia Borromeo.
- ⁽⁴²⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XVIII (1604-1608), ff. 201a (23 giugno 1605); 201b (25 aprile 1606); 253a (9 gennaio 1607). Si tratta di un personaggio non meglio identificato, la dicitura del cognome potrebbe essere Rezzero oppure Rejzero.
- ⁽⁴³⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XIX (1608-1614), f. 115a.
- ⁽⁴⁴⁾ *Ivi*, f. 116a; f. 391a.
- ⁽⁴⁵⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XX (1614-1618), f. 237a. Si veda anche il pagamento di lire 26 per il prezzo di due quadri di san Carlo consegnati al signor Lampugnano e mandati in Fiandra, registrato in ASDMi, Mensa Arcivescovile, Registro, vol. 27, 1617 novembre 6, ff. nn.
- ⁽⁴⁶⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XX, f. 197a. Pagamento attestato anche in ASDMi, Mensa Arcivescovile, Registro, vol. 27, ff. nn., 1617 dicembre 26.
- ⁽⁴⁷⁾ C.A. PISONI, *Reliquie e diplomazia. Documenti per san Carlo Borromeo dalle raccolte archivistiche e librerie dell'Isola Bella*, «Studia Borromaica», XXV (2011), pp. 111-134.
- ⁽⁴⁸⁾ Richiamo soltanto la lettera che Galeazzo Paleotti scrisse a Federico Borromeo ringraziandolo per il dono di una pianeta di san Carlo e supplicandolo per «qualche particella di reliquia del corpo del glorioso santo» da collocare nella cappella a lui intitolata nella chiesa dei mendicanti della città di Bologna: BAMi, G. 229 Inf., 102, 1619 settembre 10. Sul 'commercio delle reliquie' si veda: M. LEZOWSKI, *Anatomie du sacré: la certification des reliques après le Concile de Trente, entre procès et prière (Milan, milieu du XVIe siècle - début XVIIIe siècle)*, «Studia Borromaica», XXIX (2016), pp. 345-382.
- ⁽⁴⁹⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XX (1614-1618), f. 170a. L'invio del quadro si accompagna al testo della vita di san Carlo (evidentemente quella scritta dal Giussano) fatta stampare da Piccaglia e pagata il 16 luglio 1619, come riportato al f. 256b.
- ⁽⁵⁰⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XX (1614-1618), f. 256b.
- ⁽⁵¹⁾ Il documento, conservato nell'Archivio Borromeo Isola Bella (da ora in poi ABIB), Famiglia Borromeo, Federico III, Corrispondenza, 1628, mi è noto attraverso la trascrizione e segnalazione di Carlo Alessandro Pisoni, che sentitamente ringrazio. Il testo integrale della lettera è stato pubblicato il 28 aprile 2016 su: <http://www.verbanensia.org/fontes_details.asp?fid=42723> (02-05-2016).
- ⁽⁵²⁾ Quattro esemplari di Filippo hanno la seguente composizione, limitata ai due metalli base: 94,6% Ag - 4,9% Cu; 95,6% Ag - 4,3% Cu; 95,6% Ag - 3,6% Cu; 96,6% Ag - 3,3% Cu. Sulla moneta coniata all'epoca di Filippo III (1598-1621) e in uso dal 1603 rimando a *La Zecca e le monete di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Archeologico, 11 maggio – 3 ottobre 1983), Milano 1983, p. 190; A. RAUTA, *La monetazione spagnola di Milano*, in *La Zecca di Milano*, atti del Convegno internazionale di studio, Milano 9-14 maggio 1983, a cura di G. Gorini, Milano 1984, pp. 403-406.
- ⁽⁵³⁾ Le medaglie sono attualmente conservate in una teca collocata nell'andito che conduce alla tribuna della cappella privata del Palazzo. Si tratta di tre esemplari: il primo ø 45 mm; 28 g.; il secondo ø 45 mm; 32 g.; il terzo ø 45 mm; 29 g.
- ⁽⁵⁴⁾ La presenza di alcune medaglie nelle collezioni di Federico è registrata negli inventari, si veda: S. VECCHIO, *Inventari seicenteschi della Pinacoteca Ambrosiana*, Bari 2009. Purtroppo però non sono indicate nello specifico medaglie raffiguranti san Carlo Borromeo.

- ⁽⁵⁵⁾ V. DONAVER, R. DABBENE, *Punzoni degli argentieri milanesi dell'800*, Milano [1984], pp. 18-19.
- ⁽⁵⁶⁾ M.C. TERZAGHI, scheda n. 351, in *Pinacoteca Ambrosiana*, 6 voll., Milano 2005-2010, II, 2006, pp. 289-290.
- ⁽⁵⁷⁾ R. MARTINI, *Medaglie devozionali in smalto della ditta G. Calame (ca 1900-25) (La Chaux-de-Fonds, Svizzera)*, Repertorio medaglie devozionali, collana diretta da G. A. Tam e N. Vismara, 3 voll., Milano 2009-2012, III, 2012, p. 155.
- ⁽⁵⁸⁾ ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XIX (1608-1614), f. 115b. Il 13 gennaio 1609 Domenico Pellegrini ricevette il saldo «d'una Ancona fatta per il signor Cardinale».

La politica monetaria e l'attività della Zecca di Milano nel periodo dei Visconti e degli Sforza.

Aggiornamento degli studi di Emilio Motta ed Ernesto Bernareggi

Daniele Ripamonti

La ricerca si pone l'obiettivo di riassumere i risultati delle indagini volte ad aggiornare e completare lo spoglio archivistico, avviato a fine Ottocento, per ricostruire la complessa politica monetaria e le molteplici attività della Zecca di Milano nel Quattrocento. Gli studi iniziarono per merito dello storico e bibliografo ticinese Emilio Motta⁽¹⁾ che creò il regesto storico-numismatico *Documenti Visconteo-Sforzeschi per la Storia della Zecca di Milano*⁽²⁾; i lavori proseguirono successivamente con Ernesto Bernareggi⁽³⁾ in due pubblicazioni tra il 1969 e il 1971⁽⁴⁾.

Le nuove ricerche sono state condotte presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana del Castello Sforzesco di Milano, luogo già consultato da entrambi gli storici che hanno però, consapevolmente, tralasciato nei loro testi alcune fonti. È stato dunque esaminato ogni fondo e raccolta visionati da Motta e da Bernareggi per rinvenire la documentazione di età viscontea e sforzesca non pubblicata, così da concludere, definitivamente, l'ampio regesto storico-numismatico iniziato da Motta a fine Ottocento. Le notizie reperite sono state qui suddivise tra 'nuove' (17) e 'conosciute' (24). Queste ultime sono inserite sia da Motta che da Bernareggi nei loro testi ma senza l'indicazione e il riferimento all'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana.

Nella ricerca dei nuovi documenti sono stati visionati i Registri delle Lettere Ducali⁽⁵⁾, i Codici Trivulziani, i Registri di Provvisione, i Registri delle Sentenze dei Podestà e infine il fondo Materie, senza però trovare in questi ultimi due notizie inedite.

Nella loro frammentarietà⁽⁶⁾ i provvedimenti pervenuti delle autorità in materia economica e finanziaria si indirizzano con alcuni grandi fini: il primo è quello di regolare il commercio dei metalli preziosi, il secondo quello di impedire, all'interno del Ducato, la contraffazione e falsificazione delle monete; come terzo scopo vi è quello di fissare il cambio e le variazioni per le monete ammesse al corso, di fissare un

aggio, di imporre delle limitazioni per le monete straniere di basso titolo e di bandire dallo Stato quelle eccessivamente adulterate, contraffatte o false; infine le nomine e le concessioni a persone occupate nell'attività della Zecca, nei banchi di cambio e nel controllo di tutto quanto le autorità ordinavano.

Nel corso del Quattrocento, periodo di massimo splendore del Ducato di Milano, si deve tenere però conto di una pregiudiziale generale, comune a tutti gli Stati europei, che i documenti confermano: il decisivo passaggio da un'economia sostanzialmente naturale a un'economia prevalentemente monetaria che si afferma proprio nel corso del Quattrocento. L'incremento di vivaci scambi commerciali su distanze sempre maggiori e l'aumento della richiesta di moneta di pregio, ma ancorata al valore intrinseco dell'oro e dell'argento e unita all'ancora scarso sviluppo di attività creditizie, mette in crisi gli Stati che spesso non sapevano far fronte alla penuria di moneta perché, proporzionalmente, non aumentava la produzione dei metalli preziosi.

Come testimoniano le grida, i provvedimenti e gli ordini ducali esistenti, elencati quasi totalmente da Motta, la classe dirigente si dimostrò pressoché incapace e inefficace a risolvere le questioni monetarie, emettendo una grande quantità di ordinanze e soluzioni spesso in contraddizione tra loro, o con limitati ed effimeri benefici. Terminato il lavoro di analisi in Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana si sono intraprese, come naturale prosecuzione delle ricerche, alcune ricognizioni presso gli Archivi di Stato di Milano, Venezia, Mantova, Ferrara, Modena, Bologna e Genova, per dimostrare tramite quali operazioni economiche e finanziarie i Visconti prima e gli Sforza poi furono in grado di mantenere la monetazione del Ducato di Milano, riferimento artistico oltre che economico, per le altre valute circolanti negli Stati dell'Italia settentrionale. Ad oggi è mancata la ricognizione sistematica degli Archivi di Stato alla ricerca delle notizie dell'epoca riguardanti le monete del Ducato di Milano, sia per le manovre politiche ed economiche che ne regolavano la distribuzione e il cambio con le altre valute, quanto per le operazioni finanziarie, a volte spregiudicate, per imporre una circolazione 'privilegiata' alle monete milanesi. Manca ad oggi anche un lavoro, come quello intrapreso a fine Ottocento da Motta su Milano, di ricerca e regestazione di tutte le notizie storico-numismatiche presenti negli Archivi di Stato e nei maggiori Archivi Comunali degli antichi Stati italiani.

Il materiale raccolto e analizzato fino ad ora negli Archivi di Stato sopraelencati sarà oggetto di future pubblicazioni riguardanti la politica economico-finanziaria degli Stati dell'Italia settentrionale nel Quattrocento. È stata data particolare attenzione al periodo compreso tra il 1454 e il 1476, ovvero tra la pace di Lodi⁽⁷⁾ e la morte del duca Galeazzo Maria Sforza. Questo breve ma intenso periodo fu caratterizzato da decenni di pace militare, fino alle soglie del Cinquecento, ma divenne, contemporaneamente, teatro di una cinica e spregiudicata 'guerra' economica e, soprattutto, monetaria tra gli Stati italiani. Queste ostilità si verificarono nella forte penalizza-

zione dei cambi, a volte sfociata nel boicottaggio, delle monete straniere e nella vasta produzione di monete false o contraffatte, attività spesso sostenuta, se non addirittura condotta in prima persona, dai governi locali. Ne sono un esempio le numerose fonti riguardanti la circolazione di monete false e *cattive*, la comune lotta contro i falsificatori e l'inasprirsi, proprio in questi decenni, delle condanne. Sotto il profilo giuridico poi la falsificazione della moneta era considerata uno dei crimini più gravi, in quanto non costituiva solo un pericolo economico ma ledeva soprattutto i diritti dell'autorità cui spettava lo *jus monetæ*.

È riportata di seguito, cronologicamente e con la trascrizione dei passaggi più importanti, tutta la nuova documentazione trovata presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana. Le fonti trovate da Motta ma inserite nel suo regesto senza i riferimenti all'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana sono elencate in un'appendice a fine testo.

Le ricerche iniziano dai Registri delle Lettere Ducali, nei quali sono presenti la maggior parte delle notizie. Il primo documento (FIG. 1) è la copia di una lettera datata a Pavia il 17 luglio 1397⁽⁸⁾ e mandata da *Franceschus de Barbavariis*, camerario ducale, al referendario *Jacobino de Porris* per comunicare che il duca Gian Galeazzo Visconti approva la proposta di far pagare ai monetari i due terzi delle taglie a loro imposte, ad eccezione di *Giringellis* che deve pagare per intero «[...] *vult que quod illud executioni mandetis salvo quod quia sentit unum de Giringellis ex monetariis predictis ditissimum fore vult quod ipse solvat omnes talleas impositas [...]*»⁽⁹⁾.

Erano infatti diffusi i privilegi e le esenzioni, per assicurarsi fiducia e benevolenza, a quelle categorie di lavoratori sui quali i governi dovevano avere il pieno controllo come gli addetti della Zecca e gli 'ufficiali delle monete'. Essi venivano favoriti e tenuti in particolare considerazione ma, contemporaneamente, sottoposti a controlli sia per quanto riguarda il buon funzionamento della Zecca che per la disciplina.

La particolare attenzione verso la Zecca è confermata anche dalla seguente lettera della duchessa Caterina Visconti e del duca Giovanni Maria del 16 agosto 1403⁽¹⁰⁾. In riferimento ad una precedente lettera con la quale i duchi nominarono 'sindacatori' dei fabbricanti di moneta i seguenti uomini: *Antonium de Taliabobus*, *Jacobum de Clivio*, giurisperiti, e *Johannolum de Busti*, *Cabrinium de Lampugnano*, *Ubertinum de Morexinis*, *Donatum de Ferrariis*, *Jacomolum de Aychardis*, *Symomum de Ruzinello* e *Petrinum de Platis* notai; vogliono, con questa nuova lettera, che sia approvato quanto verrà fatto da tali 'sindacatori':

[...] constituerimus per litteras nostras sapientes et nobiles viros dominos Antonium de Taliabobus et Jacobum de Clivio imperitos, ac Johannolum de Busti, Cabrinium de Lampugnano, Ubertinum de Morexinis, Donatum de Ferrariis, Jacomolum de Aychardis,

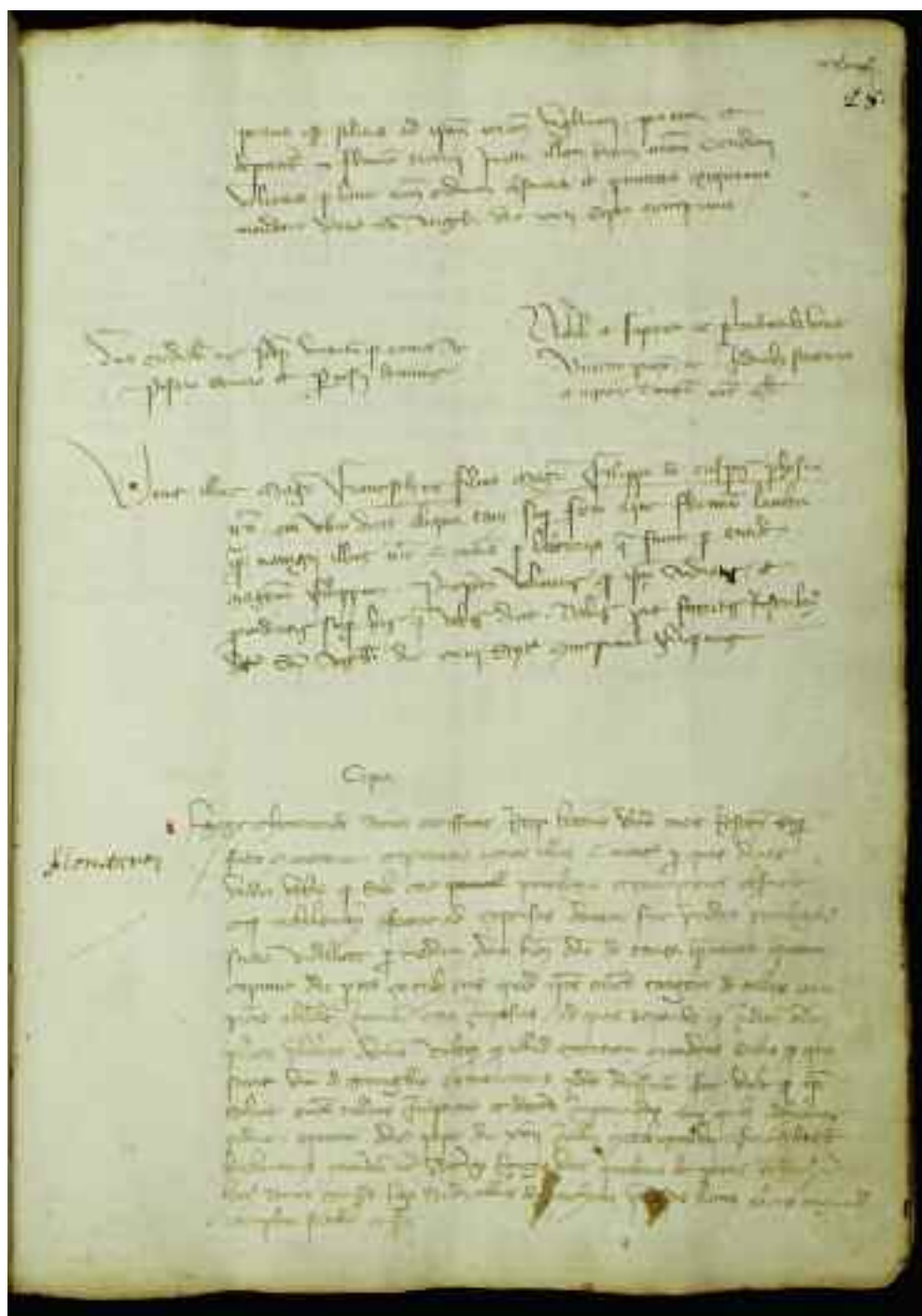


FIG. 1 - Registro delle Lettere Ducali n.2, f. 28r, Pavia il 17 luglio 1397. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

Symonum de Ruzinello et Petrinum de Platis ambos notarios qui omnes sunt numero novem ipsis notariis computatis ad sindicandum et sindicatum ponendum olim fabricatores monetarum [...]⁽¹¹⁾.

Le disposizioni emanate da Gian Galeazzo Visconti verso i lavoratori della Zecca di Milano sono nuovamente confermate dal figlio, Giovanni Maria,⁽¹²⁾ che in una lettera del 23 novembre 1405⁽¹³⁾ ordina che siano eseguite le disposizioni del defunto padre in favore dei monetari di Milano possessori di sostanze non superiori alle mille Lire esentandoli dalle imposte «[...] *quod nullus monetarius habens in bonis a libris mille imperiales super nullam habeant exemptionem [...]*»⁽¹⁴⁾.

Nel documento successivo datato 10 giugno 1410⁽¹⁵⁾ il Duca concede a *Johannis de Raude*, commerciante milanese, di poter tenere il proprio banco di cambio fuori dal Broletto, dato che la sua attività è utile alla Zecca di Milano, poiché vende a questa tutto l'oro e l'argento che recupera «[...] *cum ipse supplicans teneret quoddam bancum extra Broletum Mediolani pro cambiando monetas et emendo aurum, argentum que postmodum vendebat [gemipunctus n.d.r.] magistris fabrice monete vestre Mediolani [...]*»⁽¹⁶⁾.

Filippo Maria Visconti divenne Duca dopo l'assassinio del fratello Giovanni Maria Visconti nel 1412; con la conquista di Monza e l'eliminazione dell'ultimo pretendente al titolo ducale⁽¹⁷⁾, Filippo Maria diede inizio alla ricostituzione del dominio, riconquistando negli anni le città ribellatesi dopo la morte del padre Gian Galeazzo. Nel suo lungo regno il Duca promosse alcune importanti riforme monetarie; le fasi più significative sono due e avvennero tra il 1426-1429 e il 1436-1440 e coincisero con i due principali momenti di guerra contro Venezia che era però anche il principale mercato finanziario di Milano. Le numerose misure di questi anni erano finalizzate a penalizzare il mercato dei cambi con Venezia, arrivando a vietare la circolazione delle monete d'argento veneziane dando inizio a una 'guerra monetaria'. Emblematiche le guerre tra Venezia e Milano nel primo Quattrocento, quando ciascun governo fece produrre rispettivamente contraffazioni della moneta dell'altro, per cercare di attirare a sé la moneta *buona* e di cacciare verso l'altro la moneta *cattiva*.

Risalgono a questi anni due disposizioni ducali volte a controllare il commercio dell'oro contro le esportazioni e le frodi. L'11 agosto 1428⁽¹⁸⁾ (FIG. 2) Filippo Maria dà incarico ad *Antonio de Oldoyinis*, vicario di Provvisione del Comune di Milano e al milite *Bonifatio de Guernerinis* di Padova, suo vicario, di investigare e procedere contro i colpevoli di frode o di falso nel commercio dell'oro «[...] *Antonio de Oldoyinis, vicario provixionis comunis nostri Mediolani, et nobili militi ac legum doctori domino Bonifatio de Guarnerinis de Padua vicario nostro, ut possint et valeant [...]* investigare perquirere et invenire falsitates ac fraudes predictas [...]»⁽¹⁹⁾.

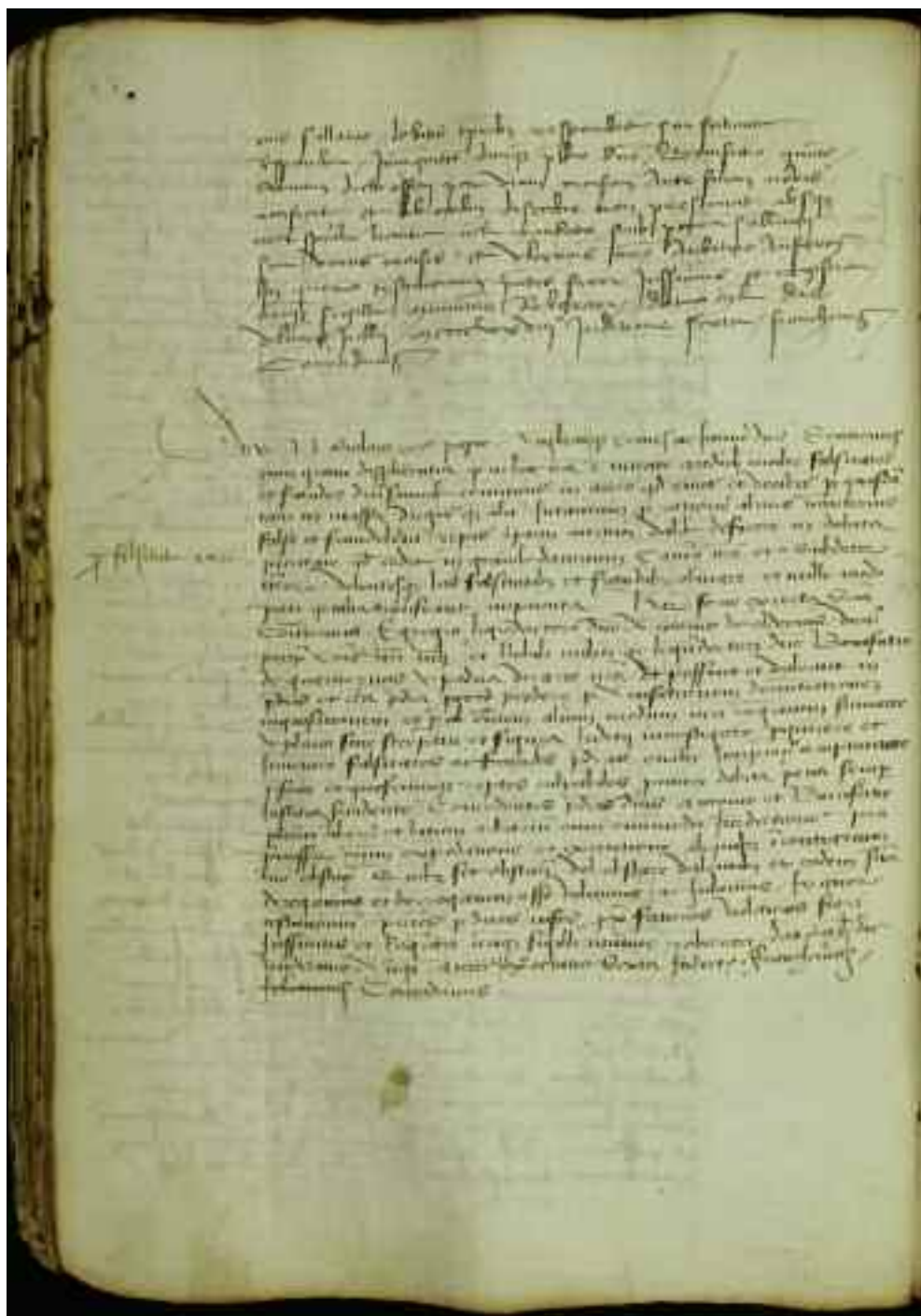


FIG. 2 - Registro delle Lettere Ducali n.5, f. 38v, Milano 11 agosto 1428. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

Le prime misure adottate da Filippo Maria sono volte ad arginare la corsa all'oro iniziata sotto il governo del fratello e, prima ancora nel 1395, dal padre che, con una serie di svalutazioni, abbassò l'intrinseco di *grossi* e *sesini* aumentando il valore del fiorino coniato al di sopra del cambio fisso di 32 soldi imperiali. Nella crisi del Ducato dei primi anni del Quattrocento si verificò una 'corsa all'oro' che portò, a Milano, il fiorino e il ducato a sopravvalutarsi rispetto agli altri Stati italiani ed europei.

Il secondo ordine di Filippo Maria datato 26 luglio 1436⁽²⁰⁾ (FIGG. 3a-b) riguarda i dazi sulle nuove monete coniate, e stabilisce che dalle calende di agosto in avanti i dazieri milanesi esigano i dazi al computo della moneta nuova «[...] *A kallendis Augusti in antea, omnia datia exigant ad computum monete nove* [...]»⁽²¹⁾.

Con una serie di decreti emanati tra l'estate e l'autunno del 1436 si dava notizia che i pagamenti dovevano essere effettuati in una moneta argentea *nova* che valeva il 50% in più di quella vecchia. Questa moneta sarebbe stata battuta nel luglio 1436 e doveva trattarsi di *grossi*. Il fine dell'operazione è collegato sia con le vicende politiche, la ripresa della guerra contro Venezia per riconquistare Bergamo e Brescia, che dalla volontà di abbassare il corso della moneta d'oro nei cambi interni, consentendo una riduzione delle richieste fiscali straordinarie, ma accrescendo di un terzo il gettito di quelle ordinarie, ovvero i dazi pagati in moneta argentea. Da qui gli ordini di Filippo Maria per acconsentire, fin da subito, a una riduzione nel pagamento dei dazi⁽²²⁾.

Terminata l'esperienza della Repubblica Ambrosiana⁽²³⁾, la seconda metà del Quattrocento si apre con la conquista di Milano, nel febbraio 1450, da parte di Francesco Sforza e l'avvio della propria dinastia alla guida del Ducato. La riforma monetaria di Filippo Maria era stata abrogata esattamente dieci anni prima, nel gennaio 1440, non avendo sortito gli effetti sperati e creando altresì disordini e risvolti negativi nella popolazione per le stipulazioni di contratti o nei semplici acquisti. Tornati alla moneta *vetus* venne così a cancellarsi l'aumento di circa un terzo di molti dazi, esclusi quelli con Venezia.

Con la firma della pace di Lodi il 9 aprile 1454 iniziò un lungo periodo di pace, fino alle soglie del Cinquecento. La ritrovata supremazia politica e morale di Milano sulle altre città italiane pone in essere una nuova spregiudicata politica monetaria con l'emissione del *Ducato d'oro* con il ritratto del Duca. Con la tregua militare continua però la mai sopita 'guerra monetaria' tra tutti gli Stati italiani in un complesso sistema di alleanze e contro-alleanze: Milano, Venezia e le altre signorie centro-settentrionali continuano così a danneggiarsi con l'emissione e l'esportazione di *cattive monete* e la falsificazione e contraffazione di quelle concorrenti, nonostante i comuni intenti e la numerosa corrispondenza tra i governi e gli ambasciatori per reprimere i falsari e vietare la circolazione di moneta scadente. La prima notizia di età

sforzesca risale al 22 dicembre 1455⁽²⁴⁾ ed è una lettera del Duca indirizzata al Podestà, al Vicario e ai XII di Provvisione di Milano per far pubblicare un decreto sulla possibilità di usare nelle vendite e nei contratti i ducati per rendere più semplici i commerci, revocando la proibizione fatta dal precedente Duca «[...] *acceptare utque mercatum in venditione alicuius mercimonii vel alterius rey ad ducatos nec ad cursum ducatorum seu valimentum nec alterius monete sed solum modo ad monetam tunc temporis curentem etc.* [...]»⁽²⁵⁾.

Pochi anni dopo, il 27 febbraio 1460⁽²⁶⁾ (FIGG. 4a-c), Francesco I scrive al Vicario e ai XII di Provvisione di Milano perché pubblichino la disposizione sui contratti in moneta d'oro, oltre i dieci ducati, e lo aggiungano agli statuti del Comune «[...] *Dillecti nostri confici nuper mandanimus etiam annotari proclamationem super alienationibus et contractibus ad auream pecuniam fatiendis a ductatis decem supra [...]*»⁽²⁷⁾.

Con il primo duca Sforza si intensificò l'utilizzo della moneta d'oro nei commerci e nelle attività diplomatiche per manifestare ricchezza; dal 1462 furono poi conati i ducati d'oro con il ritratto di Francesco Sforza imposti al valore del ducato di Venezia ma in realtà risultarono spesso ribattuti su ducati di altri Stati, specialmente papali: un'operazione che voleva lucrare sulla differenza di valore tra le monete ribattute e i ducati veneziani⁽²⁸⁾.

Il giovane figlio del primo duca Sforza avviò nel 1474 una grande riforma monetaria, resa necessaria dopo che Firenze e Venezia, per attrarre l'argento tedesco alle rispettive zecche, avevano aumentato il prezzo di quel metallo, svalutando il circolante. Nel contempo Galeazzo Maria diede il via a una ristrutturazione, oltre che nella gestione e all'attività della Zecca⁽²⁹⁾, di tutto il circolante metallico d'argento, creando una nuova moneta di pregio il *testone* dal peso eccezionale di 9,8 gr con una lega di 964 millesimi, in grado di prevalere su tutte le altre coniazioni argentee degli Stati rivali.

La documentazione del periodo centrale dell'età sforzesca, ovvero dei governi di Galeazzo Maria e la reggenza di Bona per Gian Galeazzo, sono stati ben recensiti da Motta. Non ho trovato nessuna nuova informazione risalente a questo periodo.

La successiva notizia risale agli anni Novanta. Dal precedente documento del 1460 nel Ducato di Milano si sono susseguiti alcuni importanti eventi che hanno, in parte, indebolito la supremazia politica e morale del Ducato: l'assassinio nel 1476 di Galeazzo Sforza, due anni dopo la grande riforma monetaria, e la reggenza di Bona di Savoia per il giovanissimo figlio Gian Galeazzo Sforza; il colpo di Stato condotto da Ludovico Sforza nel 1480; l'eliminazione del potente segretario Cicco Simonetta e la conseguente estromissione dal governo di Bona e Gian Galeazzo.

Il documento del 12 luglio 1491⁽³⁰⁾ (FIGG. 5a-b) riguarda una grida del duca Gian Galeazzo Sforza che concede a mercanti e banchieri di poter soddisfare le lettere di

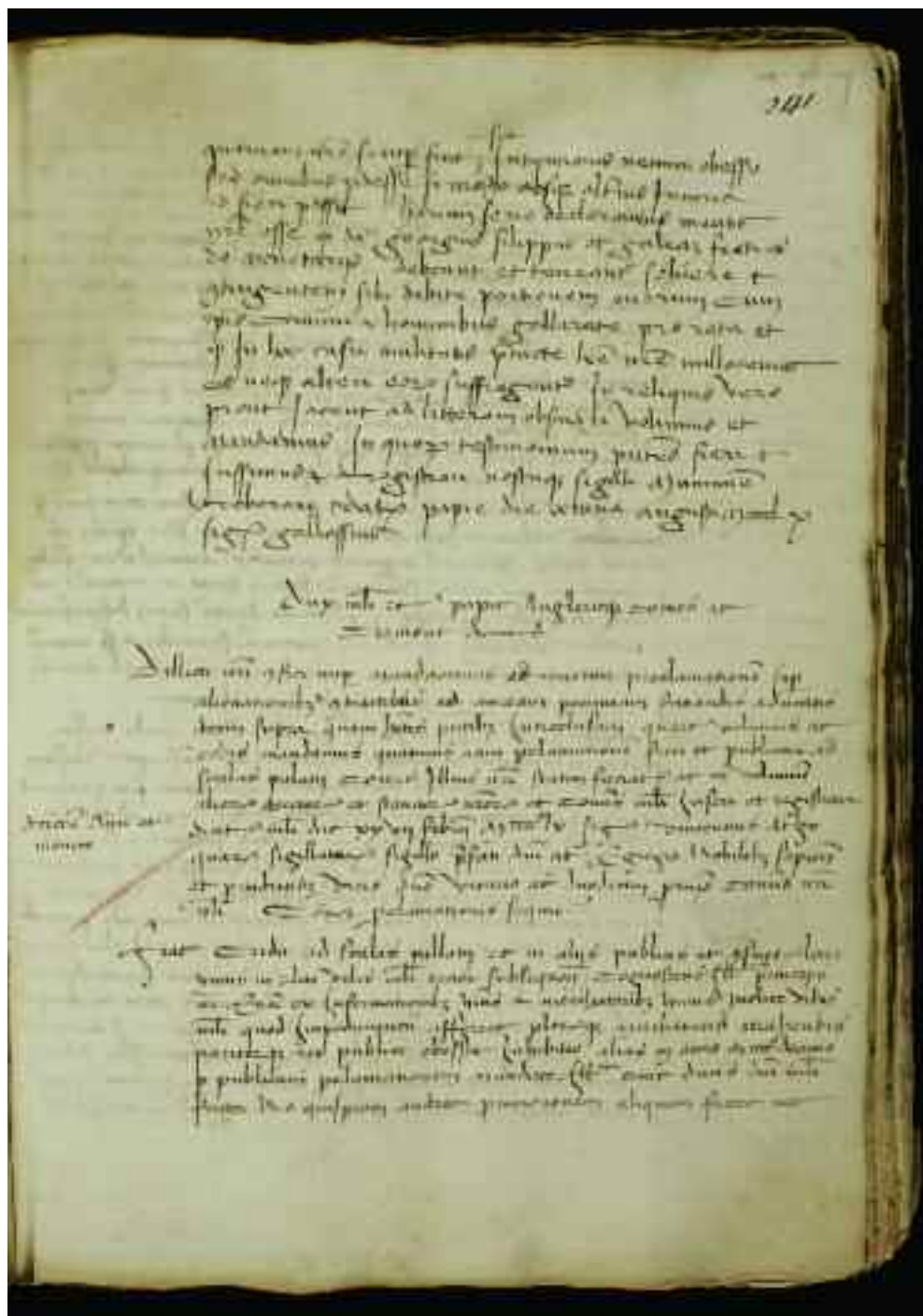


FIG. 4a - Registro delle Lettere Ducali n.11, f. 241r, Milano 27 febbraio 1460. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

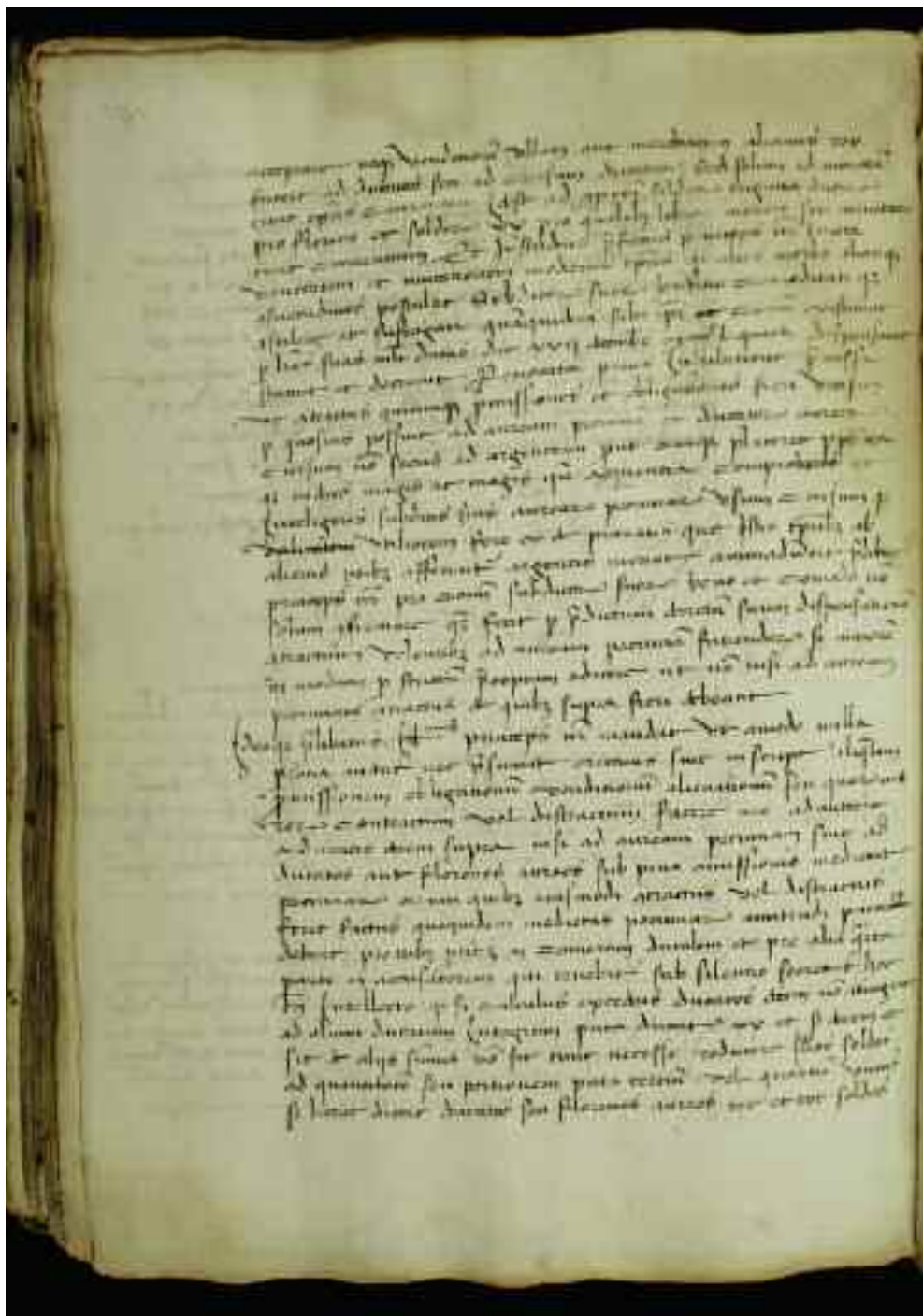


FIG. 4b - Registro delle Lettere Ducali n.11, f. 241v, Milano 27 febbraio 1460. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

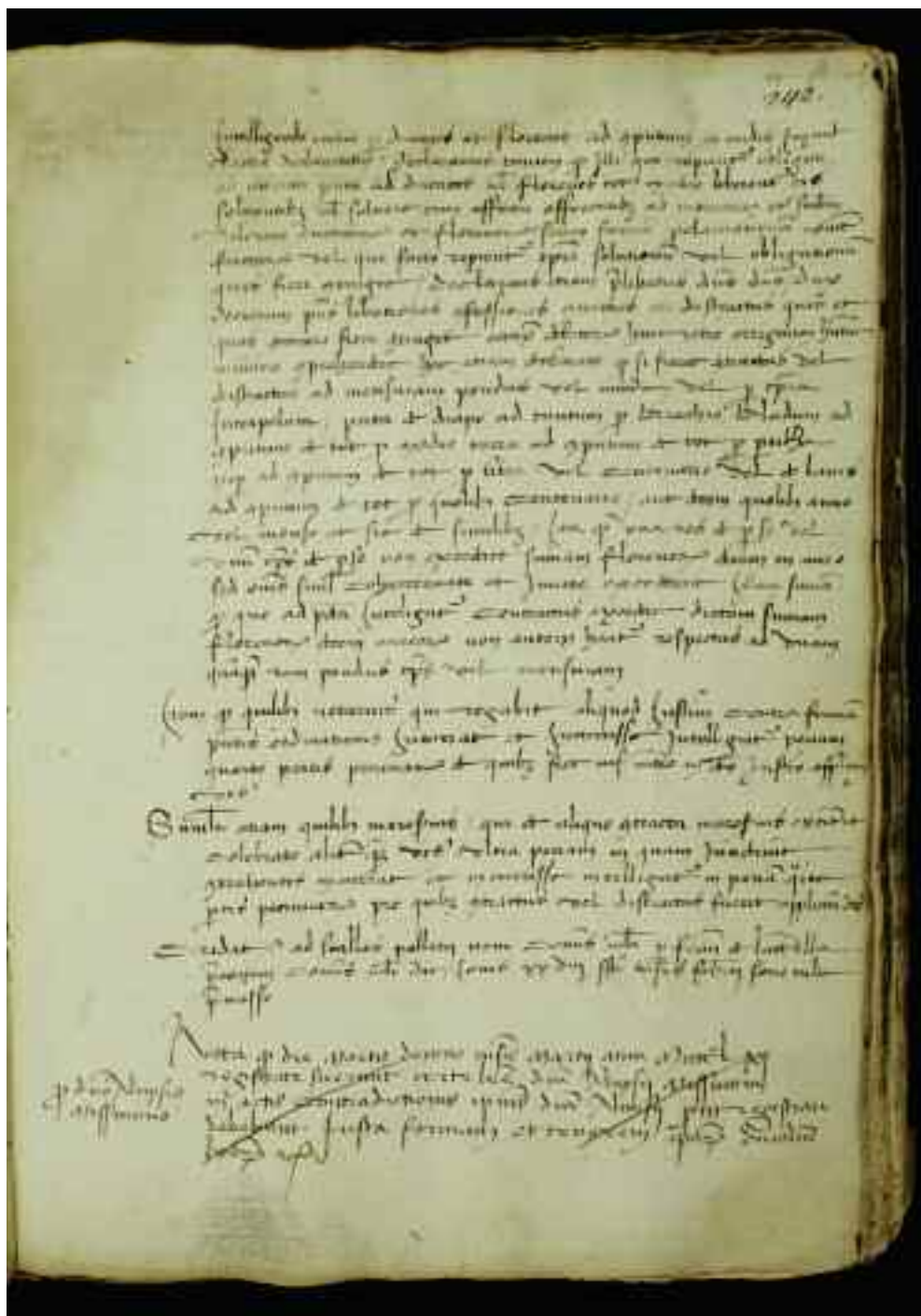


FIG. 4c - Registro delle Lettere Ducali n.11, f. 242r, Milano 27 febbraio 1460. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

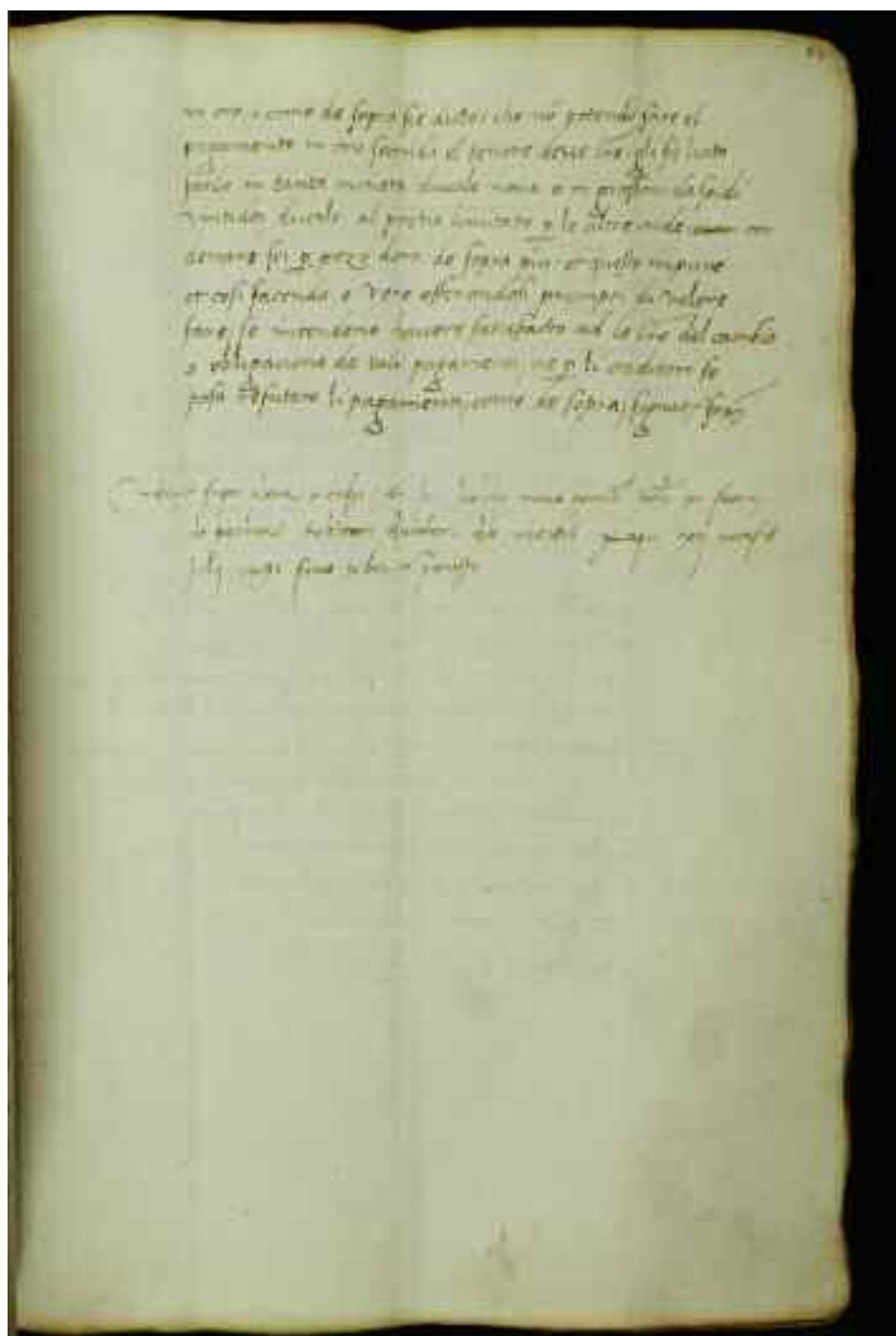


FIG. 5b - Registro delle Lettere Ducali n.15, f. 88r, Milano 12 luglio 1491. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

cambio in moneta d'oro oppure in moneta ducale *nova* o in *grossoni* da ventidue soldi ma con un sovrapprezzo di sei denari

[...] se concede ad bancheri et mercadanti et altri de dicta cita de Milano, ad li quali per lettere de cambio, o, de aviso, o, per altro modo sia mandato ad pagare denari ad ducati doro in oro, o, come de sopra sie dicto: che non potendo fare el pagamento in oro secondo el tenore desse lettere: gli sij licito farlo in tanta moneta ducale nova, o in grossoni da soldi vintidoi ducale, al pretio limitato per le altre cride, con denari sei per pezo doro de sopra più [...]⁽³¹⁾.

Dal testo del documento del 19 maggio 1492⁽³²⁾ (FIG. 6) traspare come il legittimo Duca fosse dipendente in toto dallo zio Ludovico, detto il Moro, anche in materia economica, monetaria e nel controllo dei lavoratori della Zecca. Egli comunica infatti al Capitano di Giustizia, al Vicario di Provvisione e all'uditore sul criminale che suo zio Ludovico ha incaricato il consigliere ducale Francesco Fontana di punire gli ufficiali delle monete che bestemmiano e, nel caso fossero fatte delle condanne, devono mandarne una copia al consigliere e al cancelliere

[...] el spectabile messer francesco fontana nostro consigliere sia quello che habia ad punire li offitiali soy de le monete che biastemarano volemo et ve comittiamo che accadendovi esservene acusati alcuni de dicti offitiali che habiano biastemato voy fatiati la condempvazione de la pena in la qual incurrerano: et ne mandati la copia ad dicto messer Francisco [...]⁽³³⁾.

Con l'improvvisa morte del duca Gian Galeazzo, nell'ottobre 1494, il Moro succedette in pochi giorni al nipote, ottenendo il titolo ducale a discapito dei legittimi eredi. Dato questo nuovo colpo di Stato, da molti malvisto, Ludovico cercò di rendersi popolare con atti di benevolenza: permettendo il libero taglio dei boschi e la caccia nelle sue riserve; abolendo il dazio sulle biade per gli animali e sul vino; annullando le condanne sulle frodi del sale e delle monete e vietando la perquisizione nelle borse e nelle case.

Nella grida del 15 giugno 1495⁽³⁴⁾ Ludovico vieta di cercare nelle borse e nelle case dei cittadini le monete false e adulterate «*[...] et che per lavenire non si cercha ne in borsa ne in casa ad alcuno monete et che nisuno offitiale ne persona possi piu acusare [...]*»⁽³⁵⁾.

L'ultima notizia contenuta nei Registri delle Lettere Ducali relativa al periodo visconteo-sforzesco risale al 30 agosto 1495⁽³⁶⁾ (FIG. 7). È un ordine ducale e stabilisce che i privilegi imperiali per la legittimazione dei notai e per la fabbricazione di monete non debbano essere confermati nelle grida «*[...] Per tanto ad levare omnem dubitatione: che simili privilegii Imperiali ivipetrati cum licentia de li presenti Signori nostri antecessori overo comprobati dopo la impertatione non siano compresi in dicte cride [...]*»⁽³⁷⁾.

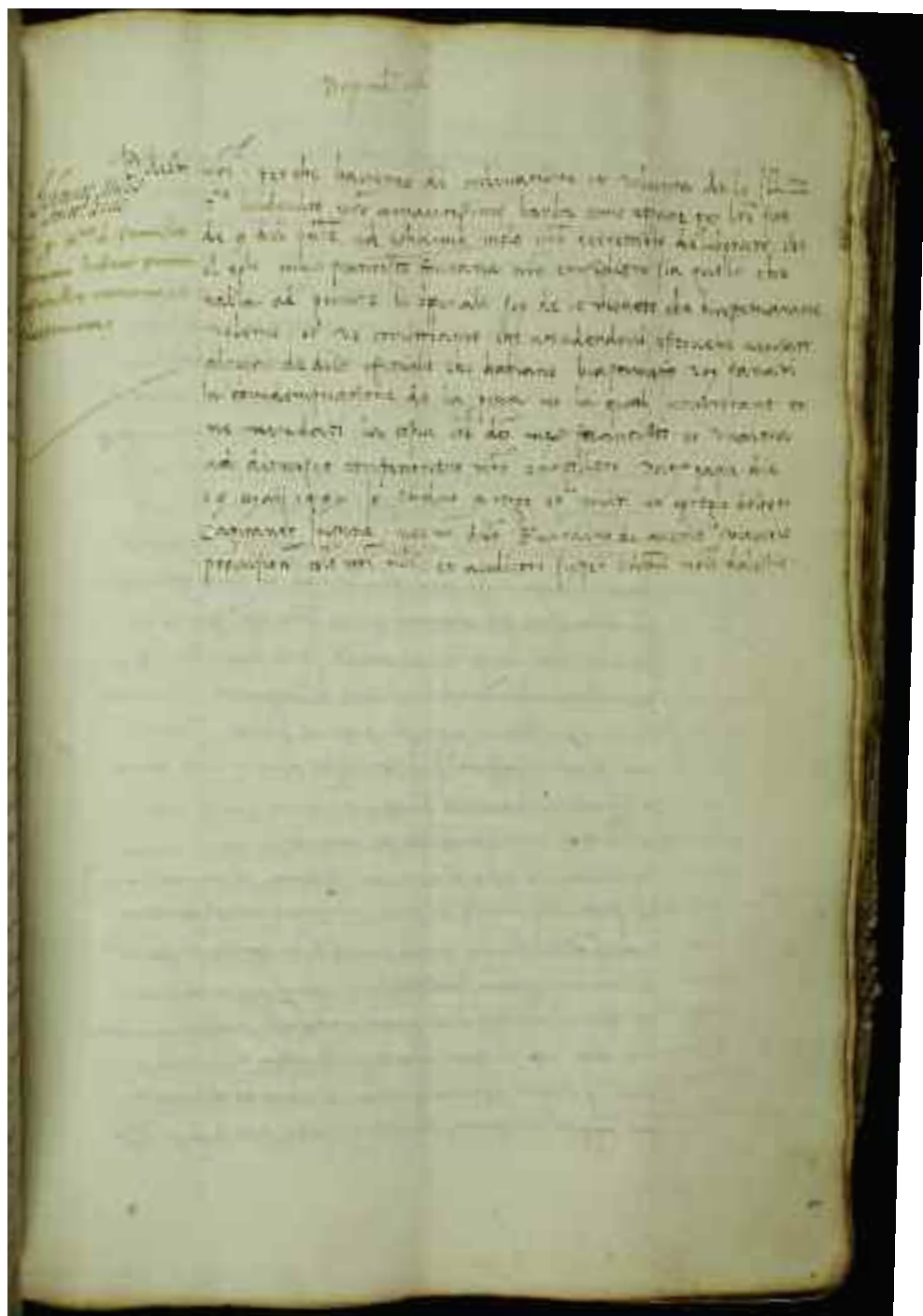


FIG. 6 - *Registro delle Lettere Ducali n.15*, f. 115r, Milano 19 maggio 1492. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

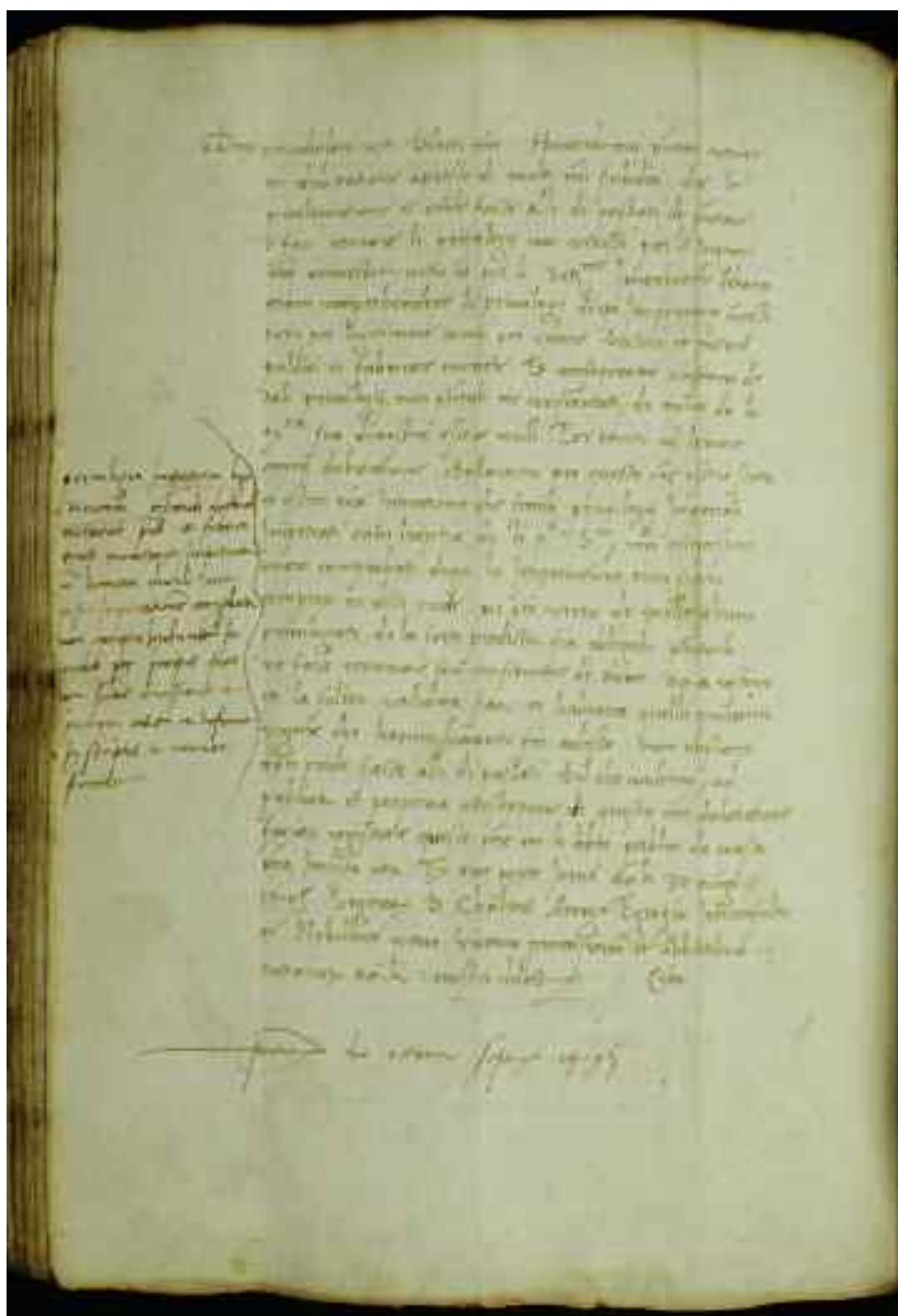


FIG. 7 - Registro delle Lettere Ducali n.15, f. 241v, Milano 30 agosto 1495. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

Nel Codice Trivulziano 1268 si trova una notizia del 7 novembre 1422⁽³⁸⁾ (FIG. 8) nella quale il duca Filippo Maria concede ai debitori della città di Milano e del distretto di assolvere i loro debiti al corso della moneta prima della guerra dell'anno 1403 «[...] *Creditoribus fiendarum pro debitis contractis ante inchoatam guerram de anno curso mcccc^o tertio ad monetam in civitate nostra Mediolani currentem [...]*».

Esistono altre quattro nuove notizie numismatiche nei Registri di Provvisione; essi contengono atti riguardanti per lo più le disposizioni del tribunale in materia di economia e religione: approvvigionamenti, annona, prezzo di vendita dei beni di largo consumo, ordine pubblico, funzioni ecclesiastiche e processioni.

Per il periodo visconteo la prima notizia risale al 31 dicembre 1406⁽³⁹⁾. Il Vicario dell'ufficio di Provvisione, *Rolando de Summo*, delibera su ordine del Duca e dei XII di Provvisione che i tesoriери possano fare e ricevere i pagamenti dai dazieri della camera ducale e del Comune in imperiali al computo di sedici imperiali per fiorino «[...] *datiariis solutiones facere pro incantibus et aditionibus datio dictis thesaurarisis in imperialibus [...] per cambio ad computum imperialem sedicem pro floreno [...]*»⁽⁴⁰⁾.

Nel documento successivo del 22 novembre 1436⁽⁴¹⁾ il Vicario, i XII di Provvisione e il giudice delle vettovaglie consentono che i beccari possano vendere la carne a due imperiali meno, per libbra, di moneta vecchia e un imperiale e un terzo di moneta nuova. Questa come molte altre deliberazioni dello stesso periodo confermano, ulteriormente, come la riforma monetaria di Filippo Maria del luglio 1436 creò disagi e disordine, nel già complesso sistema monetario dell'epoca, andando a sovrapporre a una moneta vecchia una moneta nuova di maggior valore «[...] *vollentes oviare dictis erroribus et malitiis [...] possunt est becarios Mediolani vendere carnes [...] ad computum imperiales duos monete vetis, et imperialis unos et tertio unos imperialis monete nove [...]*»⁽⁴²⁾.

Di poche settimane successive è la seguente informazione, del 5 gennaio 1437⁽⁴³⁾, che stabilisce, tramite il Vicario, i XII di Provvisione e il giudice delle vettovaglie, il prezzo della *luganiegam* in ventotto imperiali di moneta vecchia o in diciotto imperiali e due terzi di moneta nuova «[...] *vendere luganiegam bone et legiitime et de bonis et nitidis carnibus porcinis expositum ad computo imperialis xxviii per libra monete vetis et imperialis xviii et duos tertio in monete nove [...]*».

Infine Francesco II Sforza, ultimo Duca di Milano, il 4 gennaio 1535⁽⁴⁴⁾ conferma una richiesta fatta dal Vicario e dai XII di Provvisione con la quale gli operai e i monetari della Zecca di Milano saranno esenti in perpetuo da tutti i dazi «[...] *dictis operariis et monetariis concessunt ac aliorum jurium suor declarari eos liberos immunes et exemptos esse et preservari debere a quibuscunque datiis et oneribus ordinariis et extraordinariis tam impositis quam imponendis [...]*».

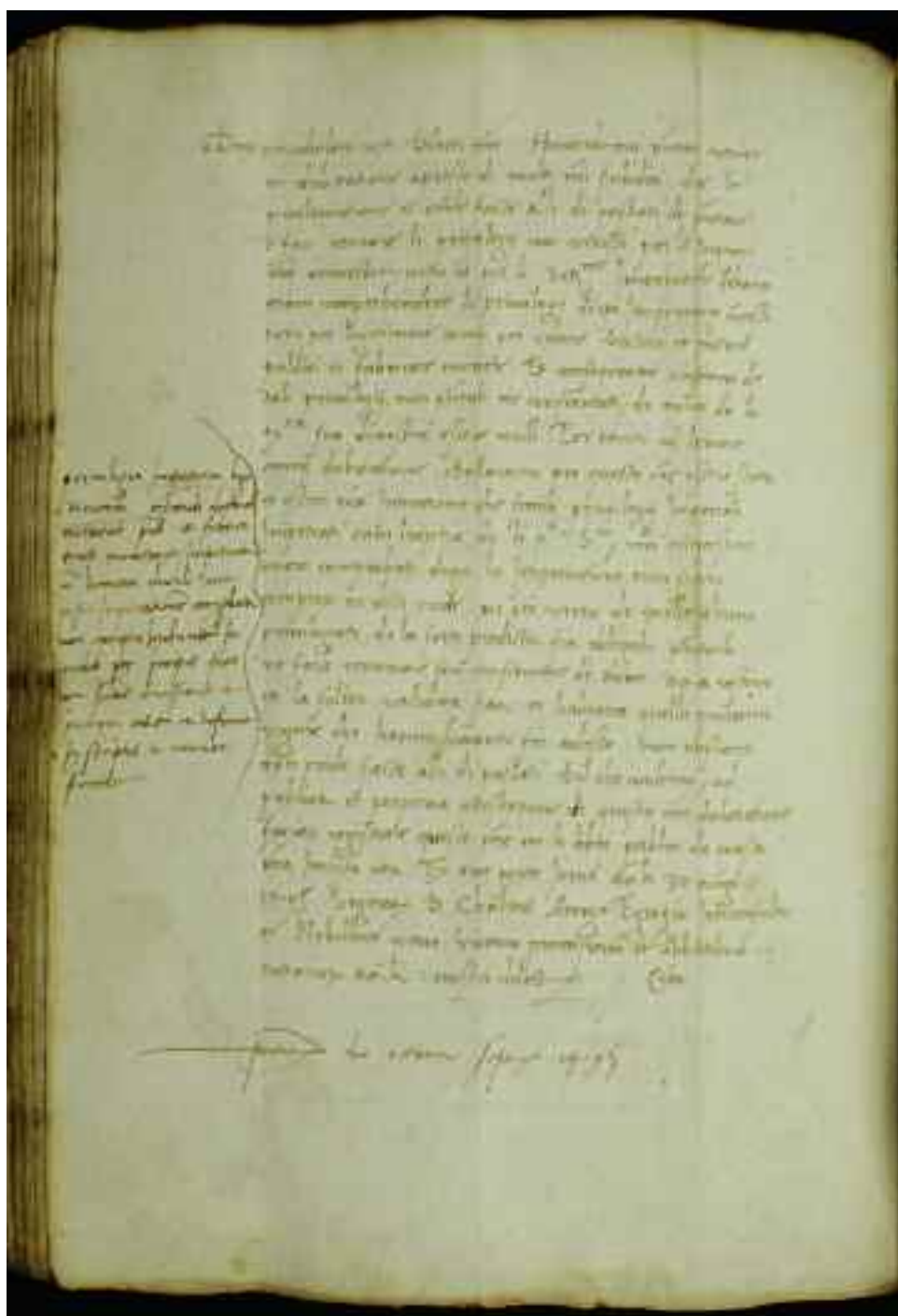


FIG. 8 - Codice Trivulziano n.1268, f. 194r, Milano 7 novembre 1422. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

NOTE

- ⁽¹⁾ Emilio Motta (1855-1920), vicepresidente della Società Storica Lombarda dal 1916 al 1920, nonché presidente della Società Storica Comense e vicepresidente della Regia Deputazione di storia patria per le antiche provincie e la Lombardia. Nel 1885 fu chiamato dal principe Gian Giacomo Trivulzio a reggere l'ufficio di conservatore della Biblioteca Trivulziana. Come storico illustrò con numerosi studi il territorio del Canton Ticino, fondando nel 1879 il «Bollettino storico della Svizzera Italiana». Molti altri saggi sono stati pubblicati nell'«Archivio Storico Comense», nell'«Archivio Storico Lombardo» e nella «Rivista Italiana di Numismatica».
- ⁽²⁾ E MOTTA, *Documenti Visconteo-Sforzeschi per la Storia della Zecca di Milano*, «Rivista Italiana di Numismatica», 6 (1893), fasc. 1, pp. 191-243, fasc. 3, pp. 363-380, fasc. 4, pp. 443-465; 7 (1894), fasc. 1, pp. 103-118; fasc. 2, pp. 237-248; fasc. 3, pp. 347-387; 8 (1895), fasc. 1, pp. 103-128, fasc. 2, pp. 221-246, fasc. 3, pp. 389-406; 7 (1894), fasc. 1, pp. 103-118; fasc. 2, pp. 237-248; fasc. 3, pp. 347-387; 8 (1895), fasc. 1, pp. 103-128; fasc. 2, pp. 221-246; fasc. 3, pp. 389-406; 9 (1896), fasc. 1, pp. 83-98, fasc. 2, pp. 247-260, fasc. 3, pp. 391-404.
- ⁽³⁾ Professore di numismatica all'Università Statale di Milano e fondatore nel 1972 della rivista «Numismatica e Antichità Classiche».
- ⁽⁴⁾ E. BERNAREGGI, *La politica monetaria e l'attività della Zecca di Milano nel periodo sforzesco*, «Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica», 16-17 (1969), pp. 171-197; 18-19, (1969-1971), pp. 265-279.
- ⁽⁵⁾ I Registri delle Lettere Ducali erano riservati alle lettere che pervenivano al Comune da parte del Signore e che, in generale, riguardavano nomine di uffici, esenzioni, concessioni, annunci, e disposizioni varie. Oggi ne sono sopravvissuti ventiquattro, i primi cinque riguardano il periodo visconteo, proseguono con tre registri della Repubblica Ambrosiana, con otto del periodo sforzesco e infine altri otto delle dominazioni straniere.
- ⁽⁶⁾ Molti Registri Ducali sono andati perduti nei secoli, altri distrutti nelle vicissitudini belliche.
- ⁽⁷⁾ La pace di Lodi consegna a Francesco I Sforza la supremazia, in parte politica, ma soprattutto morale, sugli Stati italiani. Il Duca inizia così ad operare con la nuova 'investitura', ponendo in essere, tra le altre iniziative, la spregiudicata politica monetaria, palese con l'emissione del Ducato d'oro con il proprio ritratto, azione volta ad acquisire l'egemonia sulle altre monete prodotte nell'Italia settentrionale.
- ⁽⁸⁾ Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (da ora in poi ASCMi-BT), Registri delle Lettere Ducali (da ora in poi R.L.D.) n. 2, f. 28r.
- ⁽⁹⁾ *I Registri dell'Ufficio di Provvisione e dell'Ufficio dei Sindaci sotto la dominazione viscontea*, a cura di C. Santoro, Milano 1929, pp. 129-130, n. 51.
- ⁽¹⁰⁾ ASCMi-BT, R.L.D., n. 2, ff. 135v-136r.
- ⁽¹¹⁾ *I Registri dell'Ufficio ...* cit. n. 9, p. 161, n. 240.
- ⁽¹²⁾ Gian Galeazzo Visconti morì di peste nel 1402 all'apice della sua politica espansionistica, il vuoto di potere creatosi causò una nuova divisione, tra i due figli, dei vasti domini viscontei.
- ⁽¹³⁾ ASCMi-BT, R.L.D., n.1, f. 155v.
- ⁽¹⁴⁾ *I Registri dell'Ufficio...* cit. n. 9, p. 195, n. 188.

- ⁽¹⁵⁾ ASCMi-BT, R.L.D., n. 4, ff. 47v-48r.
- ⁽¹⁶⁾ *I Registri dell'Ufficio...* cit. n. 9, p. 270, n. 71.
- ⁽¹⁷⁾ Assassinato il duca Giovanni Maria, Estore e Giovanni Carlo, figli di Bernabò Visconti, contesero il titolo ducale anche a Filippo Maria e occuparono Milano. Filippo Maria grazie alle truppe di Facino Cane riuscì a cacciare i pretendenti dalla capitale e ad assediarli nel castello di Monza.
- ⁽¹⁸⁾ ASCMi-BT, R.L.D., n. 5, f. 38v.
- ⁽¹⁹⁾ *I Registri dell'Ufficio...* cit. n. 9, p. 346, n. 73.
- ⁽²⁰⁾ ASCMi-BT, R.L.D., n. 5, ff. 170r-170v.
- ⁽²¹⁾ *I Registri dell'Ufficio...* cit. n. 9, p. 376, n. 281.
- ⁽²²⁾ P. MAINONI, *La politica monetaria*, in *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, Firenze 2015, pp. 196-209.
- ⁽²³⁾ Numerose grida contenute nei Registri delle Lettere Ducali testimoniano come nell'ultimo periodo dell'Aurea Repubblica furono incessanti le richieste alla popolazione di denaro e prestiti, tramite anche la vendita dei beni del defunto Duca. In questi documenti i Capitani e Difensori della Libertà ordinano più volte la registrazione di tutti i soldi spettanti alla comunità, al Banco di Sant'Ambrogio e ai Deputati alle porte della città, per pagare i *guastatori* o per far correggere eventuali errori di conto nelle registrazioni. ASCMi-BT, R.L.D., n. 7, ff. 113r-113v; ff. 321r-322r e R.L.D., n. 8, ff. 57v-58r; ff. 165r-165v; ff. 72v-73v.
- ⁽²⁴⁾ ASCMi-BT, R.L.D., n. 9, ff. 211v-212r.
- ⁽²⁵⁾ *I Registri delle Lettere Ducali del periodo sforzesco*, a cura di C. Santoro, Milano 1961, p. 42, n. 253.
- ⁽²⁶⁾ ASCMi-BT, R.L.D., n.11, ff. 241r-242r.
- ⁽²⁷⁾ *I Registri delle Lettere...* cit. n. 25, p. 87, n. 234.
- ⁽²⁸⁾ L. TRAVAINI, *I ducati con ritratto di Francesco Sforza: profilo ducale su oro straniero*, «Numismatica e Antichità Classiche», 35 (2006), pp. 393-399.
- ⁽²⁹⁾ In merito all'attività della Zecca milanese, non gestita direttamente dal Duca ma data in appalto, Galeazzo si dichiarò disposto a rinunciare al diritto di signoraggio. L'eliminazione di questa imposta avrebbe infatti permesso a coloro che portavano metallo alla Zecca di ricavare maggiore valuta in moneta dall'argento consegnato, limitando gli effetti della svalutazione e nel contempo sollecitando l'afflusso di metallo. Senza contare che Galeazzo si era prefissato di assegnare l'appalto soltanto a persone che avessero fornito debite garanzie di fabbricare una maggiore quantità e una migliore qualità di moneta ai parametri fissati dagli organi di governo competenti. F.M. VAGLIENTI, *Galeazzo Sforza* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1998, vol. 51, pp. 404-405.
- ⁽³⁰⁾ ASCMi-BT, R.L.D., n. 15, ff. 87v-88r.
- ⁽³¹⁾ *I Registri delle Lettere...* cit. n. 25, p. 249, n. 68.
- ⁽³²⁾ ASCMi-BT, R.L.D., n. 15, f. 115r.
- ⁽³³⁾ *I Registri delle Lettere ...* cit. n. 25, p. 255, n. 101.
- ⁽³⁴⁾ ASCMi-BT, R.L.D., n. 15, ff. 234r-234v.
- ⁽³⁵⁾ *I Registri delle Lettere...* cit. n. 25, p. 270, n. 189.

- ⁽³⁶⁾ ASCMi-BT, R.L.D., n. 15, f. 241v.
- ⁽³⁷⁾ *I Registri delle Lettere...* cit. n. 25, p. 271, n. 198.
- ⁽³⁸⁾ ASCMi-BT, Codice Trivulziano (Cod. Triv.) 1268, f. 194r.
- ⁽³⁹⁾ ASCMi-BT, Registri di Provvisione (Reg. Provv.), n. 332, ff. 23r-23 v.
- ⁽⁴⁰⁾ *I Registri dell'Ufficio...* cit. n. 9, pp. 526-527, n. 17.
- ⁽⁴¹⁾ ASCMi-BT, Reg. Provv., n. 333, ff. 135v-136r.
- ⁽⁴²⁾ *I Registri dell'Ufficio...* cit. n. 9, p. 576, n. 143.
- ⁽⁴³⁾ ASCMi-BT, Reg. Provv., n. 333, ff. 136v-137r.
- ⁽⁴⁴⁾ ASCMi-BT, Reg. Provv., n. 339, ff. 18.

Appendice

Elenco di seguito la documentazione regestata da Motta ma inserita nel suo regesto senza i riferimenti all'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (da ora in poi ASCMi-BT). Nei due volumi redatti da Caterina Santoro, *Inventari e Registri dell'Archivio Storico Civico. I Registri dell'Ufficio di Provvisione e dell'Ufficio dei Sindaci sotto la dominazione viscontea*, Milano 1929, e *I Registri delle Lettere Ducali del periodo sforzesco*, Milano 1961, è contenuta la descrizione completa di ogni documento, che qui in parte si riprende.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 3, f. 106r.

18 gennaio 1409, Milano. Il Duca scrive al Vicario e i XII di Provvisione di Milano per far pubblicare che il valore del ducato e del fiorino d'oro è stabilito in 56 soldi. Avverte poi di aver già fatto pubblicare un ordine uguale a Pavia.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 3, f. 149v.

31 agosto 1409, Milano. Il Duca scrive al Vicario e ai XII di Provvisione che per evitare altre taglie e tasse straordinarie si deve fabbricare della buona moneta, e che quella esistente abbia il corso stabilito. L'elenco del corso delle monete è riportato da Motta nel testo *Documenti Visconteo-Sforzeschi per la Storia della Zecca di Milano*, cit. n. 2, 6 (1893), fasc. 1, pp. 217-218.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 3, ff. 152r-152v.

7 settembre 1409, Milano. Il Duca ordina al Vicario di Provvisione di Milano di far pubblicare la grida allegata per il libero corso degli imperiali segnati «G. Z.».

ASCMi-BT, R.L.D., n. 3, f. 153r.

12 settembre 1409, Milano. Il Duca ordina al luogotenente del Podestà e al Vicario di Provvisione di far pubblicare la grida allegata per la riduzione delle monete al solito corso.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 4, ff. 3r-3v.

6 gennaio 1410, Milano. Il Duca scrive al Vicario, ai XII di Provvisione e ai sindaci del Comune di Milano di far pubblicare la grida allegata perché i mercati e i contratti non si facciano con ducati, ma con fiorini da 32 soldi e con lire da 20 soldi, altrimenti non saranno ritenuti validi.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 4, f. 5r.

9 gennaio 1410, Milano. Il Duca scrive al Vicario, ai XII di Provvisione e ai sindaci

del Comune di Milano di far pubblicare che il corso delle monete viene stabilito nel seguente modo: i ‘pegioni’ al corso di diciotto imperiali per ognuno, gli ‘ottini’ al corso di nove imperiali e non oltre.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 4, ff. 6v-9r.

12 gennaio 1410, Milano. Il Duca scrive al Vicario di Provvisione di far pubblicare le grida sulle monete, sulle mercanzie e sulle vettovaglie. Che nessuno osi fondere o tosare monete; portare a Milano monete straniere simili a quelle in uso. Che chiunque dichiari il possesso di un fornello capace di fondere i metalli. Che tutti banchieri e cambisti possessori di un banco fuori dal Broletto debbano trasportarlo dentro il Broletto. Coloro che vogliono tenere un banco *cum tapedo* devono pagare dieci mila *terzuoli* all’ufficio di Provvisione; chi lo vuole *sine tapedo* deve pagare mille fiorini come garanzia.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 4, f. 37v.

6 luglio 1410, Milano. Il Duca scrive al Vicario, ai XII di Provvisione e ai sindaci del Comune di Milano di far pubblicare la grida allegata nella quale il corso dei «pegioni ossia grossi» viene fissato in 20 imperiali per ogni pegione.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 11, f. 6v.

15 gennaio 1456, Milano. Lettera per l’elezione di Francesco da Landriano a pesatore delle monete d’oro con lo stipendio di sei fiorini al mese.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 12, ff. 125v-127r.

17 luglio 1467, Milano. Il Duca scrive al Vicario e ai XII di Provvisione di Milano contro l’esportazione di oro e argento dal Ducato e ne ordina la consegna alla Zecca, nonché altri ordini sul corso delle monete.

L’elenco del corso delle monete è riportato da Motta nel testo *Documenti Visconteo-Sforzeschi per la Storia della Zecca di Milano*, cit. n. 2, 7 (1894), fasc. 1, pp. 106-107.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 12, ff. 133v-134v.

9 settembre 1467, Milano. Decreto del Duca e della Duchessa sulle monete e sul corso dell’oro, sull’abolizione delle monete venete d’argento, contro i tosatori e perché non si commerci l’oro.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 13, ff. 33v-35v.

11 aprile 1474, Abbiategrasso. Grida ducale sul corso delle monete. L’elenco del corso delle monete è riportato da Motta nel testo *Documenti Visconteo-Sforzeschi per la Storia della Zecca di Milano*, 7 (1894), fasc. 3, pp. 354-355.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 13, ff. 62v-63t.

28 maggio 1474, Milano. Decreto ducale sul valore delle monete d'oro e d'argento e contro l'utilizzo delle monete elencate. L'elenco del corso delle monete è riportato da Motta nel testo *Documenti Visconteo-Sforzeschi per la Storia della Zecca di Milano*, cit. n. 2, 7 (1894), fasc. 3, pp. 357-358.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 13, ff. 72r-72v.

19 luglio 1474, Milano. Decreto ducale che proroga fino a metà agosto il termine per spendere e ricevere le monete proibite e contro l'esportazione di oro e argento dal Ducato.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 13, ff. 70r-70v.

9 agosto 1474, Milano. Decreto ducale che vieta l'esportazione dell'oro e dell'argento non lavorati, e revoca delle relative licenze.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 15, ff. 217v-219v.

16 febbraio 1495, Milano. Ordine del Duca agli ufficiali sopra le monete, al prefetto e al consigliere ducale, Francesco Fontana, sulla contraffazione delle monete.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 15, f. 225v.

4 marzo 1495, Milano. Il Duca revoca il precedente decreto relativo agli ufficiali sopra le monete.

ASCMi-BT, R.L.D., n. 20, ff. 174v-178v.

19 giugno 1534, Milano. Il Duca conferma le grida contro le monete adulterate.

Nei seguenti *Codici Trivulziani* ho trovato le ulteriori notizie.

ASCMi-BT, Cod. Triv. 1428, f. 37v.

20 ottobre 1391, Milano. Lettera del Duca affinché i dazieri non esigano alcun dazio per l'argento destinato alla Zecca.

ASCMi-BT, Cod. Triv. 1268, ff. 130r-131v.

16 gennaio 1440, Milano. Decreto ducale per l'uso della moneta nella stipulazione dei dazi.

ASCMi-BT, Cod. Triv. 1510, ff. 126v-127r.

1 aprile 1450, Milano. Decreto ducale che vieta a chiunque l'esportazione di oro e argento dalla città e dal Ducato di Milano.

Nelle cartelle del *Fondo Materie* ho trovato le seguenti informazioni.

ASCMi-BT, *Fondo Materie*, cart. 943

13 aprile 1474, Milano. Il Consiglio dei 900 accetta l'editto monetario del Duca di Milano.

13 settembre 1477, Milano. Decreto del Duca affinché vengano osservate le ordinanze sulle monete.

ASCMi-BT, *Fondo Materie*, cartt. 943 e 945

11 maggio 1515, Milano. Lettera patente del Duca per il privilegio concesso il 17 ottobre 1311 da Enrico VII Imperatore ai maestri operai e monetari della Zecca di Milano perché essi godano in tutto l'Impero delle immunità.

Monete di XII secolo ritrovate ad Offanengo

Giammatteo Rizzonelli

Nel giugno del 1896, durante i lavori di demolizione di una chiesa a Offanengo (FIG. 1), in provincia di Cremona, vennero rinvenute in un vaso di pietra 1725 monete in argento e mistura⁽¹⁾.

Il ritrovamento fu dapprima tenuto in custodia dall'arciprete di Offanengo, don Cesare Caravaggi, per ordine della Prefettura di Cremona, avvisata del ritrovamento dal sindaco di Offanengo. Le monete vennero successivamente inviate al conservatore del Medagliere di Brera, Solone Ambrosoli, che le classificò e ne tenne 41 per il medagliere. Le altre 1684 vennero restituite a don Caravaggi⁽²⁾.

Dalla relazione di Solone Ambrosoli (FIG. 2) spedita al Ministero che seguì all'esame del ripostiglio, si evince che al momento del ritrovamento la composizione del gruzzolo era la seguente: 168 denari di Brescia, 98 denari (di tipo arcaico) e 31 (di tipo seriore) di Cremona, 11 denari di Mantova, 322 denari di Milano a nome dell'imperatore Federico, 1083 denari e 12 obolini a nome di Enrico. L'erudito numismatico precisava inoltre che, a questo specchietto, si sarebbero dovuti aggiungere diversi denari milanesi di Enrico, non conteggiati perchè «frammentati o guasti».

Delle 41 monete trattenute, otto erano denari scodellati di Brescia, otto denari piani di Cremona coi bisanti con lettere arcaiche, quattro denari piani di Cremona di «tipo seriore», tre di Mantova, otto di Milano a nome di Federico, sei denari scodellati di Milano a nome di Enrico, quattro oboli di Milano a nome di Enrico.

Attualmente il ripostiglio, conservato in un cassetto presso il Gabinetto Numismatico e Medagliere di Milano, consta di 38 esemplari, descritti nel catalogo in calce. È da ritenersi peraltro che solo 30 delle monete ivi custodite fossero parte del gruzzolo; per questa ragione le otto 'intruse' sono state descritte per ultime.

Al fine di chiarire le ragioni che inducono a ritenere che alcuni esemplari tra quelli oggi contenuti nel cassetto siano da considerare inquinamenti del nucleo originario, conviene prendere le mosse *in primis* dalla considerazione che quando Solone Ambrosoli descrisse le monete nella lettera inviata il 29 maggio 1897 al Ministero

della Pubblica Istruzione, precisò che vi erano «[...] centinaia di pezzi per la maggior parte magnificamente conservati», soggiungendo poi che «Non trascurai di acquistare per questo Gabinetto alcuni fra gli esemplari più intatti di ciascun gruppo rappresentato nel ripostiglio». In altre parole, avendo il conservatore a disposizione un rilevante numero di monete, ne prelevò alcune tra le meglio conservate, restituendo il resto all'arciprete di Offanengo.

Invero la maggior parte delle monete contenute nel ripostiglio sono in perfetta conservazione e prive di qualunque incrostazione, ma ve ne sono alcune che *icto oculi* sono evidentemente non inerenti. Ci si riferisce in particolare ai due denari imperiali a nome di Federico (di cui uno spezzato e uno corroso), ai due denari scodellati di Brescia, chiaramente corrosi, ed al denaro piano di Cremona identificato con la lettera C.

Si sono evidentemente espunte dal ripostiglio anche le monete di Pavia, non presenti nell'elenco dell'Ambrosoli, e la moneta di Cremona con le stelle e lettere gotiche, non pertinente al gruppo e da collocare cronologicamente agli inizi del XIV secolo. Sul punto è solo il caso di ricordare che le monete di Cremona, che l'Ambrosoli descrive come quelle più antiche, siano da intendersi come quelle con la lettera «A» aperta, mentre quelle seriori siano quelle con la «A» chiusa.

In sintesi sembra verosimile ritenere che parte delle monete del ripostiglio siano confluite nel medagliere generale (in tutto undici e, in particolare, due per Brescia, tre per Cremona con la «A» aperta, due per Cremona con la «A» chiusa, due oboli a nome di Enrico, due imperiali a nome di Federico), e che altre monete, in periodo successivo, siano state maldestramente o 'provvisoriamente' collocate nel cassetto di Offanengo.

Nonostante gli elementi inquinanti paiano di tutta evidenza, si sono volute comunque documentare e descrivere tutte le monete contenute nel cassetto, perchè quello che a noi oggi pare certo domani, a seguito di nuove indagini e scoperte, potrebbe non più esserlo.

Fino ad ora a questo ripostiglio non è stato dato il rilievo che merita. Anzi, proprio la presenza di elementi inquinanti ed il fatto che il gruzzolo sia attualmente composto da un esiguo numero di esemplari, hanno indotto alcuni studiosi a sottovalutarne l'importanza⁽³⁾. Invero, la sua consistenza originaria e l'analitica descrizione di Solone Ambrosoli ci consentono ora, a distanza di oltre un secolo dal suo ritrovamento, di far luce sulle prime emissioni delle zecche di Brescia, Cremona e Mantova.

Federico I ottenne a Roma la corona imperiale il 18 giugno 1155. Nello stesso anno l'Imperatore emanò la costituzione con la quale Milano veniva posta al bando; l'Impero rivendicò a sé ogni regalia ed il diritto di battere moneta venne trasferito a Cremona⁽⁴⁾.

Oltre a Cremona anche Brescia⁽⁵⁾ e Mantova⁽⁶⁾ avevano iniziato la propria attività in età comunale proprio tra il 1150 ed il 1155. Le coniazioni si orientarono verso monete di valore intrinseco uguale in tutte le zecche comprese entro una determinata area monetaria. Le zecche lombarde tra cui Brescia, Cremona e Mantova, si uniformarono al valore della moneta milanese, con la coniazione sul piede dei nuovi denari milanesi (chiamati anche terzoli, o terzaruoli o tercioli, così detti probabilmente perché contenevano un terzo d'argento nella lega) a nome di *Henricus*. La moneta milanese non poteva più circolare e la moneta di conto più diffusa a Brescia, Cremona e Mantova di fatto divenne non più utilizzabile⁽⁷⁾. È probabile che questa situazione abbia indotto le tre città ad iniziare repentinamente la produzione di nuove monete⁽⁸⁾. Brescia coniò denari scodellati, Cremona e Mantova denari piani (denominati rispettivamente 'inforziati' e 'mantovani'). Deve infatti ritenersi che i denari scodellati di Cremona, di peso inferiore e di lega più scadente rispetto agli inforziati, siano da collocare al XIII secolo⁽⁹⁾. La produzione dei denari scodellati di Mantova deve probabilmente essere iniziata verso la metà degli anni ottanta del XII secolo. Questa nuova cronologia che si propone sembra emergere proprio dallo studio dei ripostigli di XII e XIII secolo.

In particolare ai nostri fini vengono in rilievo, oltre al rispostiglio di Offanengo, i rispostigli di Parma (1170-1180)⁽¹⁰⁾, Gallarate (fine XII – inizi XIII secolo)⁽¹¹⁾, San Martino Siccomario (1225-1230)⁽¹²⁾ e Zernez (1250 circa)⁽¹³⁾, oltre che al rinveni-

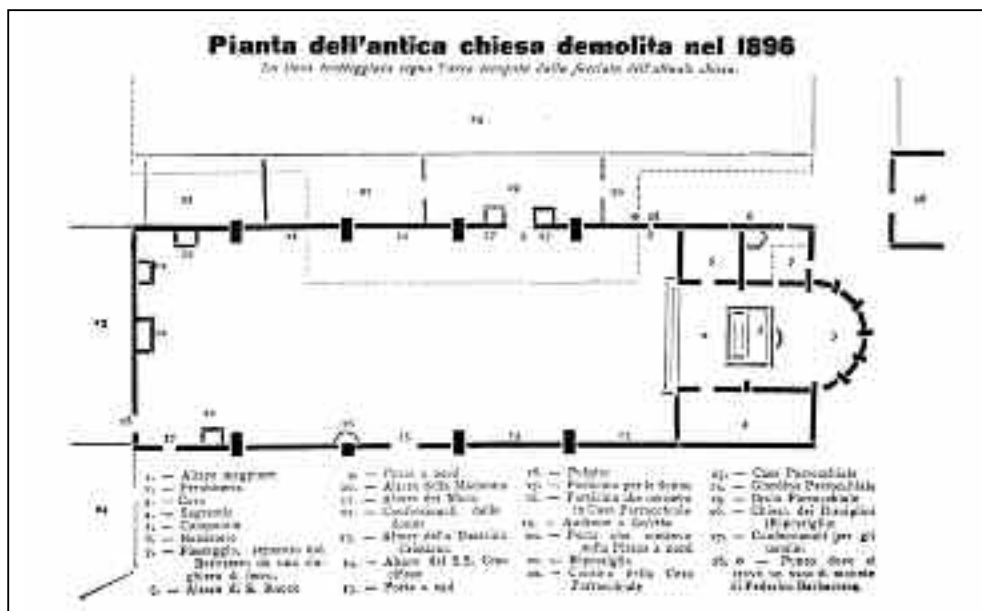


FIG. 1 - Planimetria dell'antica chiesa di Offanengo demolita nel 1896. Al n. 21 è indicato il luogo esatto del rinvenimento del vaso

mento di monete medievali nella tomba di san Geminiano a Modena (1184)⁽¹⁴⁾ ed al ripostiglio descritto da Metcalf (1250 circa)⁽¹⁵⁾.

Le considerazioni che precedono consentono di ribadire l'importanza del ripostiglio di Offanengo sotto vari aspetti: si conferma che i primi denari emessi nelle zecche di Cremona e Mantova fossero i denari piani, e non gli scodellati, e che i denari scodellati non devono sempre essere considerati i primi nominali delle zecche comunali, ma vanno datati caso per caso tenendo conto anche di altri fattori, su tutti le fonti scritte e, per l'appunto, l'esame dei ripostigli.

Altro dato interessante che emerge dall'esame del rivenimento è che tra le 129 monete di Cremona non si è trovato nessun cremonese. Nel ripostiglio di Parma ce n'era uno solo. Nella tomba di san Geminiano erano invece presenti sette denari cremonesi ed un solo inforziato. Se pare quindi ormai assodato che le prime monete prodotte dalla zecca cittadina siano state le monete piane, l'elemento di novità che si intende qui proporre e che sembra emergere dal confronto tra i diversi ripostigli è che la prima moneta coniata dalla zecca di Cremona sia stato l'inforziato, e che solo successivamente si sia proceduto alla coniazione del cremonese. Il raffronto tra il ripostiglio di Offanengo, in cui tra le 129 monete di Cremona non vi era neppure un cremonese, e le monete di Cremona rinvenute nella tomba di san Geminiano (1184), in rapporto di sette cremonesi per un solo inforziato, sembra non lasciare molti dubbi in proposito. Il nome di inforziato deriva evidentemente dall'essere questo nominale più pesante e quindi di maggior valore rispetto al cremonese. Non necessariamente peraltro si deve ritenere che la produzione dell'inforziato sia iniziata in un momento successivo rispetto a quella del cremonese. Il dato letterale non sembra dirimente, perchè può anche essere che si sia sentita la necessità di differenziare nella pratica notarile il precedente nominale emesso, definendolo 'inforziato', proprio a seguito della emissione del nuovo nominale, il cremonese, di cui ne costituiva frazione⁽¹⁶⁾.

La mancanza del cremonese (attestato come si diceva nelle fonti a partire dal 1163) e la presenza di denari imperiali della zecca di Nosedà, conati secondo l'opinione, che oggi sembra prevalere, nel periodo compreso tra il 1162-1167, inducono a ritenere che la deposizione del ripostiglio sia avvenuta intorno al 1162-1163. Un elemento che sembra avvalorare questa datazione è costituito dalla circostanza che tutte le monete che componevano il ripostiglio erano, a detta dell'Ambrosoli, in ottimo stato di conservazione, il che avvalorerebbe la circostanza che fossero appena entrate in circolazione.

Un'ultima notazione: i dati dell'analisi XRF che si sono inseriti devono essere valutati con una certa attenzione. Non tanto per l'attendibilità dello strumento utilizzato, quanto per il naturale arricchimento superficiale tipico delle monete in lega rame-argento. Il dato non va quindi preso come puntuale, ma piuttosto per comparare i

OFFANENGO					
			ACQUISTATI	REST.	Totale
<u>Pesca</u> — —			8	160	168
<u>Cremona</u> (tipo nuovo) —			8	90	98
<u>id.</u> (tipo vecchio) —			4	27	31
<u>Mantova</u> — —			3	8	11
<u>Milano</u> Federico —			8	314	322
<u>id.</u> — Enrico —			6	1077	1083
<u>id.</u> — id. —			4	8	12
Totale			41	1684	1725

FIG. 2 - Elenco riassuntivo del ripostiglio di Offanengo compilato da Solone Ambrosoli (Relazione al Ministero della Pubblica Istruzione). Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere

diversi nominali. Solo una analisi umida distruttiva consentirebbe di dare una indicazione precisa del contenuto d'argento.

Un primo dato interessante riguarda la composizione dei due oboli milanesi, che presentano una composizione del tutto simile a quella degli enriciani scodellati. Si può ipotizzare quindi che le due monete fossero fatte con la stessa pasta, e che solo il diverso peso ne facesse differenziare il valore.

Molto interessante è anche il denaro enriciano contraddistinto con il n. 19. Il peso di quasi un grammo, assolutamente anomalo per il tipo, e soprattutto la composizione (94% di stagno), consentono agevolmente di ritenere che si tratti di un falso d'epoca. Si conferma infine la buona percentuale di argento presente negli imperiali a nome di Federico⁽¹⁷⁾

- ⁽¹⁾ Il punto preciso dove venne trovato il contenitore è noto grazie alla ricostruzione grafica dell'impianto dell'antica pieve effettuata da don Antonio Moretti, dove il sito dello scavo è segnato all'esterno della chiesa, nel brolo parrocchiale, in corrispondenza del pilastro in demolizione che delimitava la prima campata sulla parete nord (FIG. 1). Cfr. A. MORETTI, *Offanengo e la sua collegiata. Contributo alla storia religiosa del cremasco*, in *Offanengo dai Longobardi*, a cura di C. Verga, Crema 1974, p. 59. La ricerca dello studioso offanenghese venne data alle stampe nel 1920 a Lodi, per i tipi della Tipografia Vescovile Brini-Abbiati. In proposito si veda anche S. COTI ZELATI, *Le monete di Offanengo nel medagliere di Brera*, «Insula fulcheria», 2001, pp. 155-162.
- ⁽²⁾ Per ricostruire le vicende legate alla scoperta del ripostiglio ci si è avvalsi della documentazione d'archivio conservata presso il Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco di Milano. Il fascicolo contiene le minute delle lettere che il conservatore inviò ai diversi destinatari e gli originali delle risposte che ricevette.
- ⁽³⁾ In proposito si veda ad esempio in F. MISSERE FONTANA, L. TRAVAINI, *Monete medievali e materiali nella tomba di San Geminiano a Modena*, 2005, in particolare i rilievi a pag. 48: «Va notato tuttavia che di questo grosso ripostiglio restano oggi solo 36 pezzi, non sufficienti a rappresentare l'intero complesso ai fini di una moderna classificazione; inoltre, tra le monete superstiti, è presente un denaro cremonese con stelle a cinque punte e lettere gotiche, che da solo porterebbe la data di occultamento posteriormente alla metà del secolo XIII».
- ⁽⁴⁾ M.G.H., *Constitutiones*, I, 154, p. 216, «... *jus faciendae monetae quo Mediolanenses privamus Cremonensibus donavimus*». Il testo completo del Diploma è riportato anche in P. ARGELATI, *De Monetis Italiae variorum illustrium virorum dissertationes*, 3 voll., Milano 1750, I, p. 23. Il testo è riportato anche da F. GIORDANO, *Storia della zecca di Cremona e delle monete cremonesi*, Cremona 1971, pp. 13-16, che offre anche una traduzione in italiano.
- ⁽⁵⁾ La letteratura tradizionale vuole che l'apertura della zecca di Brescia sia da far risalire al 1184. Secondo quanto si evince da tutte e tre le redazioni a noi pervenute degli *Annales Brixienenses*, unica fonte cronistica medioevale che tratta degli accadimenti bresciani a noi pervenuta, la coniazione della moneta bresciana parrebbe iniziare nella primavera del 1184, e precisamente il 2 maggio di quell'anno. Cfr. *Annales Brixienenses*, ed. L. BETHMANN, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, XVIII, Hannoverae 1863 (ristampa Stuttgart-New York 1963), pp. 811-820. Anche l'analisi delle fonti documentarie sembrerebbe confermare tale indicazione: a partire da tale data comincia infatti ad essere attestata in numerose pergamene la moneta bresciana. La zecca di Brescia in realtà sembra essere entrata in funzione ben prima, subito dopo la metà del XII secolo. Si sono individuati quattro documenti precedenti al 1184, e precisamente del 2 aprile 1157, del 3 aprile 1176, del 29 giugno 1178 e del 13 aprile 1182, in cui il denaro bresciano viene accostato ai denari inforziati cremonesi ed ai nuovi denari milanesi. Si ricordi poi che, nella Convenzione intercorsa tra i cremonesi ed i bresciani del 1183, i cremonesi si impegnavano a «*facere suam monetam ad tagiam monete Brixie*», il che non può che implicare che i bresciani avessero già una moneta propria prima del 1184. Sul punto vedi G. RIZZONELLI, *La produzione monetaria bresciana tra Alto e Basso Medioevo*, in *Moneta, credito e finanza a Brescia. Dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di M. Pegrari, Annali di Storia bresciana 2, Brescia 2014, pp. 18-22.
- ⁽⁶⁾ I primi studiosi che si occuparono della questione ritennero che l'inizio della coniazione della

zecca di Mantova dovesse risalire a prima del mille. In tal senso L.C. VOLTA, *Dell'origine della zecca di Mantova e delle prime monete di esse*, in G.A. ZANETTI, *Nuova Raccolta delle monete e delle zecche d'Italia*, 4 voll., Bologna 1775-1786, III, 1783, pp. 231-255, e poi A. PORTIOLI, *La zecca di Mantova*, Mantova 1879, parte I, p. 35, il quale, sulla scorta del diploma di Lotario che confermava a Mantova lo *ius monetandi* già nel 945, e del successivo di conferma del 997 di Ottone III, riteneva che «L'importanza e la preziosità di questi due documenti sono veramente grandi, perché ci provano che la nostra Zecca è anteriore al mille, ma altresì che essa ripete una origine più remota della data di questi diplomi, i quali non sono originarie concessioni, ma conferme di precedenti, fatte dai predecessori di questi due principi» e giungeva ad anticipare cronologicamente l'apertura all'804. Anche G. SAMBON nel *Repertorio Generale delle monete coniate in Italia* (Parigi 1912), attribuisce a Mantova due denari di Carlo Magno (p. 92, nn. 569, 570). In senso contrario già G.R. CARLI, *Dell'origine e del commercio della moneta*, All'Haja 1751, pp. 163-164, e poi ZANETTI, *Nuova Raccolta delle monete...* cit., pp. 231-255, a più riprese in nota al Volta, ritenevano che la zecca di Mantova avesse iniziato la propria attività nel corso del XII secolo, perché il primo documento in cui viene attestata la moneta mantovana è del 1153 e soprattutto perché le più antiche monete mantovane che si conoscevano erano da datare a quel secolo. Allo stato attuale delle conoscenze l'ipotesi più credibile è che la zecca sia entrata in funzione intorno al 1150. In proposito si veda G. SUPERTI FURGA, *L'origine della zecca e la più antica monetazione di Mantova sino al 1433*, «Rivista Italiana di Numismatica», 1997, pp. 167-197, O. MURARI, *Le più antiche Monete di Mantova*, «Quaderni Ticinesi. Numismatica e antichità classiche», XVII (1988), pp. 297-316, e poi A. SACCOCCI, *Le origini della zecca di Mantova e le prime monete dei Gonzaga*, in «BAM I», Martellago 1996, pp. 127-154. Pare probabile che i primi denari conati a Mantova fossero stati i mantovani piani e che solo successivamente sia iniziata la produzione dei denari scodellati. Dopo un periodo di circolazione promiscua i denari scodellati dovrebbero aver sostituito definitivamente i denari piani, probabilmente prima della metà del XIII secolo. Sembra quindi doversi ritenere ormai superata l'opinione avanzata da MURARI, *Le più antiche Monete...* cit., pp. 302-303, secondo cui la più antica moneta di Mantova sarebbe lo scodellato, mentre i denari piani sarebbero da collocare dopo il 1230. Invece per SACCOCCI, *Le origini della zecca di Mantova...* cit., p. 150, la produzione dei denari mantovani piani sarebbe iniziata qualche anno prima del 1153, mentre quella degli scodellati poco dopo, intorno al 1155. L'illustre studioso, evidenziando la forte affinità stilistica tra il mantovano e le monete coniate lungo il corso del Po (Cremona, Piacenza, Ferrara e Ravenna) ritiene che le due monete fossero destinate alla circolazione in aree geografiche parzialmente differenti: lo scodellato in area lombarda ed il piano in area lombardo-emiliana, e ciò anche alla luce dei ritrovamenti monetali che sembrerebbero confermare tale ipotesi (come si vedrà nei ripostigli di Parma e di Offanengo vi sono solo denari piani, in quello di Gallarate e San Martino Siccomario denari piani e scodellati, nel gruzzolo svizzero di Zernez solo denari scodellati). In realtà pare più ragionevole ritenere che la differenza nella composizione dei ripostigli non dipendesse tanto dall'area, quanto piuttosto dalla data di deposizione. Tra i ripostigli di Parma e di Offanengo e quello di Zernez trascorrono circa settanta-ottanta anni.

⁽⁷⁾ È probabile tuttavia che l'ordine impartito ai milanesi di non battere moneta fosse stato disatteso in quanto, poco dopo, il sovrano fu costretto a scrivere ai mantovani, ai bresciani e ai bergamaschi di rifiutare la moneta milanese e di accettare quella di Cremona. Cfr. M.G.H., *Constitutiones* cit. n. 4, *Epistula ad mantuanos, brixienenses, bergamenses.*, p. 217. «Universitate itaque vestre mandamus et sub obtentu gratie nostre et per fidelitatem, quam nobis iurastis, vobis precipimus, quatinus novam monetam a Mediolanensibus factam per terram vestram ubique dari, accipi proibeatis et eam tamquam falsam et adulterinam in omni commercio refutari faciatis».

- ⁽⁸⁾ SACCOCCI, *Le origini della zecca di Mantova...* cit. n. 6, pp. 149-150 scrive a proposito della zecca di Mantova, ma con ragionamento chiaramente estensibile anche a Brescia, «all'improvviso la moneta milanese non poteva più circolare a Mantova ed i cittadini venivano a trovarsi senza alcun esemplare effettivo che rappresentasse l'unità di conto più usata in zona. Già questo poteva costituire un problema, ma ben maggiore doveva essere il disagio di chi si trovava in mano monete che non poteva più spendere».
- ⁽⁹⁾ Si deve quindi ormai definitivamente ritenere superata la cronologia di G. CIANI, *Le monete del Comune di Cremona dal 1155 al 1329*, «Rivista Italiana di Numismatica», 1908, pp. 255-270, ripresa anche dal CNI, e più recentemente proposta da F. GIORDANO, *Storia della Zecca di Cremona*, Cremona 1971, e poi da G. FENTI, *La zecca di Cremona e le sue monete*, Cremona 2001. Sul punto sembrano pertanto senz'altro condivisibili i rilievi a suo tempo espressi da M. BAZZINI, *Recensione al libro di G. Fenti, La zecca di Cremona e le sue monete. Dalle origini nel 1155 fino al termine dell'attività*, in «Panorama Numismatico», n. 163 (maggio 2002), pp. 52-59 e poi in *Risposta alla lettera di Germano*, «Panorama Numismatico», n. 166 (settembre 2002), pp. 54-57 e ora riproposti in *Le zecche italiane fino all'unità*, a cura di L. Travaini, Roma 2011, p. 629.
- ⁽¹⁰⁾ Cfr. G. MARIOTTI, *Ripostiglio di monete medioevali scoperto presso Parma*, «Gazzetta Numismatica», I (1881), pp. 10-14 e 21-24, e M. BAZZINI, *Moneta e circolazione monetaria a Parma nel Medioevo (secc. VII-XIV)*, in *Vivere il medioevo. Parma al tempo della Cattedrale*, catalogo della mostra (Parma, Voltoni del Guazzatoio, 7 ottobre 2006 – 14 gennaio 2007), Cinisello Balsamo 2006, pp. 108-109, che peraltro ritiene che il gruzzolo sia stato sotterrato tra l'inizio degli anni Ottanta e la fine dei Novanta del XII secolo.
- ⁽¹¹⁾ Il ripostiglio di Gallarate era costituito originariamente da circa 300 monete. Attualmente si trova conservato in massima parte presso il Museo della Società Gallaratese per gli Studi Patri. Quattordici monete sono state inserite il 7 marzo 1935 nella collezione del Gabinetto Numismatico e Medagliere del Castello Sforzesco di Milano.
- ⁽¹²⁾ Il ripostiglio è stato rinvenuto presso San Martino di Siccomario (Pavia) dentro un vaso di terracotta, sepolto alla profondità di circa un metro sulla costa nei pressi del Ticino, nel 1881. Secondo quanto riferisce Brambilla sembra che il ripostiglio fosse composto da circa 10.000 monete tra cui circa 2000 tra denari, mezzi denari e grossi di Pavia, datati tra 1220 e 1250; 600-700 monete delle zecche di Brescia e di Mantova; 500 denari a nome di Enrico e di Federico della zecca di Milano; un denaro di Parma per Ottone datato al 1209; alcuni denari di Cremona e di Asti; denari tornesi conati nel primo quarto del Duecento; alcune decine di denari e mezzi denari genovesi, apparentemente del tipo CVNRADIREX, con pesi corrispondenti ad esemplari della seconda parte del XII/inizi XIII secolo; un grosso di Genova di I tipo, ma del peso di 1,70 g. Cfr. C. BRAMBILLA, *Due ripostigli di monete, battute dal cadere del secolo XII ai primi del XIV*, «Bollettino di numismatica e sfragistica», III (1887), pp. 93-103, e C. DESIDEMONI, *Le prime monete della zecca di Genova e il loro valore*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XIX, 1887, pp. 179 e ss.
- ⁽¹³⁾ In proposito si veda F. JECKLIN, *Ritrovamenti di monete medievali dell'Italia superiore nel Canton Grigioni*, «Rivista Italiana di Numismatica», 1922, pp. 30-31.
- ⁽¹⁴⁾ Cfr. MISSERE FONTANA, TRAVAINI, *Monete medievali...* cit. n. 3, pp. 35 e ss.
- ⁽¹⁵⁾ Il ripostiglio di monete, della metà del tredicesimo secolo, è descritto da D.M. METCALF, *Classification of the thirteen-century denari of Genoa*, «The Numismatic Circular», 85 (1977), pp. 10-11. Si tratta di un tesoretto venduto sul mercato londinese a più riprese a partire dalla primavera del 1976, di provenienza sconosciuta, composto da oltre 700 pezzi, di cui 595 denari di

Genova (del XII e XIII secolo), 118 denari scodellati di Milano e di Brescia, 3 denari scodellati ed un mezzanino di Cremona, 2 denari di Siena (*post* 1192), 1 denaro siciliano per Enrico VI (1194-1197 del tipo Spahr 30). Purtroppo di questo ripostiglio sono disponibili solo poche immagini di monete genovesi. La datazione è stata peraltro resa possibile dall'accurata descrizione dei denari di Genova di Metcalf. Cfr. M. BALDASSARRI, *I denari della zecca di Genova e i loro frazionari tra il XII e il XIV secolo: alcune osservazioni su datazioni, seriazioni ed ambiti di circolazione*, «Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche», XXVIII (2009), pp. 331-376. La presenza di tre denari scodellati di Cremona conferma che la loro collocazione è da spostare alla metà del XIII secolo.

- ⁽¹⁶⁾ Vi è da notare, ad onor del vero, che il primo documento in cui si parla di inforziato è del 1157. La pergamena è del 2 aprile 1157: «Alberto Gambarà compera da Guglielmo Vitullo un fondo per lire sette e mezza *bonorum denariorum infortiatorum et novorum m. et britientium*». Cfr. F. ODORICI *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, 11 voll. Brescia 1853-1865, VII, 1856, p. 12. Purtroppo il documento non è stato rinvenuto in originale e ci si deve rimettere alle indicazioni dell'Odorici senza possibilità di verifica. Non c'è peraltro motivo di dubitare della correttezza della datazione indicata dall'erudito bresciano, né della veridicità del documento.
- ⁽¹⁷⁾ La fusione delle monete del ripostiglio di Varese ha indicato il contenuto in argento del 32% per i denari terzoli e del 51% per gli imperiali. Cfr. *Ripostigli monetali in Italia. Schede anagrafiche: Varese (dintorni) ante 1869*, Gabinetto Numismatico e Medagliere di Milano, scheda a cura di M. CHIARAVALLE, Milano 1987. L'esame al crogiolo ed alla bilancia effettuato da Biondelli su 240 denari scodellati milanesi diede risultati analoghi in quanto ciascuno dei denari conteneva circa 0,22 gr. di argento fino. Cfr. B. BIONDELLI, *La zecca e le monete di Milano*, Milano 1869, p. 64.

Catalogo

Nel catalogo è fornita una scheda tecnica essenziale di ciascun esemplare con indicazioni, nell'ordine, di: numero progressivo e d'inventario, zecca, autorità emittente, nominale, metallo, peso (in grammi), riferimenti al CNI, descrizione del diritto e del rovescio, analisi XRF.

I pesi sono stati verificati con una bilancia di precisione, con indicazione del centesimo di grammo.

Le analisi XRF sono state effettuate con apparecchio NITON DXL Precious Metal Analyzer.

Le monete sono riprodotte in fotografia una volta e mezza la loro grandezza naturale. La numerazione che compare nelle tavole si riferisce al numero di catalogo.

1. (B1284) BRESCIA - Comune

Denaro scodellato del I tipo con caratteri arcaici e senza cunei

Mistura - Peso: 0,70 gr. - Rif. CNI IV, p. 78, n. 1

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I

R/ + BRI • SIA al centro croce intersecante il cerchio

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	37,572	0,276	61,52	0,273	0,184	0,04	0,206	0,059	0,518	0,061
R/	39,541	0,313	59,493	0,288	0,202	0,041	0,268	0,061	0,496	0,06

2. (B1947) BRESCIA - Comune

Denaro scodellato del I tipo con caratteri arcaici e senza cunei

Mistura - Peso: 0,80 gr. - Rif. CNI IV, p. 78, n. 1

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I

R/ + BRI • SIA al centro croce intersecante il cerchio

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-	Ni	+/-
D/	43,023	0,328	55,804	0,285	0,217	0,042	0,207	0,06	0,562	0,063	0,186	0,043
R/	43,615	0,334	55,08	0,272	0,302	0,048	0,21	0,059	0,556	0,062	0,124	0,039

3. (B1926) BRESCIA - Comune

Denaro scodellato del I tipo con caratteri arcaici e senza cunei

Mistura - Peso: 0,86 gr. - Rif. CNI IV, p. 78, n. 1

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I

R/ + BRI • SIA al centro croce intersecante il cerchio

Tavola 1



XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	52,859	0,461	45,266	0,335	0,151	0,038	0,316	0,06	1,408	0,094
R/	59,646	0,545	38,575	0,305	0,133	0,037	0,293	0,059	1,353	0,093

4. (B1160) BRESCIA - Comune

Denaro scodellato del I tipo con caratteri arcaici e senza cunei

Mistura - Peso: 0,76 gr. - Rif. CNI IV, p. 78, n. 1

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I

R/ + BRI • SIA al centro croce intersecante il cerchio

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	43,483	0,355	55,491	0,295	0,248	0,044	0,152	0,058	0,626	0,066
R/	45,023	0,34	53,896	0,277	0,273	0,046	0,172	0,058	0,635	0,066

5. (B1161) BRESCIA - Comune

Denaro scodellato del I tipo con caratteri arcaici e senza cunei

Mistura - Peso: 0,71 gr. - Rif. CNI IV, p. 78, n. 1

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I

R/ + BRI • SIA al centro croce intersecante il cerchio

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	46,708	0,377	51,817	0,311	0,198	0,041	0,194	0,059	1,025	0,083
R/	48,13	0,368	50,552	0,298	0,195	0,041	0,127	0,057	0,931	0,079

6. (B1874) BRESCIA - Comune

Denaro scodellato del I tipo con caratteri arcaici e senza cunei

Mistura - Peso: 0,68 gr. - Rif. CNI IV, p. 78, n. 1

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I

R/ + BRI • SIA al centro croce intersecante il cerchio

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	44,714	0,347	54,05	0,299	0,235	0,044	0,195	0,059	0,806	0,074
R/	42,882	0,339	55,861	0,304	0,269	0,046	0,18	0,059	0,613	0,066

7. (B1271) CREMONA - Comune

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,71 gr. - Rif. CNI IV, p. 190, n. 12

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I con punte ai due lati della I

R/ + CREMONA al centro croce con bisanti nel I e II quadrante e punta nel III e IV quadrante

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	47,864	0,446	51,046	0,291	0,193	0,041	0,135	0,057	0,761	0,071
R/	51,703	0,384	47,196	0,282	0,211	0,041	0,129	0,056	0,761	0,071

8. (B1272) CREMONA - Comune

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,71 gr. - Rif. CNI IV, p. 190, n. 12

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I con punta a destra della I

R/ + CREMONA al centro croce con bisanti nel I e II quadrante e punta nel III e IV quadrante

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	54,694	0,42	44,048	0,284	0,15	0,037	0,147	0,056	0,714	0,069
R/	61,801	0,48	36,793	0,291	0,214	0,041	0,126	0,054	0,804	0,072

9. (B1276) CREMONA - Comune

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,60 gr. - Rif. CNI IV, p. 190, n. 13

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I con punta a destra della I

R/ + CREMONA al centro croce con bisanti nel I e II quadrante e punta nel III e IV quadrante

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	50,929	0,388	46,487	0,318	0,389	0,054	0,581	0,067	1,614	0,101
R/	49,551	0,404	47,766	0,305	0,37	0,053	0,522	0,066	1,73	0,105

10. (B1285) CREMONA - Comune

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,70 gr. - Rif. CNI IV, p. 190, n. 13

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I con punte ai lati della I

R/ + CREMONA al centro croce con bisanti nel I e II quadrante e punta nel III e IV quadrante

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-	Ir	+/-
D/	47,695	0,364	50,825	0,277	0,177	0,039	0,149	0,057	0,58	0,064	0,362	0,144
R/	47,257	0,341	51,525	0,285	0,131	0,036	0,202	0,059	0,544	0,062	-	-

11. (B1345) CREMONA - Comune

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,72 gr. - Rif. CNI IV, p. 190, n. 13

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I con punta a destra della I

R/ + CREMONA al centro croce con bisanti nel I e II quadrante e punta nel III e IV quadrante

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-	Ir	+/-
D/	48,351	0,358	50,202	0,282	0,221	0,043	0,141	0,057	0,734	0,071	0,352	0,157
R/	444,743	0,338	54,2	0,286	0,213	0,042	0,16	0,059	0,684	0,069	-	-

12. (B1155) CREMONA - Comune

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,70 gr. - Rif. CNI IV, p. 190, n. 13

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I con punta a destra della I

R/ + CREMONA al centro croce con bisanti nel I e II quadrante e punta nel III e IV quadrante

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	56,722	0,455	42,163	0,286	0,183	0,039	0,172	0,056	0,634	0,065
R/	48,557	0,365	50,517	0,278	0,147	0,036	0,148	0,057	0,631	0,066

13. (B1158) CREMONA - Comune

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,71 gr. - Rif. CNI IV, p. 190, n. 13

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I con punta a destra della I

R/ + CREMONA al centro croce con bisanti nel I e II quadrante e punta nel III e IV quadrante

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	47,071	0,381	51,483	0,305	0,191	0,04	0,155	0,057	0,848	0,075
R/	45,557	0,354	52,95	0,286	0,194	0,041	0,176	0,058	0,84	0,076

14. (B1275) MANTOVA - Vescovi anonimi

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,72 gr. - Rif. CNI IV, p. 220, n. 16

D/ + MANTVE al centro su tre righe Ω|E•S|P con punta a destra della I

R/ + VIRGILIVS al centro croce con bisanti nel II e IV quadrante

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-	Ir	+/-
D/	36,542	0,275	62,077	0,269	0,252	0,045	0,135	0,058	0,643	0,069	0,352	0,153
R/	40,103	0,302	58,795	0,273	0,241	0,044	0,164	0,059	0,698	0,07	-	-

15. (B1343) MANTOVA - Vescovi anonimi

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,77 gr. - Rif. CNI IV, p. 220, n. 16

D/ + MANTVE al centro su tre righe Ω|E•S|P con punta a destra della I

R/ + VIRGILIUS al centro croce con bisanti nel II e IV quadrante

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Pb	+/-
D/	31,459	0,249	67,635	0,296	0,141	0,036	0,611	0,066
R/	34,748	0,262	64,245	0,269	0,173	0,039	0,747	0,073

16. (B1162) MANTOVA - Vescovi anonimi

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,79 gr. - Rif. CNI IV, p. 220, n. 16

D/ + MANTVE al centro su tre righe Ω|E•S|P con punta a destra della I

R/ + VIRGILIUS al centro croce con bisanti nel II e IV quadrante

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-	Ge	+/-
D/	39,439	0,306	52,297	0,287	1,74	0,101	0,294	0,06	0,952	0,082	4,977	0,131
R/	41,092	0,319	52,076	0,284	1,368	0,09	0,298	0,06	0,851	0,078	4,092	0,119

17. (B1861) MILANO - a nome di Enrico

Obolo scodellato

Mistura - Peso: 0,32 gr. - Rif. CNI V, p. 50, nn. 22-23

D/ + IMPERATOR al centro su tre righe HE|RIC|N con cunei

R/ + MEDIOLANV al centro croce

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	44,777	0,336	53,95	0,295	-	-	1,273	0,091
R/	48,622	0,401	49,456	0,314	0,143	0,057	1,382	0,095

18. (B1871) MILANO - a nome di Enrico

Obolo scodellato

Mistura - Peso: 0,29 gr. - Rif. CNI V, p. 50, nn. 22-23

D/ + IMPERATOR al centro su tre righe HE|RIC|N con cunei

R/ + MEDIOLANV al centro croce

Tavola 2



XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Pb	+/-
D/	54,765	0,454	43,573	0,322	0,144	0,038	1,19	0,88
R/	50,566	0,385	48,04	0,286	0,137	0,036	0,987	0,08

19. (B1872) MILANO - a nome di Enrico

Denaro scodellato (falso d'epoca)

Mistura - Peso: 0,98 gr. - Rif. CNI V, pp. 48-49, nn. 1-14

D/ + IMPERATOR al centro su tre righe HE|RIC|N con cunei

R/ + MEDIOLANV al centro croce

XRF	Sn	+/-	Ag	+/-	Cu	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	94,334	0,992	3,151	0,083	0,045	0,201	0,409	0,045	1,194	0,076
R/	94,000	0,922	3,688	0,089	0,304	0,051	0,403	0,046	1,223	0,077

20. (B1873) MILANO - a nome di Enrico

Denaro scodellato

Mistura - Peso: 0,71 gr. - Rif. CNI V, pp. 48-49, nn. 1-14

D/ + IMPERATOR al centro su tre righe HE|RIC|N con cunei

R/ + MEDIOLANV al centro croce

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	48,466	0,39	49,945	0,285	0,388	0,053	0,122	0,056	0,851	0,075
R/	52,106	0,412	46,575	0,319	0,356	0,051	-	-	0,867	0,076

21. (B1888) MILANO - a nome di Enrico

Denaro scodellato

Mistura - Peso: 0,75 gr. - Rif. CNI V, pp. 48-49, nn. 1-14

D/ + IMPERATOR al centro su tre righe HE|RIC|N con cunei

R/ + MEDIOLANV al centro croce

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	50,13	0,377	48,671	0,304	0,329	0,049	-	-	0,779	0,072
R/	50,572	0,379	48,218	0,29	0,356	0,051	0,171	0,058	0,684	0,068

22. (B1890) MILANO - a nome di Enrico

Denaro scodellato

Mistura - Peso: 0,68 gr. - Rif. CNI V, pp. 48-49, nn. 1-14

D/ + IMPERATOR al centro su tre righe HE|RIC|N con cunei

R/ + MEDIOLANV al centro croce

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	50,677	0,381	47,402	0,282	0,681	0,067	0,131	0,057	0,508	0,059
R/	48,01	0,378	50,646	0,282	0,651	0,066	-	-	0,454	0,057

23. (B1286) MILANO - a nome di Enrico

Denaro scodellato

Mistura - Peso: 0,71 gr. - Rif. CNI V, pp. 48-49, nn. 1-14

D/ + IMPERATOR al centro su tre righe HE|RIC|N con cunei

R/ + MEDIOLANV al centro croce

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	59,524	0,471	39,219	0,296	0,134	0,036	0,144	0,055	0,979	0,079
R/	51,645	0,412	47,203	0,294	0,136	0,037	0,174	0,058	0,842	0,076

24. (B1890) MILANO - a nome di Enrico

Denaro scodellato

Mistura - Peso: 0,67 gr. - Rif. CNI V, pp. 48-49, nn. 1-14

D/ + IMPERATOR al centro su tre righe HE|RIC|N con cunei

R/ + MEDIOLANV al centro croce

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	44,138	0,338	54,55	0,281	0,128	0,036	0,136	0,058	0,735	0,071
R/	44,683	0,342	54,1	0,278	0,164	0,038	-	-	0,695	0,069

25. (B1916) MILANO - a nome di Federico

Denaro imperiale scodellato

Argento - Peso: 0,95 gr. - Rif. CNI V, pp. 51-52, nn. 6-11

D/ + FREDERICVS I•P•R•T• disposte in croce

R/ + AVG|+MED|IOLA|NIV

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-	Ir	+/-
D/	66,385	0,492	32,135	0,288	0,128	0,035	0,183	0,054	0,853	0,073	-	-
R/	68,387	0,683	30,014	0,295	0,148	0,037	0,177	0,054	0,928	0,077	0,347	0,167

26. (B1924) MILANO - a nome di Federico

Denaro imperiale scodellato

Argento - Peso: 0,98 gr. - Rif. CNI V, pp. 51-52, nn. 6-11

D/ + FREDERICVS I•P•R•T• disposte in croce

R/ + AVG|+MED|IOLA|NIV

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Pb	+/-
D/	59,917	0,451	39,003	0,304	0,081	0,031	0,9	0,075
R/	56,713	0,432	41,895	0,294	0,083	0,032	1,221	0,088

27. (B1946) MILANO - a nome di Federico

Denaro imperiale scodellato

Argento - Peso: 0,93 gr. - Rif. CNI V, pp. 51-52, nn. 6-11

D/ + FREDERICVS I•P•R•T• disposte in croce

R/ + AVG|+MED|IOLA|NIV

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Pb	+/-
D/	54,7	0,408	44,287	0,292	0,151	0,036	0,472	0,056
R/	56,478	0,573	42,49	0,29	0,169	0,037	0,53	0,059

28. (B1919) MILANO - a nome di Federico

Denaro imperiale scodellato

Argento - Peso: 0,94 gr. - Rif. CNI V, pp. 51-52, nn. 6-11

D/ + FREDERICVS I•P•R•T• disposte in croce

R/ + AVG|+MED|IOLA|NIV

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	67,808	0,49	31,078	0,284	0,217	0,041	0,104	0,051	0,792	0,07
R/	63,852	0,506	35,082	0,286	0,19	0,04	0,131	0,053	0,745	0,069

29. (B1923) MILANO - a nome di Federico

Denaro imperiale scodellato

Argento - Peso: 0,98 gr. - Rif. CNI V, pp. 51-52, nn. 6-11

D/ + FREDERICVS I•P•R•T• disposte in croce

R/ + AVG|+MED|IOLA|NIV

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-
D/	54,898	0,403	44,097	0,284	0,058	0,029	0,131	0,055	0,816	0,072
R/	60,895	0,489	38,063	0,294	0,077	0,031	-	-	0,867	0,074

30. (B1891) MILANO - a nome di Federico

Denaro imperiale scodellato

Argento - Peso: 0,91 gr. - Rif. CNI V, pp. 51-52, nn. 6-11

D/ + FREDERICVS I•P•R•T• disposte in croce

R/ + AVG|+MED|IOLA|NIV

XRF	Ag	+/-	Cu	+/-	Au	+/-	Zn	+/-	Pb	+/-	Sn	+/-
D/	69,046	0,525	28,538	0,292	0,201	0,041	0,283	0,056	1,269	0,087	0,663	0,181
R/	72,558	0,586	25,075	0,287	0,165	0,037	0,313	0,056	1,319	0,088	0,57	0,186

A. (B1920) BRESCIA - Comune

Denaro scodellato del III tipo con caratteri moderni e cunei

Mistura - Peso: 0,50 gr. - Rif. CNI IV, p. 78, n. 2

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I, due punte ai lati della I

R/ + BRI • SIA al centro croce intersecante il cerchio, punta tra la I e la crocetta

B. (B1891) BRESCIA - Comune

Denaro scodellato del I tipo con caratteri arcaici e senza cunei

Mistura - Peso: 0,71 gr.- Rif. CNI IV, p. 78, n. 1

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I

R/ + BRI • SIA al centro croce intersecante il cerchio

C. (B1274) CREMONA - Comune

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,79 gr. - Rif. CNI IV, p. 190, n. 13

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I con punta a destra della I

R/ + CREMONA al centro croce con bisanti nel I e II quadrante e punta nel III e IV quadrante

D. (B1283) CREMONA - Comune

Denaro piano con stelle e lettere gotiche

Mistura - Peso: 0,79 gr. - Rif. CNI IV, p. 192, n. 31

D/ + FREDERICVS al centro su tre righe Ω|P•R|I con punta a destra della I

R/ + CREMONA al centro croce stelle a 5 punte nel I e II quadrante

E. (B1344) MILANO - a nome di Federico

Denaro imperiale scodellato

Argento - Peso: 0,80 gr. (rotto) - Rif. CNI V, pp. 51-52, nn. 6-11

D/ + FREDERICVS I•P•R•T• disposte in croce

R/ + AVG|+MED|IOLA|NIV

F. (B1156) MILANO - a nome di Federico

Denaro imperiale scodellato

Argento - Peso: 0,87 gr. - Rif. CNI V, pp. 51-52, nn. 6-11

Tavola 3



x1,5

D/ + FREDERICVS I•P•R•T• disposte in croce
R/ + AVG|+MED|IOLA|NIV

G. (B1157) PAVIA - a nome di Federico

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,51 gr. - Rif. CNI IV, p. 494, n. 19

D/ + AVGVSTVS CE al centro su tre righe FE|RIC|

R/ + INPERATOR al centro croce P•A|P•A|I

H. (B1936) PAVIA - a nome di Federico

Denaro piano

Mistura - Peso: 0,55 gr. - Rif. CNI IV, p. 494, n. 17

D/ + AVGVSTVS CE al centro su tre righe FE|RIC|

R/ + INPERATOR al centro croce PA|P•A|I

SEGNALAZIONI

Nuove acquisizioni al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco: un disegno preparatorio di Gaetano Previati e il fondo grafico di Benvenuto e Regina Disertori

Francesca Rossi

Nel Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano sono custodite numerose testimonianze dell'attività di artisti italiani che hanno lavorato a Milano tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento. Il rinnovamento artistico, le ricerche sperimentali e il collezionismo pubblico della cultura grafica a cavallo dei due secoli sono rappresentati da importanti nuclei di disegni di Vittore Grubicy, Giovanni Segantini, Alberto Martini, Gaetano Previati, Romolo Romani e Umberto Boccioni e, se consideriamo le correnti artistiche del disegno italiano sino agli anni Quaranta, si raggiunge la somma di circa 2800 fogli. Il 2015 ha portato un incremento significativo della raccolta in quest'ambito grazie all'acquisto di un notevole disegno di Gaetano Previati preparatorio per il dipinto *Maternità* e all'ingresso di un considerevole fondo di opere grafiche di Benvenuto e Regina Disertori, in parte in comodato e in parte in dono.

Studio per *Maternità* di Gaetano Previati

Studio per *Maternità*

1890 circa

carboncino su carta bianca, 250 × 573 mm

inv. agg. 1108

Iscrizioni: firmato (a carboncino) in basso a destra: «GPreviati»

Provenienza: Cesena, collezione privata; Milano, La Portantina di Mattia Jona, febbraio 2015.

Con determinazione dirigenziale del primo ottobre 2015, prot. n. 426, il Comune di Milano ha acquistato dalla galleria La Portantina di Mattia Jona, per la raccolta del Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, un disegno firmato da Gaetano Previati (Ferrara 1852 – Lavagna, Genova, 1920), preparatorio per il monumentale dipinto *Maternità* (FIGG. 1, 2), insuperato esperimento sulla luce e sulla tecnica divi-

sionista nelle ricerche dell'artista ferrarese. Un'opera che sin dal suo debutto alla prima Triennale di Milano nel 1891 ha suscitato scandalo e dibattito tra il pubblico e la critica per gli elementi di novità del suo linguaggio pittorico impopolare.

Al foglio, in ottime condizioni conservative, è stato assegnato il numero di inventario agg. 1108.

L'opera va ad aggiungersi a un ingente fondo di disegni dell'autore formatosi al Castello Sforzesco sin dagli inizi del secolo scorso, composto da celebri nuclei tematici della fase previatesca matura: dagli oltre 270 bozzetti per l'edizione illustrata dei *Promessi Sposi* pubblicata da Hoepli nel 1900, a soggetti come le *Stazioni della Via Crucis* e il poema dantesco, con un grande studio per l'episodio di Paolo e Francesca.



FIG. 1 - Gaetano Previati, *Studio per Maternità*, 1890 circa, inv. agg. 1108. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 2 - Gaetano Previati, *Maternità*, 1890-1891, inv. BPN 38. Banco BPM – collezione Banca Popolare di Novara.

È noto dalle parole di Previati stesso che la lunga e tormentata gestazione di *Maternità* ha comportato una complessa fase di elaborazione teorica sulla nuova tecnica del colore diviso. L'artista ha disegnato moltissimo per verificare le sue tesi e lo ha fatto seguendo i procedimenti preparatori tradizionali. Dopo aver tracciato uno schizzo sommario dell'intero soggetto su carta o sulla tela, il pittore studiava analiticamente più e più volte i singoli dettagli iconografici in fogli distinti, controllandone gli aspetti formali e la definizione luministica, per arrivare a produrre infine, ricomponendo le varie parti, un progetto dell'insieme accurato.

Le lettere scritte dall'artista al fratello Giuseppe in vista della stesura pittorica finale restituiscono precisi indizi sul lavoro meticoloso dedicato al soggetto. Da questi documenti, si ricava che almeno da settembre del 1890 egli stava lavorando freneticamente all'opera e che l'avrebbe conclusa circa sette mesi dopo, tra fine marzo 1891 e il 10 aprile, data della consegna a Brera per l'esposizione.

Il 24 settembre 1890, l'artista manifestava apertamente le sue inquietudini davanti all'impresa: «Sono assorbito completamente dalla gran tela che ho davanti agli occhi senza averci messo le mani così ferocemente da seppellire tutto lo schizzo segnatevi anni addietro»⁽¹⁾. A un certo punto aveva stravolto l'idea iniziale e realizzato nuovi disegni, come confidava poco dopo, in un'altra lettera: «Non ho in mente altro che mettere insieme il mio quadro. Ho fatto diversi disegni anche in questi giorni e il lavoro mi cresce sottomano in una maniera incredibile»⁽²⁾. Lo scontento profondo che gli procurava quella sfida interminabile con sé stesso riguardava e la difficoltà di dipingere con la tecnica divisionista e l'esito dei disegni, che il più delle volte gli sembravano mediocri e inadeguati per afferrare il momento più espressivo del modello, malgrado gli sforzi, i tentativi e la fatica che sfogava nelle parole affidate alle lettere⁽³⁾.

Di quel travaglio quotidiano si conoscono una manciata di disegni. Le prime acquisizioni critiche risalgono alla pubblicazione degli *Archivi del divisionismo* (1968) e alla storica mostra antologica sul pittore del 1969, dove furono presentati due fogli della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara⁽⁴⁾: il primo, eseguito tenuemente a carboncino con segni filamentosì, morbidi e vibranti, rappresenta un'indagine precoce e ancora embrionale per la *Figura dell'angelo genuflesso in primo piano di profilo* (inv. 308). Il secondo, steso a grafite, definisce con linee sottili e meccaniche a puro contorno la composizione d'insieme (inv. 408). È un foglio quadrettato per il trasporto e non completamente finito: molto probabilmente si tratta di uno strumento intermedio utilizzato per un *d'apres*.

Altri disegni preparatori, compreso l'esemplare in questione, sono riemersi soltanto nell'ultimo decennio e, nell'occasione di una mostra dedicata a ricostruire la vicenda di *Maternità*, tenutasi a Bergamo nel 2015, si è potuto riunirli per la prima volta accanto al dipinto⁽⁵⁾.

Contando i fogli ferraresi, gran parte degli studi sinora rintracciati interessano dettagli e singole figure esaminate in pose diverse.

Due schizzi a carboncino fissano l'angelo proteso con le braccia distese in avanti all'estrema destra della composizione (uno in collezione privata svizzera, l'altro ora nella collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona): sono schizzati di getto con tratti allungati radi e nervosi e sono stilisticamente identici tra loro, dunque certamente eseguiti uno via l'altro, nella stessa seduta di lavoro. Un altro studio, acquisito dal Banco Popolare nel 2013, fissa l'angelo centrale inginocchiato dalle enormi ali con le mani al volto, dietro al quale, sullo sfondo, si vede affiorare la sagoma triangolare della Madre con in braccio il Bambino. A questo foglio va una nota di merito per la felicità dell'invenzione e la grafia energica e sciolta, capace di catturare sulla carta le linee andamentali della composizione in un'originalissima visione dinamica.

Durante la stesura di questa nota si è inoltre identificato in una collezione privata veronese un altro notevole foglio (FIG. 3), nel quale troviamo Previati alle prese con il primo angelo sulla sinistra con le braccia conserte al petto. L'autore ha qui rifinito accuratamente la figura con un fitto groviglio di tratteggi sottili e sfumature del carboncino rese con uno sfumino o con l'uso delle dita, ma la posa dell'angelo orante non è ancora quella che poi avrà nel dipinto, la forma delle ali e le pieghe dei pan-



FIG. 3 - Gaetano Previati, *Angelo in preghiera. Studio per Maternità*, 1890 circa, collezione privata

neggi sono diversi, la testa è meno ripiegata in avanti e le dita della mano sinistra sono semiaperte.

Nel bilancio analitico del gruppetto di fogli recuperati solamente il disegno, ora acquistato dal Castello Sforzesco, restituisce il progetto preparatorio per l'intera composizione. È dunque un testo cruciale per valutare lo sviluppo del lavoro grafico dell'artista. Anche questo disegno è rifinito con perseveranza. A giudicare dalle differenze compositive minime rispetto al dipinto che si rilevano in alcuni fiori in più inseriti sul lato destro del tappeto erboso, riflette un momento avanzato dell'elaborazione di *Maternità*. È costruito con un segno grafico sintetico, delicato e vibrante e un chiaroscuro polveroso che va a confondersi con la pallida colorazione grigia della carta di supporto, preparata acquerellando a pennello il carboncino molto diluito per meglio modulare i bianchi e i colpi di luce che pervadono l'atmosfera di intime suggestioni simboliche sull'ideale materno.

Il fondo grafico di Benvenuto e Regina Disertori.

Dal 24 febbraio 2015 è giunto al Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, in comodato per quindici anni, il considerevole archivio dell'architetto Andrea Disertori relativo all'attività grafica dei suoi genitori: Benvenuto Disertori (Trento 1887 – Milano 1969) e Regina Philippona (Amsterdam 1886 – Milano 1977). Il proprietario ha inoltre disposto di lasciare in dono allo stesso Istituto quattordici disegni di Benvenuto selezionati dal vasto corpus oggetto del deposito (FIGG. 4, 5).

Il fondo Disertori ci consegna memorie e strumenti di laboratorio raccolti e custoditi durante un lungo periodo dai due artisti e poi dal figlio Andrea, che in uno scritto recente ha ricordato affettuosamente una definizione attribuita al padre da un amico durante una lontana conferenza trentina: Benvenuto, «*homo umbratilis*», «Assorbito completamente dalle sue “manie”»⁽⁶⁾. Un'espressione che rende bene l'idea dei suoi molteplici interessi, della serietà, dell'infaticabile impegno e dell'entità del lavoro prodotto. Si tratta non per caso di un corpus numeroso (circa 3800 pezzi) e molto articolato cronologicamente e dal punto di vista delle tipologie tecniche e tematiche dei fogli. La fisionomia del complesso repertorio è quindi in grado di riflettere i tanti risvolti della multiforme operosità di Benvenuto, che si è distinto tra i protagonisti dell'illustrazione italiana come disegnatore e incisore, ma è stato anche ottimo musicologo, studioso e pubblicista.

Il buono stato di conservazione del corpus si deve all'attenta cura con la quale Benvenuto, Regina e Andrea Disertori lo hanno custodito negli anni. All'intelligente apertura intellettuale di quest'ultimo va riconosciuto nondimeno il merito di aver sostenuto con azioni costanti la diffusione della conoscenza dell'opera del padre e della madre e incoraggiato ricerche, disposto donazioni, costruito un dialogo stretto



FIG. 4 - Benvenuto Disertori, *Autoritratto*, 1908-1912, Fondo Disertori, album I/5, in comodato al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milano

con musei e studiosi mettendo a disposizione il proprio archivio per la realizzazione di pubblicazioni e mostre⁽⁷⁾.

Tra le iniziative pregevoli da lui promosse si ricordano la stesura della bibliografia completa di Benvenuto e Regina Disertori, la donazione alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano dell'intero archivio di studi musicologici di Benvenuto e di una biblioteca comprendente rari volumi di arte e letteratura compresi tra il XV e XX secolo⁽⁸⁾; la donazione di incisioni, ex libris e negativi fotografici paterni, rispettivamente alla Civica Raccolta Bertarelli (1973) e al Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco (2005); la donazione al Museo Civico di Rovereto di 52 dipinti di Regina Disertori raffiguranti ritratti e nature morte (2007)⁽⁹⁾; e infine il comodato al MART di Rovereto dell'intera raccolta di matrici xilografiche e calcografiche dell'opera incisa da Benvenuto (2009)⁽¹⁰⁾.

Lo stimolo e l'iniziativa di Andrea Disertori sono stati fondamentali anche per la realizzazione di una mostra sulle vedute e i ritratti di Benvenuto svoltasi a Bolzano nel 1995, del catalogo ragionato dell'opera dell'incisore presentato nel 2001 in una esposizione itinerante in quattro sedi, compresa la Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano⁽¹¹⁾ e, da ultima, di una mostra organizzata nel 2012 dal MART alla Torre Vanga di Trento, che ha approfondito il profilo artistico dell'autore nella stagione Liberty⁽¹²⁾.

La disposizione a favore del Gabinetto dei Disegni giunge quindi a coronamento di una notevole serie di generose iniziative a beneficio della collettività e di raccolte museali e biblioteche pubbliche italiane alle quali i Disertori sono stati particolarmente legati durante la loro vita.



FIG. 5 - Benvenuto Disertori, *Donna sdraiata*, 1906-1907, inv. 1112. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Il cospicuo fondo in questione è prevalentemente composto da opere di Benvenuto ma alcune cartelle riguardano il lavoro di Regina. I materiali grafici sono pervenuti in ventuno raccoglitori tra album, scatole e cartelle di vario formato confezionati in momenti diversi.

Si tratta soprattutto di disegni, schizzi, studi preparatori, disegni su carte da lucido per il trasporto, bozzetti e progetti per illustrazioni editoriali, ma sono presenti anche alcune incisioni, fotografie, stampe e riproduzioni di ex-libris e copertine di libri.

Accanto alle opere originali ci sono documenti riferiti al percorso e alle vicende personali dell'autore: attestati e diplomi di studio di Benvenuto, lettere e cartoline; fotocopie di corrispondenza varia; fotocopie di lettere tra Disertori e l'editore Olschki; ritagli di articoli di giornali dedicati a mostre, pubblicazioni e vicende dell'autore, riproduzioni e inoltre fotocopie di incisioni e illustrazioni.

L'esiguo nucleo dei fogli di Regina Disertori è giunto al museo suddiviso in sei raccoglitori contenenti disegni di figura, paesaggi e animali, incisioni; il tutto corredato da diplomi, locandine di mostre e riproduzioni.

Nel 2016 la direzione del Gabinetto dei Disegni ha avviato un progetto di conservazione preventiva e documentazione fotografica del fondo che comprende la sostituzione progressiva dei contenitori in plastica e in legno con apposite scatole e cartelline per la conservazione di materiali cartacei a PH neutro.

I quattordici disegni acquisiti in dono sono stati inventariati ai numeri agg. 1109-1122, fotografati e registrati nel catalogo informatico dell'Istituto. Il verso di ciascun disegno riporta il numero dell'album di provenienza e il relativo numero d'ordine interno.

Si tratta di prove eseguite da Benvenuto Disertori tra il primo e il quinto decennio del Novecento. Esclusi fogli giovanili colorati ad acquerelli come lo *Studio di mano con violino* (inv. agg. 1109) e *Donna sdraiata* (inv. agg. 1112; FIG. 5), sono perlopiù studi e bozzetti preparatori per incisioni⁽¹³⁾.

Appendice

Disegni di Benvenuto Disertori donati al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco da Andrea Disertori

- 1 *Studio di mano con violino*
1907-1909
penna, inchiostro bruno acquerellato su carta bianca, 306 × 238 mm
inv. agg. 1109
- 2 *Bozzetto per La Nicchia*
1910-1920
china su carta, 327 × 150 mm
inv. agg. 1110⁽¹⁴⁾
- 3 *Il liutaio Carlo Bisiach*
1934 circa
matita su carta bianca, 338 × 256 mm
inv. agg. 1111
- 4 *Donna sdraiata* 1906-1907
matita e acquerelli colorati, 205 × 380 mm
inv. agg. 1112 (FIG. 5)
- 5 *Ramo di melograno*
quarto-quinto decennio del XX secolo
china su carta bianca, 340 × 250 mm
inv. agg. 1113
- 6 *Vaso con rampicante*
quarto-quinto decennio del XX secolo
china e acquerelli colorati, 355 × 170 mm
inv. agg. 1114
- 7 *Vitigno*
1944-1948
matita e china su carta bianca, 291 × 400 mm
inv. agg. 1115

- 8 *Veduta di Gubbio. La Campanella di san Giovanni Battista*
1912-1913
china su carta bianca, 299 × 278 mm
inv. agg. 1116
- 9 *Veduta del Campidoglio*
1918
matita e china su carta bianca, 385 × 295 mm
inv. agg. 1117
- 10 *Campane di Sant'Agostino a Perugia*
1919 circa
matita, china, inchiostro bruno acquerellato su carta grigia, 289 × 210 mm
inv. agg. 1118
- 11 *Umberto Moggioli*
1907
carboncino su carta grigia, 223 × 176 mm
inv. agg. 1119⁽¹⁵⁾
- 12 *Apollo e la Fortuna*
1930
matita e china su carta bianca, 278 × 293 mm
inv. agg. 1120
- 13 *Studio di nudo femminile*
1920-1930
matita su carta bianca, 305 x 211 mm
inv. agg. 1121
- 14 *Studio per La cerba*
1944
matita su carta bianca, 293 × 344 mm
inv. agg. 1122

- ⁽¹⁾ *Archivi del divisionismo*, raccolti e ordinati da T. Fiori, saggio introduttivo di F. Bellonzi, 2 voll., Roma 1968, I, p. 246 (lettera al fratello Giuseppe Previati del 24 settembre 1890).
- ⁽²⁾ G. PREVIAI, *Lettere al fratello. Introduzione e note di Spartaco Asciamprener*, Milano 1946, p. 45, (lettera dell'1 ottobre 1890).
- ⁽³⁾ *Ibidem* (lettera dell'1 ottobre 1890).
- ⁽⁴⁾ *Archivi del divisionismo* cit. n. 1, II, p. 47, n. III.75, fig. 503; *Gaetano Previati (1852-1920). Mostra antologica*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti – Galleria Civica d'Arte Moderna, luglio – ottobre 1969), Ferrara 1969, s.p., nn. 6-7.
- ⁽⁵⁾ Si veda per maggiori approfondimenti il catalogo dell'esposizione e in particolare, per il capitolo della grafica, F. ROSSI, *Gaetano Previati e la grafica per Maternità: una nuova acquisizione per le collezioni del Banco Popolare e altri disegni*, in *Maternità di Gaetano Previati*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo Creberg, 9 maggio – 26 giugno 2015), a cura di P. Plebani, S. Rebora, F. Rossi, Bergamo 2015, pp. 39-52. Il disegno qui presentato fu esposto in mostra quando era ancora di proprietà di Mattia Jona, che mi preme ringraziare per avermi segnalato l'esistenza dell'opera e per la sua collaborazione al progetto espositivo.
- ⁽⁶⁾ A. DISERTORI, *Benvenuto Disertori*, "homo umbratilis", in *Benvenuto Disertori (1887-1969). Un segno Liberty*, catalogo della mostra (Trento, Torre Vanga, 15 giugno – 2 settembre 2012), a cura di A. Tiddia, Milano 2012, pp. 10-18.
- ⁽⁷⁾ Su Andrea Disertori si veda *Andrea Disertori: Architetto, Grafico, Pubblicista, Scenografo, Docente*, a cura di G. Daprà, P. Pedrazzoli, Milano 2010.
- ⁽⁸⁾ *Biblioteca Nazionale Braidense. Il Fondo Benvenuto e Regina Disertori*, a cura di D. Falchetti Pezzoli, C. Giunchedi Borghese, L. Zumkeller, Milano 1987.
- ⁽⁹⁾ *Regina Philippona Disertori. Amsterdam 1886-Milano 1977. La donazione del figlio Andrea al Museo Civico di Rovereto*, catalogo della mostra (Rovereto, Sala comunale Roberto Iras Baldessari, 4 – 14 settembre 2008), a cura di P. Pizzamano, con una testimonianza di Andrea Disertori, Rovereto 2008.
- ⁽¹⁰⁾ L'elenco delle matrici calcografiche e xilografiche depositate al MART da Andrea Disertori è pubblicato nel catalogo della mostra curata da Alessandra Tiddia: *Benvenuto Disertori (1887-1969)...* cit. n. 6, pp. 136-137.
- ⁽¹¹⁾ P. BELLINI, A. ALBERTI, *Benvenuto Disertori. Catalogo ragionato dell'opera grafica e degli ex libris*, Milano 2000 (con una premessa di Andrea Disertori). Il volume ha accompagnato le mostre svolte tra il 2000 e 2001 a Bagnacavallo, Acqui Terme, Milano e Luino.
- ⁽¹²⁾ *Benvenuto Disertori (1887-1969)...* cit. n. 6.
- ⁽¹³⁾ Per le incisioni corrispondenti ai soggetti si veda BELLINI, ALBERTI, *Benvenuto Disertori. Catalogo ragionato...* cit. n. 11, p. 18, n. 7 (*Gubbio. La campanella di S. Giovanni Battista*; in controparte rispetto al disegno inv. agg. 1116); p. 42, n. 29 (*Veduta del Campidoglio*; in controparte rispetto al disegno inv. agg. 1117); p. 62, n. 46 (*Apollo e la Fortuna*, riferita al disegno inv. agg. 1120); p. 69, n. 53/a (*La cerba*, riferita al disegno inv. agg. 1122, nel quale manca il nudo disteso in orizzontale in primo piano); p. 72, n. 57 (*Studio di nudo femminile*, riferita al disegno inv. agg. 1121); p. 80, n. 67 (*Il liutaio Carlo Bisiach*, riferita al disegno inv. agg. 1111).
- ⁽¹⁴⁾ Esposto alla mostra *Benvenuto Disertori (1887-1969)...* cit. n. 6, p. 94.
- ⁽¹⁵⁾ Esposto alla mostra *Benvenuto Disertori (1887-1969)...* cit. n. 6, p. 57.

Attività di conservazione per i materiali delle Raccolte d'Arte Antica: aggiornamenti 2016

Laura Basso

Archivio

Le Raccolte d'Arte Antica tutelano una parte dell'archivio generato dall'annessione del Museo Patrio di Archeologia, di fondazione statale, e del Museo Artistico, istituito dal Comune: la lettura del materiale è disponibile previo appuntamento e il conservatore accoglie, indirizza e fornisce assistenza agli utenti⁽¹⁾. Le domande di accesso da parte di studiosi e studenti hanno avuto una contrazione rispetto alle visite registrate nel 2015 e, soprattutto, nel 2014 ma nel corso dell'anno trascorso non sono mancate le richieste volte a verificare vari quesiti da parte dei conservatori e del personale interno, specialmente colleghi che hanno in carico beni storici e artistici ubicati nelle sedi *extra moenia* del Castello Sforzesco. Le domande di accesso vertono soprattutto in merito alle cosiddette 'fonti' e cioè i volumi che contengono l'annotazione cronologica dell'ingresso delle opere, registrazione manoscritta di cui non sono note copie o varianti: essi rappresentano dunque il primo fondamentale bacino di informazione per conoscere l'entità del patrimonio pubblico museale, quello cioè confluito e conservato negli istituti coordinati dall'attuale Area Soprintendenza del Castello Sforzesco Musei Storici e Archeologici ma anche dagli istituti oggi conosciuti come Museo del Novecento, MUDEC (Museo delle Culture) e Raccolte di Storia Naturale. Tra queste carte, il tomo intitolato, dalla scritta pressoché illeggibile compitata sulla copertina, «REGISTRO/CARICO GEN LE/ dal 1° GENNAIO 1938 al /N°2895 al N°» è il più richiesto ma anche il più bisognoso di ricevere attenzioni essendo tra l'altro un documento tuttora in uso che prosegue, quarto in ordine di tempo, il *Registro di carico* avviato nel 1913 (FIG. 1).

Grazie alla collaborazione e alla competenza del personale della Biblioteca Centrale Sormani l'esemplare è stato affidato alla Sezione Digitale dove gli addetti stanno per concludere la scansione delle 320 facciate compilate alla data del 1 maggio 2016⁽²⁾. A lungo desiderata, questa attività è il primo passo per ottenere la duplicazione della sequenza serrata e densa di notizie contenute in quei fogli manoscritti

e preservare la memoria scritta delle migliaia di accessioni di beni storici, librari, archeologici, d'arte applicata, d'arte grafica, numismatici, infine d'arte *tout court* sia scultorea che pittorica. Sarà così salvaguardato l'originale mentre le future consultazioni avverranno tramite l'uso delle copie archiviate su CD. Un atto dunque semplice quanto doveroso al quale, ci auguriamo, possa seguire il restauro vero e proprio volto a sanare e rendere stabili nel tempo i caratteri morfologici e fisici di quelle carte. In parallelo, e l'augurio prosegue, dovrebbe maturare la proposta di digitalizzare in 'formato query' oltre l'esemplare in questione anche quelli che lo precedono, quest'ultimi in migliore stato di conservazione. Sarà così possibile aggiungere alla conoscenza offerta dalla lettura anche l'approfondimento scaturito dal sistema informatizzato dedicato a memorizzare i singoli lemmi permettendo la connessione virtuale tra le persone o gli enti, le occasioni temporali e i luoghi che da oltre un secolo hanno alimentato e continuano ad arricchire il patrimonio pubblico di Milano con atti liberali.



FIG. 1 - *Registro di Carico ...*, Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica, Archivio (ACRA)

Museo d'Arte Antica

Se il 2015 è stata una stagione speciale per il Museo d'Arte Antica, conclusasi con la giornata *Agenda Restauri* organizzata il 18 novembre, l'anno appena trascorso registra un'attività dedicata in particolare agli approfondimenti della conoscenza patrimoniale, indagini che hanno coinvolto naturalmente la sezione lapidea, il gruppo della statuaria coroplastica e, per la prima volta, il nucleo dei calchi oggetto di un contributo edito in questo stesso volume. Non occorre sottolineare quanto valore abbia la ricognizione del patrimonio, tappa imprescindibile, come è noto, per assicurare una migliore longevità alle opere.

Nel settore proprio della conservazione, si sta ultimando la struttura autoportante che ospiterà la statua raffigurante *San Bartolomeo* e l'annesso piedistallo (inv. 2003) fase necessaria per dar modo di ultimare l'ancoraggio dei frammenti pervenuti con il dono delle due parti. Il complesso marmoreo è giunto al Museo d'Arte Antica grazie al dono di Luciano Dossena, perfezionato nel 2010⁽³⁾ (FIG. 2).

Lo stesso benefattore nel 2014 si è assunto l'onere di far restaurare il gruppo statuario, incarico affidato alla ditta Aconerre Arte Conservazione e Restauro di Marilena Anzani e Alfio Rabbolini. Il progetto di sistemazione espositiva, su struttura autoportante, è a firma dell'architetto Valter Palmieri.

Si è, invece, appena concluso il restauro della statua *Adamo* (inv. 737 bis, FIG. 4) avviato nella fase progettuale nel 2014 e assegnato alla ditta sopra menzionata alla fine del mese di ottobre 2016. All'inizio del 2017, il lavoro è giunto alla fase cruciale della pulitura e soprattutto del consolidamento della materia, aspetto quest'ultimo che ha esplicitato una maggiore complessità rispetto alle condizioni di avvio. In parallelo la vicenda della statua avanti l'ingresso nel Museo – avvenuto nel 1903 – e poi nelle prime due decadi di inizio secolo ha rivelato inediti motivi di interesse sotto il profilo storico artistico, informazioni che sono state d'aiuto per sciogliere le riserve sulle scelte operative⁽⁴⁾ (FIG. 3). Future occasioni di divulgazione daranno modo di proporre le relazioni dettagliate e conclusive dedicate al restauro di queste due sculture e di proporre note informative sugli interventi legati alla manutenzione del sistema espositivo del museo e sui lavori di messa in sicurezza di singole opere, atti questi ultimi in via di definizione.

Pinacoteca

Alle soglie del 2016, una serie di circostanze ha sollecitato l'avvio di cure speciali dedicate a tre opere tra loro accumulate dal tema raffigurato, che chiama in causa come protagonisti la Madonna e Gesù Bambino, e dalla medesima tipologia riferibile al cosiddetto 'quadro da devozione'. Anche le vicende collezionistiche rivelano qualche affinità nel percorso che ha segnato i quadri, oggetto di cessioni e di passaggi nelle case d'asta condotti nell'area grosso modo identificabile con l'Italia set-



FIG. 2 - Scultore lombardo della fine del XVI, *San Bartolomeo*, inv. 2003. Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica

tentrionale, almeno da quanto emerge dalle informazioni documentabili solo dalla fine del XIX secolo. Invece, ciascuna opera ha una sua specificità in merito alla causa che ne ha determinato l'ingresso nelle Raccolte d'Arte Antica. Sotto quest'ultimo aspetto, la *Madonna con Bambino e un angelo* da sempre associata a Vincenzo Foppa, merita un breve cenno sul motivo che l'ha distaccata dalla Galleria degli Uffizi (inv. 1890/9492), museo al quale era stata destinata con un acquisto concluso nel 1970, facendola approdare nella sala XXI della Pinacoteca. Come è noto, la tavola raffigurante *San Benedetto*, autografa di Antonello da Messina, di proprietà della Regione Lombardia e già concessa per venticinque anni alla Pinacoteca del Castello, avanti la scadenza del deposito è stata affidata alla Galleria degli Uffizi per essere ricongiunta a due pannelli raffiguranti uno *La Madonna col Bambino* l'altro *San Giovanni evangelista*, appartenenti ad un polittico smembrato *ab antiquo*, pannelli esposti dal 2002 nel prestigioso museo fiorentino dopo una complessa, accorta orchestrazione diretta dall'allora ministro Antonio Paolucci⁽⁵⁾. A sancire il trasferimento della tavola dipinta da Antonello da Messina, è la convenzione sottoscritta dall'assessore alla Cultura della Regione Lombardia, Cristina Cappellini, e dall'allora direttore degli Uffizi, Antonio Natali⁽⁶⁾. Nell'accordo si individuava il bene posseduto dalla galleria statale da concedere al capoluogo lombardo, in una sorta di risarcimento, secondo la formula di deposito della durata di tre lustri: venne identificato il quadro di Foppa, un *unicum* nella pur prestigiosa sequenza della pittura lombarda conservata a Firenze. Dal 10 novembre 2015 la *Madonna con Bambino e angelo* è entrata dunque nel *corpus* del maestro bresciano conservato dalla quadreria civica, proposto ai visitatori del Castello Sforzesco⁽⁷⁾.

A differenza delle scelte condotte dai responsabili degli Uffizi, a Milano l'opera è conservata entro una teca appositamente commissionata con il doppio intento di proteggere il bene sia da atti offensivi sia da sbalzi microclimatici. Il progetto della teca è stato affidato all'architetto Valter Palmieri, autore delle soluzioni espositive adottate nel 2005 per la nuova sistemazione della Pinacoteca. In effetti, il quadro ricevuto in deposito si presenta in una smagliante condizione fisica ed estetica, risultata dal restauro conservativo fatto nel 1980 dall'Opificio delle Pietre Dure; non del tutto ottimale la condizione della cornice, associata in epoca imprecisata alla tavola: si tratta di un manufatto di morfologia architettonica, scolpito e dorato, inquadrabile in anni di poco successivi a quelli della pittura, assemblato con elementi di reimpiego. All'atto del deposito, supporto, pittura e cornice risultavano sprovvisti di un report adeguato e aggiornato sulla condizione materica delle varie parti e sulle informazioni che testimoniano le fasi creative ed esecutive del dipinto. Per questo la *Madonna con Bambino e un angelo* è stata sottoposta ad una serie di osservazioni autoptiche, secondo un protocollo minimo ormai collaudato, lavoro realizzato da Lorena Ravelli che si è avvalsa della collaborazione dei fratelli Malcangi per le indagini diagnostiche⁽⁸⁾.



FIG. 3 - Stoldo Lorenzi, *Adamo*, durante il resturo, inv. 737 bis. Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica



FIG. 4 - Stoldo Lorenzi, *Adamo*, dopo il restauro, inv. 737 bis. Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica



FIG. 5 - Locandina che pubblicizza le tre conferenze tenutesi al Castello Sforzesco

Il secondo quadro oggetto di cure è *La Madonna con bambino san Giovannino e un angelo* (inv. 487), ritenuta di Marco d'Oggiono, che all'inizio del 2016 ha conquistato, finalmente, la possibilità di essere restaurata: l'incarico veniva affidato a Carlotta Beccaria, da lunga data punto di riferimento per i casi importanti di restauro della Pinacoteca, che ha concluso l'intervento alla fine di giugno 2016⁽⁹⁾.

Nelle sale sforzesche solo alcuni quadri attendono da tempo che siano destinate risorse finanziarie e le necessarie competenze per ricevere un intervento che risani la stabilità del supporto, specie quelli su tavola, e la tenuta delle cornici. Tra questi beni figurava il quadro in esame, replica in scala ridotta della *Vergine delle Rocce* (Parigi, Musée du Louvre, inv. 777) di Leonardo da Vinci, che al *verso* esibisce, a sorpresa, un elegante motivo a *Grottesche* contrassegnato da un cartiglio che recita «Marco dipinse per Giulio» in lettere capitali greche. La qualità del soggetto figurato e l'eccezionalità della scritta, intesa quest'ultima come attestato tra l'allievo di Leonardo e Giuliano della Rovere, ma soprattutto il degrado della materia pittorica stesa con foglie d'oro su un fondo di azzurrite a tempera sono stati i motivi che hanno indotto a privilegiare questo quadro rispetto ad altri e di stendere un programma di restauro dove l'obiettivo principale puntava a restituire stabilità al fragile decoro del *verso*, ad alleggerire gli strati di vernice ingiallita al *recto*, infine a migliorare la tenuta fisica della cornice commissionata agli inizi del Novecento proprio con l'intento di apprezzare quest'opera *double face*⁽¹⁰⁾. L'impegno finanziario è stato totalmente assorbito da un ente esterno, grazie all'accordo con la società Start organizzatrice della trasferta dei capolavori di ambito veneto mostrati nell'esposizione tenuta a Varsavia nel 2016, trasferta alla quale era stata chiesta la partecipazione del *Ritratto dell'ambasciatore Gabriel de Luetz d'Aramont* (inv. 549), firmato da Tiziano Vecellio⁽¹¹⁾.

L'ultimo quadro, infine, è la *Madonna con Bambino* (inv. 1510), meglio conosciuta come *Madonna Lia* in omaggio al mecenate Amedeo Lia che l'ha donato nel 2007. Si tratta di un'immagine devozionale particolarmente cara al pubblico, estratta anch'essa da un'invenzione di Leonardo da Vinci e realizzata da uno degli interpreti meno noti del Maestro, Francesco Galli detto Napoletano⁽¹²⁾. Il quadro è provvisto di un *condition report*, aggiornato dopo la partecipazione alle recenti esposizioni dedicate a Leonardo dove ha figurato secondo scelte espositive assai diverse. Nella mostra tenutasi a Londra nel 2011, la *Madonna Lia* era esposta nella stanza che accoglieva le due versioni della *Vergine delle rocce*, quella del Louvre e quella della National Gallery (inv. N.G. 1093) a motivo della presenza di un'altra opera attribuita a Napoletano, il cosiddetto *Angelo in verde con Viola* (Londra, National Gallery, inv. N.G. 1661). In quella tenuta a Milano nel 2015, la *Madonna Lia*, posta al termine dell'itinerario, era accostata a una replica anonima assai impoverita rispetto al complesso contesto iconografico che connota l'archetipo. Si è fatta questa piccola digressione perché anche le scelte espositive concorrono a rafforzare, o meno, la

vita e la durabilità di un'opera intesa nella sua accezione più ampia, non solo nel suo stato fisico quanto nel contesto più ampio di oggetto con valenza d'arte.

Ma tornando alle vicende conservative, l'opera è stata oggetto di una piccola attività dedicata alla realizzazione di una teca destinata a garantire una sicurezza ulteriore contro azioni vandaliche, teca che non altera la soluzione espositiva a 'finestra' adottata per agevolare l'osservazione del *recto* e del *verso* del quadro. Anche la *Madonna Lia* infatti è un *double face* poiché al *verso* si apprezza la scritta di Robert Picaud il celebre restauratore assoldato dal re Luigi XV per i beni conservati al Louvre e autore del pionieristico trasporto su tela avvenuto nel 1756. Questo intervento è registrato nei manuali della storia del restauro e anche per questo motivo il quadro di Francesco Napoletano ha un valore aggiunto che lo rende speciale.

Per concludere questa sintesi, si annota che gli interventi condotti sui quadri della Pinacoteca rappresentano una sorta di antologia nel campo della conservazione offrendo casi che vanno dalla realizzazione di indagini non invasive e di osservazioni tradotte in report grafici e fotografici, da scelte volte a garantire la massima precauzione per la salvaguardia del bene, fino a interventi di restituzione in senso proprio. Ma il compito della tutela non può esaurirsi in questi atti. Conclusi i lavori, è scaturito l'altro momento altrettanto importante dedicato a far conoscere e diffondere le attività realizzate. Da qui la scelta di organizzare tre incontri dedicati non tanto agli specialisti quanto al pubblico generico per renderlo partecipe delle funzioni svolte dalle raccolte museali (FIG. 5). Allo scopo di coinvolgere il pubblico, le conferenze si sono svolte in Pinacoteca, di fronte a ciascuno dei tre quadri, e poi nella sala di lettura della Biblioteca d'Arte, luogo deputato agli studi di storia dell'arte⁽¹³⁾.

NOTE

- ⁽¹⁾ Benché datato, rinvio al breve articolo che offre un primo sguardo d'insieme sull'archivio, noto con l'acronimo ACRA: L. BASSO A. SUMMA, S. VECCHIO, *L'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano: una prima ricognizione*, «Libri & Documenti», 3 (2001), pp. 25-50.
- ⁽²⁾ L'autorizzazione è giunta da Alberto Rapomi Colombo; Mariella Villardo e i suoi collaboratori hanno concluso il lavoro nella primavera del 2017; la verifica del buon esito dell'attività si deve a Luciana Gerolami.
- ⁽³⁾ La cartella «Luciano Dossena, 2010» contiene il dossier della donazione, gli atti di tutela e altri documenti. Il restauro è stato seguito dal funzionario della Soprintendenza, Daniele Pescarmona, fino al 2015. Il *San Bartolomeo* è attribuito ad un anonimo scultore lombardo della fine del XVI secolo mentre il piedistallo è ritenuto del XIX secolo: cfr. M.T. FIORIO, scheda n. 1027 in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, 4 voll., Milano 2012-2015, III, 2014, pp. 177-179 e M.T. FIORIO, scheda n. 1645, in *Museo d'Arte Antica...* cit., IV, 2015, p. 185.
- ⁽⁴⁾ In occasione del restauro, il dossier della statua si è arricchito dei documenti d'archivio ritenuti dispersi nella recente scheda di catalogo (S. ZANUSO, scheda 866, in *Museo d'Arte Antica...*, cit. n. 3, pp. 57-58. L'attività è stata seguita dal funzionario della Soprintendenza Laura Paola Gnaccolini che ha sostituito nel 2016 la collega Cristina Quattrini.
- ⁽⁵⁾ Sulla vicenda collezionistica e conservativa dei tre pannelli rinvio ai diversi interventi in *Antonello agli Uffizi: un acquisto dello Stato per il riscatto dell'eredità Bardini*, a cura di C. Acidini, A. Paolucci, Firenze 2002. Non si registrano elementi significativi editi in occasione della manifestazione realizzata a Milano, Bagatti Valsecchi e nel pieghevole *Gli Uffizi: il trittico di Antonello da Messina ricomposto*, Firenze 2015.
- ⁽⁶⁾ Raccolte d'Arte Antica, ufficio del Conservatore, cart. «Uffizi»: qui si conserva copia della convenzione e altri materiali cartacei; l'opera resta identificata con la segnatura inventariale dell'ente proprietario.
- ⁽⁷⁾ Rinvio ad alcune fondamentali voci bibliografiche sul dipinto: C. PREVOSTI, *Il circolo d'arte e d'alta cultura di via Amedei 8 a Milano*, «Concorso. Arti e lettere», II (2008), pp. 6-54, in particolare p. 27; M. CALDERA, scheda 20, in *Vincenzo Foppa Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Tosio Martinengo, 3 marzo – 30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Brescia 2002, pp. 126-127. Da ultimo si veda C. BLÜMLE in *Hinter dem Vorhang: Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Museum Kunstplast, 1 Oktober 2016 – 22 Januar 2017) a cura di B. Wismer, C. Blümle, Düsseldorf 2016, *passim*, fig. p. 110.
- ⁽⁸⁾ La relazione del restauro, cartacea e su formato digitale, è conservata nel sopracitato dossier «Uffizi».
- ⁽⁹⁾ La relazione del restauro, cartacea e su formato digitale, è conservata nel dossier intestato a Marco d'Oggiono. L'attività è stata seguita dal funzionario responsabile della Soprintendenza competente, Cristina Quattrini.
- ⁽¹⁰⁾ Rinvio a P.C. MARANI, scheda 236, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. La Pinacoteca*, 5 voll., Milano 1997-2001, I, 1997, pp. 341-344 per le vicende storico critiche dell'opera. Sulla *Vergine delle Rocce*, da ultimo L. SYSON, *Representing the divine. The Virgin of the Rocks*, in *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 9 novembre 2011 – 5 febbraio 2012), a cura di L. Syson con L. Keith *et alia*, London

2011, pp. 161-175, da integrare con i contributi di A. BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento*, Verona 2010. Sulle repliche di questa invenzione leonardesca, rinvio a M. NATALE, scheda n. 39 in *Leonardo e Zenale. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 – 28 febbraio 1983), pp. 130-132. Le immagini che documentano il recto e il verso della tavola prima del restauro sono edite in *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di L. Basso, M. Natale, Milano 2005, pp. 70-71. Per un altro esemplare *double face* attribuito a Marco d'Oggiono, che propone la *Sacra famiglia* e un *Motivo a Grottesche*, rinvio a M.T. FIORIO, scheda n. XI.3, in *Leonardo da Vinci e il disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile – 17 luglio 2015), a cura di P.C. Marani, M.T. Fiorio, Milano 2015, p. 576.

- ⁽¹¹⁾ Il quadro di Tiziano figura nel contributo di F. FRANGI, scheda n. 52, in *Brescia Renesans na pólnocy Wloch. Moretto-Savoldo-Moroni-Rafael-Tycjan-Lotto*, catalogo della mostra, (Varsavia, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2 giugno – 28 agosto 2016), pp. 189-191.
- ⁽¹²⁾ Le pratiche relative alla donazione e la successiva corrispondenza sono conservati nei dossier intestati «Amedeo Lia» e «Francesco Galli detto Napoletano 1, 2», ritenuto autore dell'opera in esame. Tutti gli interventi progettuali sull'esposizione del quadro sono a firma dell'architetto Valter Palmieri. Rinvio a D.A. BROWN, *Leonardo da Vinci. Arte e devozione nelle Madonne dei suoi allievi*, Cinisello Balsamo 2003; L. SYSON, scheda n. 48, in *Leonardo da Vinci e il disegno...* cit. n. 10, pp. 198-200; F. RINALDI, «Accademia Leonardi Vinci». *Gli allievi di Leonardo e la fortuna dei modelli del maestro*, in *Leonardo da Vinci e il disegno...* cit. n. 10, pp. 439-449 in particolare p. 443; F. RINALDI, scheda n. XI.1, in *Leonardo da Vinci e il disegno...* cit. n. 10, pp. 575-576.
- ⁽¹³⁾ Questo il calendario delle conferenze: 21 settembre, Lorena Ravelli, *Madonna con Bambino e un angelo* di Vincenzo Foppa; 28 settembre, Carlotta Beccaria e Cristina Quattrini, *La Madonna con il Bambino, san Giovannino e l'Angelo (recto) e Grottesche (verso)* attribuita a Marco d'Oggiono; 4 ottobre, Laura Basso, *La Madonna con il Bambino* di Francesco Napoletano.

Il riallestimento del settore Arti Decorative

Andrea Perin, Francesca Tasso*

È stata riaperta al pubblico il 12 aprile 2017 al Castello Sforzesco la sezione delle Arti Decorative, che si sviluppa in sette sale per una superficie totale di circa 1800 mq e che costituisce una delle parti più notevoli del percorso museale: contiene infatti nuclei importanti per quantità e qualità che collocano il museo ai primi posti in Italia e tra i più importanti del mondo. In particolare si ricorda il gruppo di avori tardo antichi e medievali, una notevole raccolta di oreficerie medievali e di bronzetti rinascimentali e barocchi, la seconda collezione italiana di maioliche dopo quella di Faenza e una notevolissima selezione di opere in vetro e ceramica del Novecento.

La precedente esposizione, inaugurata nel 1963 a cura di Paolo Arrigoni per la parte scientifica e dello studio BBPR di Milano per l'allestimento, era organizzata per serie tipologiche in base al materiale (avori, oreficerie, bronzi, cuoi, ferri, vetri, ceramiche, maioliche, porcellane). Gli interventi seguiti all'apertura non hanno sostanzialmente modificato la concezione di questa impostazione, nonostante alcuni molto mirati, il più significativo dei quali, per certi versi anticipatore dell'attuale, è stata la riorganizzazione delle sezioni ceramiche graffite e maioliche nel 2004-2005⁽¹⁾.

In questo riallestimento si è pensato di organizzare i contenuti secondo una sequenza che amplificasse le risponderie culturali e comunicasse al visitatore una idea di discontinuità e di varietà, per suscitare continua curiosità.

L'esposizione si propone un duplice obiettivo:

- a) inserire le opere d'arte in una struttura portante fortemente ancorata alla cultura storica, in modo da restituire ad ogni oggetto la sua valenza funzionale e comunicarla al grande pubblico con un adeguato linguaggio; nell'insieme le opere messe in rapporto devono poter costruire un coerente discorso che illumini in maniera documentata e non superficiale uno spaccato della nostra storia;

- b) evidenziare le emergenze estetiche, cioè isolare e attrarre l'attenzione sui capolavori formali, sulle opere che spiccano per la qualità della loro fattura.

Rispetto al passato dunque, la serie diventa storica e il linguaggio non verbale dell'architetto aiuta a isolare il capolavoro che, al di là del suo significato funzionale, si eleva per la qualità formale della lavorazione, per la rarità e la capacità innovativa, divenendo insieme parte della serie e apice di essa.

L'allestimento è costituito da circa 1300 pezzi. Un notevole accrescimento è venuto dai generosi doni o depositi di Camilla Fowst, Giovanna e Maria Grazia Loretz, Emilia Lucilia Falchi, Sandro Pezzoli.

Sala XXVIII – Ceramiche d'uso

La sala raccoglie alcune opere emerse dagli scavi della città di Milano nell'Ottocento, tra cui quelli effettuati nel Castello (FIG. 1).

La seconda metà del XIX secolo, quella in cui avviene anche la fondazione del museo, è segnata dall'interesse per la storia milanese. Gli sventramenti di interi quartieri, determinati dal rinnovo edilizio, portano alla luce le vestigia del passato e i collezionisti recuperano da scavi e sterri materiali d'uso del passato, in particolare frammenti di ceramica. Questi vengono poi riadattati dai collezionisti, che



FIG. 1 - Sala XXVIII, Le vetrine mostrano il corposo alleggerimento avvenuto selezionando più accuratamente le opere e l'attenzione agli apparati didattici e comunicativi

li ritagliano per evidenziare le parti decorative più interessanti, magari collegati anche alla storia dinastica della città: in particolare sono apprezzati animali, ritratti, simboli d'amore come il cuore, oppure emblemi come il biscione visconteo-sforzesco.

La passione per la ceramica antica è tale che alcuni artisti, come Carlo e Giano Loretz, ne riportano in auge il materiale, producendo oggetti moderni sulla base di forme e decori dal Medioevo e dal Rinascimento. La loro produzione, apprezzatissima, viene premiata alle esposizioni della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento. I musei appena costituiti sono il serbatoio a cui attingono idee e poi i destinatari della loro collezione storica, compresi alcuni falsi con cui furono in grado di ingannare i curatori del tempo.

La loro parabola (da collezionisti a produttori in stile) ripercorre l'approccio di moltissimi artisti dell'epoca, in cui la dimensione collezionistica e quella artistica si fondono strettamente.

Sala XXIX – Oggetti d'arte e di uso

Questa sezione raccoglie una serie di oggetti il cui valore d'uso è prevalente e accompagna strettamente il carattere decorativo; si tratta di oggetti storici che dispiegano un repertorio ornamentale vario e abbastanza caratterizzato, con mate-



FIG. 2 - Sala XXIX, La parte della sala dedicata alla collezione dei vetri muranesi, toscani e boemi

riali non particolarmente costosi ancora oggi attuali. Trovano qui posto una serie di opere per misurare, per giocare, per scrivere; spiccano la raccolta di vetri muranesi e boemi, tra XVI e XVIII secolo (FIG. 2), e il rarissimo compasso di Galileo, fatto realizzare a corredo del trattato da lui composto a Padova su questo strumento (ne esistono ad oggi solo tre-quattro esemplari in tutto il mondo).

Sala XXX – Maioliche e porcellane

La grande sala è costituita da un lungo corridoio e da cinque box di approfondimento composti ciascuno da 6 a 9 vetrine (FIG. 3). Nel corridoio della sala trovano posto i capolavori della collezione: i bellissimi piatti da pompa istoriati del Cinquecento, che riproducono le composizioni ispirate al mito e alla storia greco-romana di Raffaello e della sua bottega; gli apici delle botteghe di Savona e Castelli d'Abruzzo nel Sei e Settecento; i capolavori in porcellana delle manifatture di Meissen, Sèvres e Doccia nel Settecento.

Box 1 – La collezione Sambonet e le arti della tavola

Questa sezione espone la raccolta di posate di Gian Guido Sambonet, acquisita dalla Regione Lombardia e depositata al Castello dal 2003, che dispiega modelli di posate realizzate nelle fogge e nei materiali più diversi, dal Medioevo al design novecentesco. Accanto ad essa sono mostrate diverse tipologie di tavole, del Sei,



FIG. 3 - Sala XXX, box 2. È dedicato all'approfondimento della maiolica rinascimentale e degli smalti. Ogni vetrina ha un suo pannello in italiano e in inglese, gli arredi sono in legno laccato grigio chiaro



FIG. 4 - Sala XXX, box1. Rappresentazione di un servizio 'alla francese': le opere sono scelte non solo per il loro valore estetico e artistico, ma anche come racconto di una funzione



FIG. 5 - Sala XXX, box 5. L'armadio con lo sfondo a specchio e i fitti ripiani con numerose opere allineate aiuta a suggerire la passione collezionistica per le porcellane

Sette e Ottocento, per documentare l'evoluzione dell'uso delle posate (FIG. 4); chiude l'esposizione un esempio di design moderno, arredi per la tavola della designer-artista contemporanea Olga Finzi Baldi.

Box 2 – Il Cinquecento: smalti dipinti e maioliche istoriate

Nel Cinquecento il rapporto tra arti maggiori e arti minori si stringe fortemente: smalti e maioliche riproducono composizioni pittoriche e riflettono il gusto stilistico dei grandi artisti, in particolare della scuola di Raffaello, attraverso la mediazione delle incisioni dei fratelli Zuccari. Il fenomeno si registra in diverse tecniche e in diverse aree geografiche: nella maiolica italiana, in particolare quella di Urbino, dove operano Xanto Avelli, Nicola da Urbino, Orazio Fontana, i Pattanazzi, ma anche negli smalti dipinti.

Box 3 – Il Seicento

In questa sezione continua l'esposizione di capolavori delle maggiori manifatture: tuttavia nel XVII secolo la connessione con il modello pittorico diventa meno stretta e le maioliche da parata, non da uso, presentano caratteri decorativi più che narrativi. Si presentano nuclei molto diversi: i più importanti sono quelli di Castelli d'Abruzzo, di Pavia e di Savona-Albisola, di cui i primi due hanno un



FIG. 6 - Sala XXXbis. I ripiani inclinati sono progettati per poter agilmente sostituire il tessuto esposto, montato su cartone anacido, con il suo sostituto nella normale rotazione prevista per opere sensibili. La compresenza di avori e tessuti permette un dialogo tra opere realizzate con materiali diversi

carattere eminentemente architettonico e paesaggistico, mentre nelle ceramiche liguri gli elementi naturalistici sono trattati con molta fantasia.

Box 4 – Il Settecento lombardo e la nascita della tavola moderna

Il museo conserva un'ampia sezione di maioliche settecentesche, provenienti dalle botteghe di Clerici e Rubati (Milano) e da Lodi. Molte di queste maioliche tradiscono la profonda influenza del gusto orientalista, che si evidenzia in decori come la peonia, la carpa, la pagoda, il cinesino. I mutati costumi portano a elaborare un modo diverso di stare a tavola, più simile al nostro, in cui ogni commensale ha propri piatti, bicchieri e posate, mentre si moltiplicano i piatti da portata, in cui gli artisti dispiegano la fantasia per inventare nuove tipologie e decori: le grandi vetrine centrali del box documentano le varietà dell'apparecchiatura della tavola, più congeniali alle nuove esigenze dei lunghi pranzi dell'aristocrazia, sollecitati a Milano dalla presenza della corte austroungarica.

Box 5 – La porcellana: una malattia del collezionista.

La scoperta della lavorazione della porcellana, avvenuta in Occidente, a Meissen, solo nel 1707, genera una vera 'porcellanomania' per tutto il XVIII secolo. In questo materiale bianco, trasparente, fragile e resistente al tempo stesso si realizzano stoviglie elaborate, statuine vezzose e addirittura repliche di statue di grandi dimensioni della tradizione classica romana e italiana: la consistenza e il colore della porcellana permettono di riprodurre in maniera efficace, sebbene in piccole dimensioni, l'effetto del marmo. I collezionisti vengono bruciati dal desiderio di accumulare oggetti a non finire: l'allestimento evoca i mobili strapieni di ninnoli in cui nell'Ottocento i milanesi appassionati stipano le loro raccolte, quelle che poi verranno donate al museo dopo la sua fondazione (FIG. 5).

Sala XXXbis – Il Mediterraneo

In questo spazio, insieme a Carolina Orsini, conservatrice del MUDEC (Museo delle Culture), e ai suoi collaboratori, è stato progettato un allestimento che dà conto delle opere prodotte sulle sponde del Mediterraneo tra IV e XVI secolo (FIG. 7), in una situazione di scambio continuo tra Oriente e Occidente: trovano qui posto gli avori alessandrini, tra cui quelli, famosissimi, che provengono probabilmente dalla cattedra eburnea donata dall'imperatore Eraclio alla sede episcopale di Grado nel VII secolo, i tessuti copti e bizantini (FIG. 6), le ceramiche mediorientali, spagnole e siciliane. Vengono esposti per la prima volta alcuni dei tessuti medievali acquisiti nel 1955 con la collezione Regazzoni, tra cui un rarissimo esemplare di tessuto ricamato datato all'XI secolo, usato forse per l'incoronazione dell'imperatore Corrado II nella basilica di Sant'Ambrogio e poi deposto nella tomba del santo patrono milanese, e i tessuti siciliani prodotti per la corte normanna nel XII secolo.

Sala XXXI – Il Novecento

Gli acquisti effettuati dal Comune di Milano presso le Biennali e le Triennali delle arti negli anni Venti e Trenta del Novecento permettono al museo di avere un'invidiabile collezione di ceramiche, vetri e oreficerie di quell'epoca. Tra i vari nuclei, si segnala quello notevolissimo di porcellane e maioliche di Gio Ponti e le oreficerie di Alfredo Ravasco; spicca il fantasioso granchio di Mengaroni (FIG. 10); non mancano opere di Arturo Martini, degli orafi formatisi all'Isia di Monza e dei più celebri artisti muranesi; si espone per la prima volta un grande pannello con una *Ballerina*, opera di Pietro Melandri, parte di un cospicuo dono di circa trenta opere dell'artista ad opera di Emilia Lucilia Falchi nel 2009.

Sala XXXII – Il gabinetto del collezionista

Questa sezione presenta una vasta serie di oggetti molto preziosi, portatori di un'alta valenza artistica, sebbene in genere di piccole dimensioni. Sono oggetti che non sono nati con uno scopo funzionale, ma da sempre considerati opere d'arte rare e preziose e per questo collezionati; riecheggiano spesso, pur nelle piccole dimensioni e nei materiali preziosi, la statuaria monumentale. Tra gli avori taroantichi e medievali si segnalano il rarissimo *Dittico raffigurante le Marie al*



FIG. 7 - Sala XXXbis. La sala si apre con una vetrina che mostra il Mediterraneo nella riproduzione di una pianta dell'Ortelius, assai precoce, del XVI secolo. Per alludere agli scambi commerciali tra le sponde del Mediterraneo, fautori di produttivi cortocircuiti artistici, sono stati collocati alcuni oggetti delle collezioni legati ai viaggi: una bussola, un compasso, un astrolabio e alcuni frammenti di ceramiche, certamente il materiale che viaggiava più facilmente

Sepolcro, uno dei più antichi a soggetto cristiano che si conoscano, di inizio V secolo; due dittici consolari tardoromani e due frammenti di un dittico imperiale (FIG. 13); il rarissimo avorio che rappresenta *L'imperatore Ottone inginocchiato ai piedi di Cristo*, opera milanese databile al 983. Nell'ambito delle oreficerie medievali e rinascimentali si ricorda il *Coltello eucaristico* con raffigurazioni dei mesi proveniente dalla cattedrale di Vercelli, a cui fu donato dal cardinale Guala Bicchieri all'inizio del XIII secolo – secondo la tradizione con questo coltello sarebbe stato ucciso Tommaso Beckett (FIG. 11) –, una cassetta reliquiario databile intorno al Mille e il celebre *Ostensorio di Voghera*, datato 1456, che riproduce la più antica guglia del Duomo di Milano (1402). Infine si ammirano riproduzioni dalla scultura rinascimentale e barocca in bronzo e in porcellana, opere attribuibili a maestri come Alessandro Vittoria, Giambologna, Stefano Maderno, Massimiliano Soldani Benzi, che lavorano su modelli di Michelangelo, Bernini, Duquesnoy. Spiccano in questa sezione un *Cristo tra due ladroni* opera di uno scultore anonimo che lavora su un disegno di Michelangelo e un busto in bronzo che riproduce la meravigliosa *Costanza Bonarelli*, opera di Bernini, attribuibile a Massimiliano Soldani Benzi.



FIG. 8 - Sala XXXbis. Nelle due vetrine dedicate alla porcellana e alla ceramica bianca e blu il racconto di come le opere cinesi potessero affacciarsi sul Mediterraneo e produrre un aggiornamento artistico nei diversi paesi del Vicino Oriente e dell'Europa

Sala Castellana

Trova qui posto la collezione di vetri Bellini Pezzoli: si tratta di una cinquantina di opere in vetro di artisti provenienti da tutto il mondo e databili tra il 1955 e il 2016, raccolte dal collezionista Sandro Pezzoli e concesse in deposito al museo. La collezione permette un significativo aggiornamento del museo sulla contemporaneità, offrendo la più vasta rassegna del vetro contemporaneo attualmente visibile in Italia, con opere, tra gli altri, di Enrico Baj, Mario Bellini, Fulvio Bianconi, Dale Chihuly, Gianfranco Frattini, Joan Crous, Silvia Levenson, Roberto Sambonet, Lino Tagliapietra, Toni Zuccheri (FIG. 14).

Il primo obiettivo del progetto di allestimento è stato creare un rapporto armonico con quello esistente, progettato dallo studio BBPR e inaugurato nel 1963⁽²⁾. L'arredo, sostanzialmente inalterato fino a oggi e oggetto di una fortuna critica decisamente inferiore rispetto al Museo d'Arte Antica, è composto da grandi vetrine in legno e cristallo dal gusto sottilmente storicista (in metallo e cristallo nella sala XXXI, dall'impostazione più razionalista, FIG. 10), con numerosi ripiani di cristallo e un'illuminazione interna spesso in posizione centrale, negli anni soggetta a interventi di modifica vari e disomogenei.

Nonostante in oltre cinquant'anni dall'inaugurazione siano sostanzialmente cam-



FIG. 9 - Gli smalti dipinti cinquecenteschi sono stati accorpati con le maioliche, con cui condividono il debito nei confronti delle incisioni, elaborazione di modelli traghettati dalla pittura. La costruzione di appositi sostegni consente di individuare subito quali opere vengano dallo stesso insieme

biati sia il tipo di pubblico sia le modalità di fruizione stessa dei musei, la qualità estetica e soprattutto funzionale degli arredi, così come la loro distribuzione nello spazio, si sono dimostrate adatte per il nuovo progetto di allestimento.

Si differenziano le vetrine della sala XXXbis (ora *Il Mediterraneo*) e della sala Castellana (ora Collezione Bellini-Pezzoli), realizzate pochi decenni fa e decisamente meno funzionali, che sono state oggetto di interventi più decisi. Nelle prime, un unico contenitore lungo trenta metri concepito per ospitare costumi, sono stati inseriti quindici moduli in legno con una quota espositiva adatta ai piccoli oggetti della sezione, collocati su rotaie per facilitarne la movimentazione (FIGG. 6-8). Nella seconda sala, le ampie vetrine continue sono state schermate con una pannellatura che ha lasciato delle finestre per l'esposizione delle opere (FIG. 14).

L'unica vetrina nuova è stata progettata per ospitare il *Granchio* di Mengaroni in sala XXXI (*Il Novecento*, FIG. 10), con caratteristiche formali in dialogo con quelle degli espositori esistenti, mentre un espositore a tavolo della sala XXXI è stato modificato per diventare un climabox e spostato in sala XXXII per ospitare l'avorio con *Le Marie al sepolcro*.

In generale, l'intervento tecnico più significativo è stato l'adeguamento dell'impianto di illuminazione agli standard contemporanei, con la collocazione di strip LED disposte perimetralmente e schermate da alette in metallo per evitare fasti-



FIG. 10 - Sala XXXI. Rispetto alle altre, queste vetrine in ferro e cristallo hanno un aspetto più 'razionalista' e ospitano la collezione del Novecento. Sulla destra la nuova vetrina che ospita il *Granchio* di Mengaroni



FIG. 11 - Sala XXXII. Alcuni capolavori della sezione oreficerie, isolati in modo da poterne apprezzare la rarità, con sostegni realizzati appositamente e in colore rosso



FIG. 12 - Sala XXXII. L'espositore appositamente progettato per valorizzare le placchette rinascimentali

diosi abbagliamenti negli osservatori. La presenza di *dimmer* permette di regolare l'intensità della luce nella singola vetrina per rispondere alle diverse esigenze conservative ed estetiche.

La nuova illuminazione, adatta alla conservazione dei materiali più sensibili come tessuti e avori, favorisce una buona diffusione della luce con riduzione delle ombre e privilegia una tonalità calda, più vicina a una sensibilità di luminosità coeva alle opere esposte; al contrario in Sala Castellana, dove sono esposti i vetri contemporanei della Collezione Bellini Pezzoli, la luce ha una temperatura leggermente più fredda.

L'altro intervento significativo è stato l'eliminazione di quasi tutti i ripiani intermedi in cristallo all'interno delle vetrine, che già i BBPR avevano previsto mobili (FIG. 4): questo ha permesso di evitare l'affollamento ingiustificato di opere che spesso impediva una buona visione delle stesse e non permetteva di distinguere valori e significati; non di rado erano collocate a quote difficilmente visibili per bambini e parte degli adulti. Il maggior spazio ottenuto ha offerto inoltre la possibilità di esporre oggetti di dimensioni medio/grandi, prima esclusi dal percorso. Sono interventi in linea con un progetto museografico adatto al nuovo pubblico, solo in minima parte composto da cultori della materia. I visitatori attuali appartengono alla categoria del turismo e del tempo libero, chiedono al museo l'informazione e la conoscenza ma anche il piacere e l'intrattenimento⁽³⁾.

L'intenzione è di riuscire a soddisfare le esigenze di ambedue le categorie, con una migliorata visibilità e percezione delle opere ma anche con un percorso che, in considerazione della vastità del patrimonio esposto, riesca a evitare il più possibile quello che viene riconosciuto come «affaticamento da museo», fenomeno imputabile a cause sia fisiche sia mentali che coglie le persone con il progredire della visita⁽⁴⁾.

A fronte infatti dei circa 1300 oggetti esposti, in prevalenza di dimensioni medie e piccole e caratterizzati da una grande varietà di materiale, tecnica e funzione, il progetto di allestimento si è indirizzato verso la creazione di un percorso in grado di valorizzare le peculiarità di ogni singola opera o gruppo, sia estetiche che funzionali e di contesto.

L'ampio spazio vuoto e libero da condizionamenti che si è ottenuto all'interno delle vetrine ha offerto la libertà di allestire le ambientazioni più adatte a seconda delle scelte progettuali. Ogni vetrina infatti è stata considerata un'esposizione autonoma dotata di un proprio significato ed equilibrio interno, in grado di sviluppare un proprio racconto strutturato su vari componenti quali la scelta e la quantità delle opere, gli accostamenti tra di loro e la disposizione, le quote di visione, la forma e i colori dei supporti.

Il nuovo allestimento si pone infatti come un apparato comunicativo non verbale

con lo scopo di integrare l'informazione scritta, proponendo una narrazione visiva basata sui colori, i volumi, gli accostamenti e la luce e stimolando un coinvolgimento emotivo innescato dallo stupore, la varietà e la scoperta.

Tutte le soluzioni allestitivie sono state progettate in stretto coordinamento con quelle scientifiche, in un dialogo continuo che ha coinvolto tutte le figure professionali per arrivare a scelte condivise che rispettassero le diverse e rispettive competenze.

Il rapporto tra opere e volume dello spazio, ossia la quantità di opere per ogni vetrina, è stato uno dei primi semplici elementi del racconto dell'allestimento: dal grande numero degli oggetti legati all'uso (ad esempio nelle vetrine dei servizi settecenteschi) o alla pratica collezionistica (ad esempio negli 'armadi dei collezionisti di porcellane', FIG. 5) sino alla rarefazione e all'isolamento dei capolavori. Se non per precisa scelta progettuale, sono state evitate le disposizioni seriali e tassonomiche o le composizioni simmetriche a formare 'panoplie' di oggetti, che risultano rassicuranti visivamente ma rischiano di distogliere l'attenzione dai singoli oggetti⁽⁵⁾.

Spesso le opere sono collocate su sostegni, semplici volumi in legno laccato piuttosto che espositori in legno o in metallo, tutti progettati su misura per gli specifici allestimenti di ogni vetrina. Oltre a sorreggere le opere e ad alzarle a una comoda



FIG. 13 - Sala XXXII. Gli espositori, oltre a garantire una buona visione delle opere, suggeriscono nel caso del *Dittico delle cinque parti* l'ingombro delle valve mancanti e dell'opera completa. Il colore porpora del sostegno valorizza cromaticamente l'avorio ed evoca, in questo caso, il contesto imperiale

quota di visione, i singoli supporti sono stati progettati anche per esaltare le qualità estetiche dei pezzi, evocare la loro funzione quando presente, suggerire la presenza di contesti o di parti mancanti (FIG. 13).

Si hanno quindi esiti che vanno dall'opera singola in vetrina come il *compasso di Galileo* o il *Calvario* michelangioleso, e in generale alla rarefazione dei capolavori dell'arte sontuaria (FIGG. 11-13), fino all'affollamento programmatico del servizio di maioliche o alle tavole 'alla francese' (FIG. 4) e alla 'russa' e agli armadi dei collezionisti di porcellane (FIG. 5) o di placchette.

Particolare attenzione è stata data al piano cromatico degli arredi, che ha privilegiato, con poche eccezioni, la scelta di un colore per ogni tipologia di materia: grigio chiaro per le maioliche, le ceramiche, i vetri e le posate (scelta già operata nella riorganizzazione del 2004⁽⁶⁾), grigio scuro per le porcellane e i tessuti, bordeaux per i metalli e le oreficerie (FIGG. 9,11-13), porfido per gli avori e turchese per la sezione *Il Mediterraneo*.

Le tinte, scelte dopo numerose prove con le opere e negli accostamenti tra di loro, non hanno solo il ruolo di identificare e valorizzare le opere, ma costituiscono essi



FIG. 14 - Sala Castellana: la collezione Bellini Pezzoli. Le opere sono collocate all'interno di vani. Al centro un lungo tavolo ospita tablet che illustrano gli artisti della collezione e copie di cataloghi di vetri artistici: uno spazio di sosta e approfondimento

stessi un fattore di comunicazione, nel quale giocano elementi sia legati all'interpretazione storica che allo stimolo emotivo⁽⁷⁾.

Oltre alle vetrine, sono stati conservati anche alcuni elementi di arredo dell'allestimento BBPR quali i portadidascalia in ottone e i sostegni per i piatti. Questi, realizzati con due aste in ferro dolce unite tra di loro, conservano ancora oggi una totale flessibilità d'uso e rappresentano una continuità significativa con il vecchio museo.

Gli elementi di arredo, con pochissime eccezioni, sono semplicemente appoggiati e perciò la disposizione e le scelte possono essere modificate in ogni momento.

La comunicazione scritta è affidata alle didascalie che illustrano ogni singola opera e a brevi testi in italiano e in inglese su vetrofanie (si vedano ad esempio FIGG. 5, 11, 13). La composizione è semplice e lineare per evitare sovraccarichi alla lettura e favorire la leggibilità grazie anche alla scelta di un carattere bastone, utile anche per eventuali visitatori dislessici

* L'articolo è il frutto di un lavoro corale dei due autori, che nel riallestimento hanno avuto il ruolo di curatore scientifico (Francesca Tasso) e di architetto museografo (Andrea Perin). Nello specifico spetta a Francesca Tasso la prima parte, compresa la illustrazione dei contenuti delle sale, e ad Andrea Perin la seconda, a cominciare da pagina 354.

NOTE

- ⁽¹⁾ A. PERIN, *Allestimento delle ceramiche graffite e delle maioliche del Castello Sforzesco di Milano*, in *30 anni di trasformazioni nelle conoscenze e metodologie archeologiche a Milano*, atti del convegno, Milano 7 maggio 2010, «archeologia uomo territorio», 30 (2011), pp. 101-106.
- ⁽²⁾ C. SALSI, A. PERIN, *Programmi e progetti per il riallestimento del Museo di Arte Decorativa del Castello Sforzesco nel secondo dopoguerra. Analisi di fonti documentarie poco note*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXIV (2000), pp. 155-98; I. ROSTA, *BBPR: allestire la Rocchetta*, tesi di Laurea Triennale in Scienze dell'Architettura, Politecnico di Milano, a.a. 2015/2016.
- ⁽³⁾ L. BRANCHESI, V. CURZI, N. MANDARANO, *Comunicare il museo oggi. Dalle scelte museologiche al digitale*, Milano 2016.
- ⁽⁴⁾ L. CRITELLI, *Ricerche sociologiche sul pubblico dei musei: obiettivi, metodi e ricerche*, in *Andare al museo. Motivazioni, comportamenti e impatto cognitivo*, a cura di R.G. Mazzolini, Quaderni Trentino Cultura, Trento 2002, p. 43.
- ⁽⁵⁾ A. PERIN, *Elogio della disarmonia*, «Nuova Museologia», 12, giugno 2005, pp. 12-14.
- ⁽⁶⁾ A. PERIN, *Allestimento delle ceramiche graffite...* cit. n. 1.
- ⁽⁷⁾ J.-G. CAUSSE, *Lo stupefacente potere dei colori*, Milano 2015; M. PASTOUREAU, D. SIMONNET, *Il piccolo libro dei colori*, Milano 2006.

Donazione Giovanni e Vanna Fowst

Raffaella Ausenda, Anna Antonini, Elena Ottina

Giovanni Fowst collezionista di ceramiche, *Raffaella Ausenda*

Nel 2016 Camilla Fowst seguendo la volontà del padre, ha deciso di donare la collezione ceramica e libreria di famiglia, a due istituzioni museali che amava molto: le Civiche Raccolte milanesi del Castello Sforzesco e il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza.

Il padre, Giovanni Fowst, nato a Forlì nel 1929, laureato in Medicina a Firenze, dopo esser stato assistente all'Università fiorentina, aveva lavorato in aziende farmaceutiche trasferendosi a Milano. La moglie, Mariavanna Ciani, era originaria di Borgo San Lorenzo e, sposatolo nel 1956, lo aveva seguito a Milano diventando insegnante d'inglese nei Licei milanesi. Una sala della loro abitazione era destinata ad ospitare la raccolta ceramica. Giovanni Fowst viaggiava molto per lavoro e per diletto e ovunque viveva il suo amore particolare per la ceramica: dagli anni Cinquanta aveva iniziato a raccogliere frammenti ceramici. In Emilia Romagna (a Faenza e Rimini soprattutto), in Toscana e in altre regioni italiane, così come nelle città mediterranee raccoglieva cocci degli sterri, oppure ne acquistava sulle bancarelle dei mercati e nei negozi di arte antica. Talvolta – come scrive in un suo articolo – anche «lotti... di frammenti di origine prevalentemente locale, ... e di altra provenienza». Amava analizzarli e acquistarne qualcuno. Era pienamente consapevole che «a rigore le circostanze dell'acquisto non permettono di indicare con assoluta certezza il luogo del rinvenimento di questi frammenti. Il contesto in cui sono stati da me reperiti e le dichiarazioni del venditore, unitamente allo scarso pregio in cui venivano tenuti, rendono praticamente certa una origine in scarichi locali...». A Milano, durante le passeggiate domenicali, amava anche raccogliere cocci per terra, dove vi erano ancora i segni di ferite belliche o per lavori.

Il suo interesse era vastissimo: acquistava pezzi in Oriente e in Occidente. Tutti i materiali ceramici mediterranei, dalle terrecotte, alle ingobbiate ed invetriate, ordinarie o graffite con eleganza, a cocci di maiolica di smalto povero o pregiato, qualche frammento figurato dai maestri dell'istoriato e altri con motivi apparte-

nenti a famiglie decorative rinascimentali, compresi i lustri derutesi, bianchi faentini o sue declinazioni prossime.

La sua passione si manifestava nello studio di confronto tra i suoi frammenti e le analisi di importanti studi ceramologici di cui aveva raccolto le pubblicazioni con molto interesse. La sua biblioteca con opere internazionali celebri di grande pregio e molte pubblicazioni specifiche locali è stata anch'essa acquisita dalle Civiche Raccolte milanesi. Il nostro collezionista partecipava ai Convegni annuali di Albissola e talvolta (1971 e 1972) interveniva presentando i risultati delle sue osservazioni analitiche su alcuni frammenti⁽¹⁾.

Ancora, nei suoi cassetti sono conservate le tessere delle migliori associazioni culturali applicate allo studio ceramico. Oltre a quella di Albisola (Centro Ligure per la Storia della Ceramica), è presente la tessera dell'Associazione Amici del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza del 1995, dell'Associazione Nazionale Amici della Ceramica del 1993, e quella del Centro Studi della Ceramica Meridionale.

Sui ripiani espositivi della sala della ceramica nel suo appartamento in via Procaccini a Milano, erano in mostra alcune decine di boccali e ciotole in maiolica ordinaria centro-italiana ricomposte da restauratori con ampie integrazioni. Oltre a decine di frammenti accorpati per tipologia: alcuni tipi islamici (soprattutto turchi, persiani e egiziani, elencati nel primo atto di donazione alle Civiche Raccolte milanesi) e altri delle varie tipologie italiane: ingobbiate ed invetriate, graffite, di maio-



FIG. 1 - Coppetta in ceramica proveniente da Nishapur (Iran), inv. ISL 453. Milano, MUDEC, Museo delle Culture

lica ordinaria o fine di stile tardo-gotico, e soprattutto rinascimentale e seicentesco. Le produzioni lombarda, emiliana, romagnola, toscana e laziale sono dichiarate presenti. Questi frammenti, talvolta, recano sul retro un'iscrizione col luogo di acquisto («Rimini», «Faenza», ... o «Cairo») e sempre un numero. Un suo quaderno conservato dalla figlia registra circa 300 numeri, con qualità del frammento e luogo d'acquisto, a cui talvolta è aggiunta una provenienza di scavo.

Diverse altre scatole, denominate con luoghi di provenienza che conservano numerosi altri frammenti non numerati, erano conservate nei mobili della sala.

Altre ceramiche appartenevano all'arredo di casa Fowst: targhe devozionali e piatti popolari nell'ingresso, mattonelle decorative in sala. Sui diversi mobili vi era qualche esempio di altre tipologie ceramiche più moderne: come un calamaio in maiolica nera pesarese, o tazzine da caffè in porcellana fine della manifattura Ginori, e altre più ordinarie, sfornate dalla manifattura milanese Richard certamente acquistate in qualche mercato antiquario locale.

Una scelta di esempi per tipologia di frammenti è stata concordata con il Museo delle Ceramiche di Faenza per seguire le volontà del donatore.

Le ceramiche islamiche, *Anna Antonini*

La parte islamica della donazione Giovanni e Vanna Fowst è costituita da cinquantanove frammenti ceramici provenienti dall'area ad influenza islamica.

Si tratta per la maggior parte di frammenti riconducibili, come luogo di produzione, principalmente a due aree geografiche: l'Egitto e la Persia⁽²⁾.

Per quanto riguarda l'Egitto sono rappresentate diverse fasi a partire dalla dominazione fatimide (X – XI sec.): a questo periodo sono riconducibili cinque frammenti (ISL 443, 450, 451, 452 e 476) identificabili come lustri dalla tipica colorazione ocracea chiara. Più tardo e risalente al primo periodo mamelucco il gruppo di ceramiche più consistente.

Le ceramiche di questo periodo compreso tra il XII e il XIV secolo costituiscono da sempre un problema nella storia degli studi sulla ceramica islamica. Vengono comunemente definite ceramiche 'siro-egiziane' poiché non è ancora stato possibile individuare con certezza una zona di produzione originaria: esse sono infatti principalmente note grazie a frammenti in giacitura secondaria, in depositi come quello del Fustat, nei pressi del Cairo. Centri produttivi sono stati identificati agli inizi del XX secolo sia in Egitto che in Siria, principalmente a Damasco, senza che tuttavia si possa definire con certezza i frammenti in giacitura secondaria⁽³⁾.

Questo nucleo è molto simile a quello della collezione Martin prelevata dal Fustat negli anni Trenta e conservata presso il Museo Internazionale della Ceramica di Faenza⁽⁴⁾.

Si propone quindi preliminarmente una suddivisione in base alla decorazione e al corpo ceramico basato su un recente studio di Valentina Vezzoli in cui sono pubblicate oltre 1300 ceramiche provenienti dal Fustat del *Musées Royaux d'art et d'histoire du Belge* di Bruxelles:



FIG. 2 - Brocchetta in ceramica a lustro di area iranica, inv. ISL 458. Milano, MUDEC, Museo delle Culture

- decorazioni nere e blu, con vetrina trasparente: repertorio interno piuttosto complesso costituito da motivi floreali, motivi epigrafici e medaglioni. A questo gruppo possono ascriversi i frammenti ISL 448, 479, 481 e 449. Ad essi si aggiungono i frammenti ISL 484, 441, 440, 491, 492 che hanno un repertorio iconografico che li avvicina più alle imitazioni di ceramica tipo Sultanabad, comprendente animali e a volte figure umane. Ad un esame autoptico preliminare tuttavia, tutti i frammenti presi in considerazione possono considerarsi imitazioni della tipologia citata in quanto l'impasto non è in *fritta*, ma una tipologia meno raffinata tendente al bianco, già messa in evidenza in altri studi⁽⁵⁾;
- decorazioni nere, blu e rosse: questi frammenti (ISL 474, 475, 472, 482, FIG. 4, e 483, FIG. 5) hanno un corpo ceramico in *fritta* bianco compatto e sottile che li rende particolarmente raffinati. Anche i motivi decorativi sono caratteristici della tipologia e hanno confronti stringenti con i pezzi di Faenza⁽⁶⁾;
- decorazione bianco blu: un solo frammento può essere ricondotto a questo gruppo, ISL 468, che si caratterizza per essere l'imitazione dei modelli cinesi bianco blu di epoca Ming circolanti in area iranica (XIV secolo);
- decorazioni nere con vetrina colorata: gruppo databile tra XII e XIII secolo, si caratterizza per decori ad arabesco ricoperti da una vetrina turchese, come nel caso in *fritta* del frammento ISL 478;
- lustri: a quest'ultimo gruppo appartiene il frammento ISL 476, con decori geometrici e una vetrina a lustro blu cobalto.



FIG. 3 - Frammento di ceramica invetriata del secondo periodo mamelucco proveniente dall'Egitto, inv. ISL 438. Milano, MUDEC, Museo delle Culture

Un altro gruppo, proveniente dall'Egitto, risale al secondo periodo mamelucco (XV-XVI secolo) ed è ascrivibile alla tipologia *sgraffiato* (frammenti ISL 438, FIG. 3, 439, 444, 445 e 447). Si tratta di una tipologia caratterizzata da uno spesso impasto ceramico di color rosso acceso, non estremamente depurato, ricoperto da un ingobbio bianco che veniva inciso per ricavarne la decorazione, una volta ricoperto di vetrina giallastra. È abbastanza frequente che su questo tipo di manufatti compaiano sul fondo stemmi entro bolli circolari o iscrizioni calligrafiche. Così nei frammenti ISL 444 e 447 compaiono spade, nel 446 spade e una coppa, nel 439 un'aquila, nel 438 una stella mentre nel 445 compare un'iscrizione al momento non decifrata.

Per quanto riguarda invece i pezzi provenienti dall'area iraniana si segnalano i tre pezzi provenienti da Nishapur (ISL 453, FIG. 1, 455 e 456). Questo tipo di ceramica databile tra il IX e il X secolo è caratterizzata da una superficie color camoscio su cui vengono dipinti uccelli o geometrie in giallo, verde, rosso e violetto. Il più noto nucleo di queste ceramiche è conservato al Metropolitan Museum of Art di New York che le acquisì durante un'importante missione archeologica⁽⁷⁾.

Interessante anche un cospicuo gruppo di lustrati di produzione persiana databili tra il XII e il XIII secolo, che al momento non è possibile attribuire a nessuna produzione specifica, oltre a frammenti di forme aperte in cui a volte, oltre all'ocra, compare anche il blu (ISL 490, 489, 459), si segnalano anche due coppe parzialmente ricostruite di ottima fattura (ISL 461 e ISL 454), una brocca anch'essa parzialmente ricostruita con iscrizione non decifrata sull'ansa (ISL 458, FIG. 2), un frammento di mattonella con lacerti di iscrizione in blu (ISL 488) e infine una mattonella integra a forma di rettangolo cuspidato con motivi in blu e turchese (ISL 473).

Altre tipologie persiane compaiono nel nucleo Fowst:

- due frammenti di tipo Mina'i (ISL 462 e 463), databili tra il XII e il XIII secolo;
- un frammento tipo Lajvardina, databile tra il XIII e il XIV secolo (ISL 487);



FIG. 4 - Frammenti di ceramica invetriata cd. siro egiziana con decorazioni nere rosse e blu, inv. ISL 482. Milano, MUDEC, Museo delle Culture



FIG. 5 - Frammenti di ceramica invetriata cd. siro egiziana con decorazioni nere rosse e blu, inv. ISL 483. Milano, MUDEC, Museo delle Culture

- due frammenti di ceramica opalescente azzurra a stampo (ISL 442 e 469);
- due esemplari tardi databili al XVIII secolo (ISL 470 e 471).

Completano la donazione due oggetti integri provenienti dalla Siria: una lucerna prodotta a stampo pertinente al periodo bizantino del VII secolo (ISL 457), decorata con croci latine ai lati, e una fiasca con decorazioni nere ricoperte da vetrina turchese iridescente tipica della cosiddetta ceramica di Raqqa del XIII secolo.

Nel complesso la donazione Fowst arricchisce notevolmente la collezione di ceramiche di ambito islamico del MUDEC (Museo delle Culture), andando a rafforzare tipologie già rappresentate come i lustri di produzione persiana e aggiungendone di nuove con i pezzi siro-egiziani e quelli provenienti da Nishapur.

La biblioteca, *Elena Ottina*

La generosa e lungimirante donazione della collezione Fowst comprende una consistente e preziosa raccolta libraria che è da poco confluita nella Biblioteca delle Raccolte Artistiche del Castello, arricchendone in maniera unica e significativa la sezione dedicata alle Arti Decorative e rendendola sicuramente, a livello nazionale, una delle più complete nel campo della bibliografia sulla storia della ceramica.

La collezione, estremamente esaustiva e specialistica, comprende circa un migliaio di monografie e alcuni periodici in più lingue inerenti la storia e la produzione di terraglie, maioliche, porcellane e terrecotte sia in ambito nazionale che internazionale.

Traspare subito con immediatezza l'accurata attenzione del collezionista, esperto appassionato e viaggiatore, nel raccogliere una documentazione quanto più completa possibile: nulla è tralasciato, dai cataloghi di mostre e musei ai cataloghi d'asta, dalle opere enciclopediche e gli studi storici e fondamentali di settore agli opuscoli di poche pagine. Molti volumi sono stati acquistati personalmente nel corso dei frequenti viaggi in Italia e all'estero, altri sono stati fatti arrivare direttamente per posta da Istituti e case editrici e conservano ancora tra le pagine la relativa nota di spedizione, altri ancora sono stati inviati dagli stessi autori, spesso legati da vincoli di amicizia e di stima reciproca come accade tra comuni studiosi della materia e come qui testimoniato dai frequenti biglietti di accompagnamento o dalle dediche scritte e autografate sui frontespizi.

Il nucleo più consistente è costituito naturalmente dai testi in lingua italiana, incentrati sulla produzione nazionale, a partire dagli scavi e dalle campagne archeologiche che hanno riportato alla luce i reperti e gli oggetti più antichi di origine ellenistica-magnogreca e di epoca barbarica e medievale fino a coprire le scuole industriali e le opere artigianali e artistiche dei ceramisti contemporanei, rivelando il legame affettivo di Giovanni Fowst con la sua terra d'origine nella particolare attenzione rivolta alla bibliografia dedicata alla ceramica forlivese, faentina e più in generale emiliana, marchigiana e toscana.

Tutti i centri e i distretti ceramici dell'Italia settentrionale, centrale e meridionale sono del resto documentati con profonda cura e attenzione, arrivando a toccare il più ampio ambito legato al bacino del Mediterraneo con una notevole selezione di volumi in lingua spagnola e perfino catalana, che approfondiscono minuziosamente la storia della ceramica nella penisola iberica senza tralasciare gli studi di confronto con i manufatti e gli influssi dell'arte islamica e delle civiltà nordafricana e medio-orientale.

Lo studio della storia della ceramica europea è inoltre supportato e ben rappresentato da una serie importante di monografie edite soprattutto in Francia, Inghilterra, Germania e in qualche caso anche in Olanda, Belgio, Russia e Scandinavia, per lo più dedicate alle diverse produzioni nazionali di questi Paesi. Sono presenti infine alcune pubblicazioni relative alle ceramiche prettamente islamiche e orientali e delle aree del centro e del sud America, per le quali si è ritenuta più opportuna una probabile collocazione a breve presso la biblioteca del MUDEC (Museo delle Culture), considerata l'affinità dei temi trattati con le collezioni e il patrimonio librario e documentario ivi conservato.

Come accennato all'inizio, i libri della biblioteca Giovanni Fowst sono confluiti, identificati e distinti da un'apposita etichetta ex libris e da una nota inventariale che ne attesta inequivocabilmente la provenienza, nella sezione 'Arte Decorativa' della Biblioteca delle Raccolte Artistiche del Castello, dove sono consultabili su appuntamento e disponibili alla ricerca on line tramite catalogo OPAC (Online Public Access Catalog) del Sistema Bibliotecario Nazionale.

NOTE

- ⁽¹⁾ Si veda G. FOWST, *Frammenti ceramici liguri del Cairo*, «Atti del Convegno annuali di Albisola», 1972, pp. 349-351; ID., *Ceramisti liguri in Messico*, «Albisola», 1971, pp. 177-180; ID., *Ceramisti tedeschi nel Veneto e nelle regioni limitrofe*, «Padusa», 1972, pp. 59-63.
- ⁽²⁾ Si vuole qui dar conto di una iniziale classificazione sviluppando in via preliminare una prima analisi effettuata da Giovanni Curatola dell'Università di Udine, che si ringrazia vivamente per il prezioso aiuto.
- ⁽³⁾ G. CURATOLA, G. SCARCIA, *Le arti nell'Islam*, Milano 2001, pp. 111-118; V. VEZZOLI, *The Fustat ceramic collection in the Royal Museums of Art and History of Brussels: The Mamluk Assemblage*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'histoire – Parc du Cinquantenaire Bruxelles», 82 (2011), pp. 119 – 168, in particolare p. 140, n. 76.
- ⁽⁴⁾ Una prima classificazione fu proposta in occasione dell'esposizione di alcuni dei frammenti nella mostra veneziana del 1993: si veda C. TONGHINI, schede 12-163, in *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 30 ottobre 1993 – 30 aprile 1994), a cura di G. Curatola, Cinisello Balsamo 1993, pp. 290-293).
- ⁽⁵⁾ VEZZOLI, *The Fustat ceramic collection...* cit. n. 3, p. 133.
- ⁽⁶⁾ TONGHINI, schede cit. n. 4, p. 291.
- ⁽⁷⁾ C. WILKINSON, *Nishapur: pottery of the Early Islamic period*, New York 1973, pp. 3-53.

Donazione Giovanna e Maria Grazia Loretz

Enrico Venturelli

Nel 2016 Giovanna e Maria Grazia Loretz hanno donato ai Musei Civici del Castello Sforzesco cinque esemplari di ceramica graffita – una ciotola, due albarelli, una tazza e un piatto – realizzati dall’impresa di famiglia. L’esatta denominazione della ditta, fondata a Milano nel 1896, era «C., G. Loretz & C.» e le due iniziali anteposte al cognome si riferivano ai nomi dei proprietari, Carlo (Lodi, 1841 – Milano, 1903) e Giano (Milano, 1869 – 1918) Loretz, rispettivamente bisnonno e nonno delle donatrici. La loro fu una piccola impresa a regime familiare in cui operarono, oltre ai titolari, solo tre dipendenti. La fabbrica si trovava in via Molino delle Armi, fu attiva per un decennio e cessò la produzione nel 1906, al termine della prima esposizione universale organizzata a Milano⁽¹⁾.

Ciò che distinse quella fabbrica tra le molte allora attive fu la realizzazione di uno speciale prodotto, insolito rispetto alla comune produzione di maioliche o terraglie. Carlo e Giano Loretz riproposero infatti la ceramica ingobbiata graffita, un tipo di manufatto da tempo desueto e, per tale ragione, percepito dalla raffinata clientela di fine secolo come insolito, antico e, per certi versi, ‘primitivo’. Studi successivi hanno in realtà determinato che le ceramiche imitate dai Loretz risalgono pressoché tutte al XV o al XVI secolo. Ma nella seconda metà dell’Ottocento studiosi e amatori erano convinti che le ceramiche graffite fossero un tipico prodotto medioevale. E i Loretz ricorsero a tale caratterizzazione per promuovere i prodotti della loro ditta. Nei biglietti d’invito distribuiti alla clientela e nelle insegne ideate per le esposizioni compare infatti la denominazione «Ceramiche Medioevali» (FIG. 1), sostituita solo negli ultimi anni da un più generico «Ceramiche Artistiche»⁽²⁾.

Carlo Loretz aveva cominciato a collezionare frammenti di quel tipo di ceramica più di vent’anni prima e ne aveva fin da subito tentato la riproduzione. Ma solo negli anni Novanta, e con l’aiuto del figlio, riuscì a fondare una fabbrica indipendente e a produrre manufatti di qualità elevata, con i quali partecipò all’Esposizione generale italiana di Torino del 1898 e all’Esposizione universale di Parigi del 1900 rispettiva-

mente conquistando la medaglia d'oro e quella d'argento. Il successo fu però di breve durata, perché con l'avvento del Modernismo gli organizzatori delle successive esposizioni preclusero la partecipazione a chi produceva oggetti d'imitazione. Accadde a Torino nel 1902 e per i Loretz si trattò di un ostacolo nell'immediato insormontabile. In seguito Giano Loretz tentò da solo (il padre era scomparso nel 1903) di adeguarsi al nuovo gusto e preparò per l'Esposizione universale di Milano del 1906 una serie di ceramiche in cui la tradizionale tecnica graffita si combinava originalmente con la decorazione liberty. Però la distruzione a causa di un incendio del Padiglione delle Arti Decorative inflisse un danno così grave da condurre la fabbrica alla chiusura. Negli anni successivi Giano continuò ad essere attivo nel settore, ma solo come esperto riconosciuto e ideatore di pezzi unici in un ridotto studio d'artista.

Sia Carlo che Giano Loretz ebbero fin dall'inizio frequenti relazioni con molti musei, sia italiani che stranieri, e in particolare con i musei civici di Milano, Lodi e Pavia. Si rivolsero ai musei per riprodurre le migliori ceramiche graffite in essi conservate; per offrire, in vendita o in dono, parti significative della loro collezione di frammenti; e anche per proporre l'acquisto di riproduzioni da loro eseguite di pregevoli originali antichi⁽³⁾.

Rapporti particolarmente stretti si instaurarono, a partire dal 1908 e per tutto il decennio a seguire, tra Giano Loretz e Carlo Vicenzi, direttore dei musei del Castello Sforzesco. Il funzionario si rivolse infatti più volte a colui che riteneva un esperto per la classificazione delle graffite già possedute dal museo, oppure per un parere riguardo a ulteriori acquisizioni. Di certo la consuetudine tra i due studiosi e la reciproca stima favorirono, nel 1916, l'acquisto da parte del Comune di Milano della parte più pregevole della collezione Loretz di frammenti, accumulata nel corso di un trentennio⁽⁴⁾.



FIG. 1 - «Ceramica medioevale», cartello espositivo disegnato da Giano Loretz, collezione Giovanna e Maria Grazia Loretz

Intense furono anche le relazioni con il Museo civico di Lodi. Carlo Loretz non solo era nato e cresciuto in quella città rinomata per le sue ceramiche, ma nel 1871 era stato invitato, già adulto e formato come pittore d'interni, a dipingere maioliche per la Fabbrica Dossena, in quegli anni la maggiore realtà produttiva del settore attiva a Lodi. Inizialmente il giovane pittore ebbe solo l'incarico di decorare pezzi realizzati da altri, ma presto si appassionò a tutti gli aspetti della produzione ceramica, imparò a modellare, inventò nuove forme e divenne anche un esperto di maiolica tradizionale. Infine, con notevole precocità rispetto ai gusti del tempo, mostrò interesse per le ceramiche graffite che, stando a quanto si rinveniva nel sottosuolo, si producevano a Lodi prima dell'avvento della maiolica. Si potrebbe anzi aggiungere che Carlo Loretz fu il primo a riconoscere un valore estetico a quei frammenti, mentre per gli altri studiosi meritavano attenzione solo perché permettevano di sostenere l'esistenza fin dal Medioevo di una produzione locale.

Carlo Loretz diventò dunque, nel giro di un decennio, un ceramista a tutto tondo, un cultore di ceramica lodigiana e anche un appassionato studioso di antichità locali. A tal proposito sono bene documentati stretti rapporti con la Deputazione Storico-Artistica di Lodi e con il museo da essa promosso. E le donazioni di Carlo al museo furono così frequenti e generose da indurre la Deputazione a conferirgli nel 1901 il titolo onorario di Socio Fondatore. Infine Giano, determinato a proseguire con la consuetudine paterna, decise nel 1917 di donare al Museo Civico di Lodi quella parte della collezione di frammenti – ben sette tavole – che non era stata acquistata dal Comune di Milano⁽⁵⁾.

La tradizione del dono non si interruppe neppure nella generazione successiva della famiglia Loretz. Il figlio di Giano, Carlo Loretz junior (Milano, 1907-1971) avvertì la necessità di conservare e, se possibile, ravvivare la memoria delle ceramiche Loretz, e per tale ragione proseguì nella pratica della donazione, questa volta scegliendo come beneficiario il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza. Nel 1953 il museo faentino ricevette infatti in dono quattro ceramiche realizzate dal padre Giano tra il 1906 e il 1907, quattro pregevoli esempi di ceramica graffita decorata secondo il gusto liberty⁽⁶⁾.

Infine è giunto il turno della quarta generazione, costituita da Maria Grazia e Giovanna Loretz. Le nipoti di Giano hanno infatti deciso di donare lo scorso anno cinque ceramiche graffite ai Musei del Castello Sforzesco. La scelta è ricaduta su tale museo perché, delle quattro istituzioni che possiedono ceramiche Loretz (Milano, Lodi, Pavia e Faenza), quella milanese è l'unica che ha voluto esporre, in occasione del penultimo allestimento, alcuni esemplari della ditta Loretz. Otto ceramiche di tale manifattura – scelte tra quelle che il museo possiede da tempo – sono infatti emerse dai depositi per la prima volta nel 2004 e da allora sono state accessibili ai visitatori.

Nel corso del progetto del nuovo allestimento la direzione del museo ha scelto inoltre di concedere maggiore spazio alle ceramiche Loretz; ha infatti pensato di dedicare un'intera vetrina alle ceramiche graffite di produzione ottocentesca e al loro rapporto con le graffite tardomedievali e rinascimentali. Così, di fronte a tale encomiabile intenzione, le signore Loretz hanno deciso di donare alcuni specifici esemplari che renderanno l'esposizione più ricca e rappresentativa. Ognuno dei cinque pezzi è stato scelto accuratamente, in modo da offrire ai futuri visitatori un'idea di come il concetto di imitazione potesse essere variamente interpretato nella seconda metà dell'Ottocento. Non si trattò infatti, nel caso dei Loretz, di semplice e ripetitiva esecuzione di copie di manufatti antichi. Il 'dialogo' con gli oggetti del passato fu, al contrario, assai complesso e diversificato.

Di fronte ai cocci della loro collezione Carlo e Giano Loretz si comportarono innanzi tutto come meticolosi restauratori, prefiggendosi il compito di 'riparare' manufatti danneggiati e abbandonati. Vollero ricostruire, a partire dal frammento, l'oggetto nella sua originale integrità, riportandolo in vita e riproponendolo all'uso della moderna clientela. Un vero recupero, che restituiva al manufatto, per così dire, una completezza estetica e funzionale. Il museo del Castello possiede una interessante ciotola frammentaria (inv. G. 310), acquistata da Giano nel 1916, la cui superficie interna è occupata interamente da un affascinante profilo femminile. Le signore Loretz invece conservavano la corrispondente ricostruzione moderna (FIG. 2), che



FIG. 2 - Carlo e Giano Loretz, Ciotola con profilo di donna, inv. G 716. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

hanno deciso di donare al museo, in modo da riunire, dopo un secolo, la copia al suo modello⁽⁷⁾.

Un altro modo di praticare l'imitazione da parte dei Loretz riguarda invece le ceramiche integre e di gran valore, conservate presso musei o collezioni private. Un caso rinomato è quello dell'albarello rinvenuto nel 1889 nella tomba di Gian Galeazzo Visconti alla Certosa di Pavia⁽⁸⁾. Un oggetto noto non solo per il luogo del rinvenimento ma anche perché si tratta di un raro esemplare integro di graffita arcaica padana, attribuibile quindi al corredo originario di sepoltura del duca, che morì nel 1402. Di fronte a un manufatto di tal genere, così come anche nel caso degli elaboratissimi piatti Cuzio realizzati nel Seicento a Pavia, i Loretz si proposero di emulare gli originali, per mostrare fino a che punto sapessero dominare la tecnica graffita, riuscendo a riprodurre impeccabilmente sia manufatti del tardo medioevo che di epoca barocca⁽⁹⁾. Il museo del Castello possiede da tempo una copia Loretz dell'albarello visconteo (inv. G. 677), che però ha fatto ingresso in museo come ricomposizione di un oggetto andato in frantumi⁽¹⁰⁾. Le signore Loretz hanno quindi pensato di donare, a sostituzione del pezzo ammalorato, due copie integre dell'albarello, identiche quanto a decorazione ma distinte quanto a dimensioni. Una è infatti la riproduzione fedele all'originale anche riguardo alle proporzioni, mentre la seconda è una versione rimpicciolita (FIG. 3).

Gli ultimi due oggetti donati dalle signore Loretz mostrano un altro modo ancora di



FIG. 3 - Carlo e Giano Loretz, I due albarelli accostati, inv. G 717, 718. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

rifarsi all'antico, assai più disinvolto rispetto ai precedenti. In quest'ultimo caso gli oggetti presentano una decorazione tradizionale applicata su forme nuove, oppure propongono elementi decorativi di gusto modernista combinati con altri tratti dalla tradizione. Il primo tipo è rappresentato da una tazza (FIG. 4) che in esposizione sarà accostata ad altra simile già posseduta dal museo (inv. G. 683)⁽¹¹⁾. Invece il secondo è esemplificato da un piatto originalmente decorato (FIG. 5), che è stato scelto proprio perché il museo ancora non possedeva ceramiche Loretz di *sapore* Liberty.

Infine, a completamento di questa notizia, merita ricordare che nel 2016 è stata allestita a Birkenhead (Liverpool), presso la Williamson Art Gallery, una esposizione intitolata «From Renaissance To Regent Street: The Della Robbia Pottery» (18 giugno – 4 settembre). La mostra era dedicata a una nota fabbrica di ceramica fondata a Birkenhead nel 1894. Il titolare, Harold Rathbone (1858-1929) era un artista e un appassionato di arte italiana, oltre che membro di una tra le famiglie più in vista della borghesia locale. Fu appunto la passione per l'Italia che lo indusse a chiamare la sua impresa «Della Robbia Pottery». La fabbrica, attiva fino al 1906, era rinomata per la produzione di pannelli in maiolica che si ispiravano ai Della



FIG. 4 - Carlo e Giano Loretz, Tazza, inv. G 720. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

Robbia, allora tanto ammirati in Inghilterra. Ma produsse anche una grande varietà di ceramiche graffite, meno costose e di più facile commercializzazione⁽¹²⁾. La studiosa Juliet Carroll (Liverpool John Moores University) ha riconosciuto una significativa affinità tra le ceramiche graffite della fabbrica inglese e quelle prodotte dai Loretz negli stessi anni. Per tale ragione ha voluto che nella mostra organizzata a Birkenhead fossero esposte, per un confronto ravvicinato, le ceramiche realizzate da Carlo e Giano⁽¹³⁾. Di conseguenza, allo scopo di rendere possibile tale allestimento, Maria Grazia e Giovanna Loretz hanno prestato sette esemplari della loro collezione, che per la prima volta sono stati presentati in una mostra organizzata all'estero.



FIG. 5 - Carlo e Giano Loretz, Scodella di gusto Liberty, inv. G 719, Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

- ⁽¹⁾ E. VENTURELLI, *Le ceramiche di Carlo e Giano Loretz in un album di fotografie d'epoca donato al MIC da Carlo Loretz junior*, «Faenza», XCIV (2008), 1-6, pp. 7-87. I testi che lo scrivente ha dedicato ai Loretz sono accessibili in: <https://independent.academia.edu/EnricoVenturelli>.
- ⁽²⁾ E. VENTURELLI, *La collezione di ceramiche graffite di Carlo e Giano Loretz: storia accidentata di un'acquisizione*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXI (2007-2008), pp. 185-220. A p. 193 è riprodotto un biglietto di invito della Fabbrica Loretz che così recita: «C., G. Loretz / Via Molino Armi, 33-35 Milano / Desiderano l'onore d'una visita della S. V. Ill. al loro studio: / Ceramiche Medioevali / Medaglia d'oro Torino 1898 / Diploma benemerenza Como 1899 / Medaglia d'argento Parigi 1900 / Medaglia d'oro Lodi 1901 per le migliori ceramiche riproducenti tipi antichi e Medaglia d'oro per la collezione originali antichi».
- ⁽³⁾ E. VENTURELLI, *L'artista e il museo: una relazione feconda tra Ottocento e Novecento. Il caso dei ceramisti lombardi Carlo e Giano Loretz*, «Faenza», XCII (2007), 1-3, pp. 119-139.
- ⁽⁴⁾ Cfr. VENTURELLI, *La collezione di ceramiche graffite...* cit. n. 2, p. 205: «Milano, Castello Sforzesco, 28 dicembre 1916 / Egregio Signor / Prof. Giano Loretz / Città / L'on. Conservatore del Castello Sforzesco, Sen. Luca Beltrami, avendo presa notizia della di Lei lettera in data 23 corr. con la quale Ella riduceva la sua domanda a L. 5500, considerato il voto favorevole all'acquisto espresso dalla Sezione per i Musei in data 18 corr., ha disposto perché sia ritirato il materiale ceramico, in conformità degli elenchi descrittivi in atti, per poter poi provvedere al pagamento della somma di L. 5500 a Lei spettante a saldo d'ogni avere e ragione per la cessione della raccolta stessa al Comune di Milano. [...] salutandola distintamente / Carlo Vicenzi». Una acquisizione tanto consistente indusse in seguito Costantino Baroni a studiare le ceramiche graffite del Castello e a pubblicare una monografia fondamentale intitolata: *Ceramiche italiane minori del Castello Sforzesco*, Milano 1934. Cfr. <<http://www.storiadimilano.it/arte/baroniceramiche/scheda01.htm>> (16-10-2017).
- ⁽⁵⁾ E. VENTURELLI, *La collezione di ceramiche del museo civico di Lodi: il contributo di Giovanni Baroni e Giano Loretz alla formazione del nucleo originario (1894-1934)*, «Archivio Storico Lodigiano», CXXVII (2008), pp. 239-293.
- ⁽⁶⁾ Cfr. VENTURELLI, *Le ceramiche di Carlo e Giano Loretz...* cit. n. 1, pp. 9-10 e 65-66. Nel 1954, forse su sollecitazione del direttore del museo Gaetano Ballardini, Carlo Loretz junior donò anche un album di fotografie raffiguranti le ceramiche Loretz, costituito da ristampe dei negativi su vetro delle fotografie scattate da Giano a inizio secolo. L'album è stato integralmente pubblicato sulla rivista del museo nel 2008. In anni recenti, le signore Loretz hanno deciso di perfezionare la donazione paterna consegnando al museo i negativi scrupolosamente conservati dalla famiglia fino ai giorni nostri.
- ⁽⁷⁾ M. MUNARINI, scheda 688, in *Museo d'Arti Applicate, Le Ceramiche*, 3 voll., Milano 2000-2002, III, 2002, curatela scientifica di R. Ausenda, pp. 464-465. La ciotola risale all'inizio del XVI secolo, ed è di probabile produzione veneta.
- ⁽⁸⁾ *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale*, a cura di B. Fabjan, P. C. Marani, Firenze 1992, p. 342. La scheda è redatta da Sergio Nepoti, il quale ricorda che Luca Beltrami trattò dell'albarello in *Storia documentata della Certosa di Pavia. La fondazione e i lavori sino alla morte di G. Galeazzo Visconti (1389-1402)*, Milano 1896, p. 118. L'albarello è conservato presso i Musei Civici di Pavia.
- ⁽⁹⁾ E. VENTURELLI, *La fortuna ottocentesca dei piatti Cuzio e l'insolita vicenda dell'acquisto delle copie Loretz*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», CIX (2009), pp. 229-264.
- ⁽¹⁰⁾ S. NEPOTI, scheda 759, in *Museo d'Arti Applicate, Le Ceramiche* cit. n. 7, p. 515.

- ⁽¹¹⁾ S. NEPOTI, scheda 767, in *Museo d'Arti Applicate, Le Ceramiche* cit. n. 7, pp. 520-521.
- ⁽¹²⁾ P. HYLAND, *The Della Robbia Pottery. Birkenhead 1894-1906*, Antique Collectors Club, Woodbridge (Suffolk) 2014.
- ⁽¹³⁾ Per la relazione tra Della Robbia Pottery e Loretz cfr. J. CARROLL, *Harold Rathbone: Italophile and Businessman*, in *The Della Robbia Pottery. From Renaissance to Regent Street*, a cura di J. Sheldon, Liverpool 2015, pp. 25-39. E anche: E. VENTURELLI, *The sgraffito work of Carlo Loretz in Northern Italy*, in *The Della Robbia Pottery...* cit., pp. 41-54.

ABSTRACTS

Luca Tosi, *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano (parte prima)*

La decorazione pittorica della Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano, emersa sotto secolari strati di intonaco nell'ultimo decennio dell'Ottocento, venne presentata al pubblico, completamente rinnovata, nel 1902: guidato da Luca Beltrami, l'intervento del pittore Ernesto Rusca comportò la ridipintura della volta e delle lunette, sulla base delle tracce di disegno e colore presenti. L'impatto che questa abbagliante visione ebbe su artisti, decoratori e incisori è oggetto del contributo in questione, che presenta e analizza una serie di derivazioni novecentesche dell'invenzione leonardesca – nei campi della decorazione pittorica, dell'editoria e delle arti applicate – risalenti ai primi due decenni del secolo. La fortunata diffusione del motivo, adottato in cantieri sparsi nella Penisola e per prodotti artistici e librari molto differenti, è ascrivibile sia alla vicinanza con le flessuosità del liberty, sia alla visibilità data dalle riproduzioni fotomeccaniche.

The pictorial decoration of Sala delle Asse in the Sforza Castle in Milan, come to light from out of centuries-old coats of plaster in the last ten years of the nineteenth century, was presented to the public, completely renovated, in 1902: the intervention of the painter Ernesto Rusca, under the control of Luca Beltrami, consisted of realizing new paintings on the vault and on the lunettes basing on drawing and colour traces still existing at the time. This paper focuses on the impact that this dazzling sight had on artists, decorators and engravers and presents and analyses a series of twentieth-century derivations from Leonardo's invention, realized during the first twenty years of the century in painting, publishing industry and applied arts. The lucky circulation of this motif, used in a lot of building sites scattered in Italy and in artistic and book products very different from each other is ascribable to both the affinity to the Liberty lines and to the visibility of photographic reproductions.

Lorenzo Tunesi, 1873-1878: cronaca del Museo d'Arte Industriale di Milano

L'esperienza del Museo d'Arte Industriale di Milano, iniziativa privata sorta sulla scia delle grandi esposizioni europee e nazionali, nacque e si concluse nei pochi anni tra il 1873 e il 1878. In questo breve periodo l'Associazione Industriale Italiana si impegnò affinché i prodotti italiani, non sufficientemente competitivi sul mercato europeo, addivenissero a studiati aggiornamenti estetici, i cui impulsi si dovevano cercare nel glorioso passato artistico della nazione. Ispirandosi così all'esperienza del South Kensington Museum di Londra, il nuovo museo milanese cercò promozione nel grande evento dell'Esposizione Storica d'Arte Industriale

del 1874, tenuta al Salone dei Giardini di Porta Venezia. Un nucleo di documenti conservati all'Archivio Storico Civico, presso il Castello Sforzesco, permette di seguire passo per passo l'evolversi di questo moderno progetto scientifico; il suo epilogo si legò alle nuove iniziative culturali della giunta milanese, verso il Museo Artistico Municipale.

The story of the Museo d'Arte Industriale in Milano, a private venture launched in the wake of leading European and Italian exhibitions, began and drew to a close between 1873 and 1878. During this short period of time the Italian Industrial Association sought the stylistic enhancement of Italian products, which lacked competitive standards on the European market. The country's glorious artistic heritage was to be considered a source of inspiration. Hence, following the example of the South Kensington Museum, London, the innovative Milanese museum exploited the promotional impetus of great 1874 Esposizione Storica d'Arte Industriale, which was held in the Porta Venezia Gardens. A large amount of documents preserved in the Archivio Storico Civico of the Sforza Castle allows every step of this modern scientific initiative to be traced. The outcome was closely related to the new cultural initiatives of the Milanese Municipality designed to create a Museo Artistico Municipale.

Alessia Alberti, Sergio Monferrini, Nuovi documenti per i Bonacina incisori, editori e mercanti d'arte

Il ritrovamento di alcuni inventari di rami per stampe, in qualche caso molto dettagliati, riferibili all'attività della dinastia di incisori e editori milanesi Bonacina, ampiamente documentati nelle diverse sezioni della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (ritratti, stampe popolari, avvenimenti storici), ha offerto lo spunto per rivedere e aggiornare la questione relativa all'identificazione dei diversi incisori attivi con il nome di Giovanni Battista. I documenti fatti oggetto di discussione sono l'inventario *post mortem* dell'editore Giovanni Ambrogio Perego (1630), fino a qui misconosciuto, dal quale si scopre provenire uno dei nuclei fondanti dell'impresa dei Bonacina, e quello di Giovanni Battista il vecchio (1672), già attivo nella cerchia di Pietro da Cortona e incaricato a Roma di traduzioni nel rame da disegni di Gian Lorenzo Bernini, ma attivo nell'ultima parte della sua vita a Milano, la cui bottega, alla morte, stupisce per la quantità di matrici (circa 1500), stampe (circa 10.000) e quadri conservati (oltre quattrocento).

The discovery of some detailed inventories of copper printing plates that can be attributed to the work of the Milanese engravers and publishers Bonacina, whose production is widely documented in the various sections of the Raccolta delle

Stampe Achille Bertarelli (portraits, popular prints, historical events), offered the authors the opportunity to review and update the issue of identifying the various engravers who went by the name Giovanni Battista. The documents discussed include the post-mortem inventory of the publisher Giovanni Ambrogio Perego (1630), almost unknown up to this point, who created one of the early copper sets of the Bonacina workshop; and the inventory of works by Giovanni Battista the Elder (1672), who was already working for Pietro da Cortona's circle in Rome by creating copper etchings of drawings by Gian Lorenzo Bernini. He spent the last part of his life working in Milan, and on his death his workshop presented an amazing number of copper etchings (about 1,500), prints (about 10,000) and paintings (more than four hundred).

Paolo Bellini, *Le opere incise e litografiche di Remo Pasetto*

In epoca recente la Raccolta Bertarelli ha ricevuto in dono un gruppo di stampe realizzate da Remo Pasetto. L'articolo offre un ragguaglio su quest'artista, incisore e pittore, autore di circa centocinquanta lavori grafici, in gran parte calcografici, eseguiti fra il 1958 e il 2006. Lo scritto, dopo aver delineato il percorso biografico dell'artista, ne esamina lo stile grafico e si sofferma su alcuni particolari iconografici ricorrenti nelle sue acqueforti.

In una seconda parte vengono indagati i quattro principali soggetti dell'artista: la famiglia, il lavoro in cantiere, il lavoro agricolo e, in forma minore, la raffigurazione di alcuni personaggi storici.

The Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli recently received a gift of prints by Remo Pasetto. The paper provides an account of the life and works of this artist, painter and engraver, author of about 150 graphic works, mostly chalcographies, produced between 1958 and 2006. A brief biography of Pasetto is followed by a study of his graphic style, enlarging on some recurrent iconographic details of his etchings.

The latter half of the paper explores the four main subjects of his work, precisely family life, construction sites, farm labour and, to a lesser degree, the representation of some historical characters.

Gianluca Poldi, *I colori di Boccioni. Uno studio scientifico preliminare sui disegni del Castello Sforzesco di Milano*

Il saggio riguarda lo studio scientifico non invasivo di ventidue disegni di Umberto Boccioni datati dal 1907 al 1916, appartenenti al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano.

Obiettivo della ricerca è stato quello di avere una migliore comprensione della tecnica dei disegni di Boccioni relativamente a materiali e scelte, anche per future ragioni conservative. I fogli esaminati comprendono inchiostri, acquerelli, pastelli, colori a tempera. La necessità di identificare un gran numero di pigmenti e coloranti, con misure veloci eseguite su molti punti e senza spostare i disegni dal loro luogo di conservazione, ha suggerito di svolgere primariamente misure di spettroscopia di riflettanza (nell'intervallo 360-740 nm).

Tra i risultati più interessanti ottenuti, la distinzione tra due diverse classi di inchiostri neri, un inchiostro di china utilizzato dall'artista per i tracciati a penna, scuro e più resistente alla luce, e un inchiostro nero-viola o talvolta grigio-bluastrò tipicamente impiegato a pennello (ora sottile ora più largo) il cui spettro di riflettanza risulta simile a quelli del blu oltremare e del violetto di metile, trattandosi probabilmente di un inchiostro all'anilina. Gli inchiostri all'anilina entrarono in commercio dalla seconda metà dell'Ottocento e sono soggetti a sbiadimenti per fotodegradazione.

Viene trattata la preferenza di Boccioni verso certi materiali in diversi periodi della sua attività o per ottenere effetti specifici.

L'estensione di questa ricerca a più disegni potrebbe ampliare l'insieme preliminare – già importante – di dati raccolti. Ulteriori analisi spettroscopiche, come FTIR, Raman e XRF, potrebbero essere svolte a partire da questo database.

This essay regards the non-invasive scientific study of twenty-two drawings by Umberto Boccioni spanning from 1907 to 1916 and belonging to the Gabinetto dei Disegni of Sforza Castle in Milan.

The goal of the research was to better understand Boccioni's technique, focusing on the drawing materials. The latter includes inks, watercolours, pastels and tempera colours. Having to identify a large number of pigments and dyes, with quick measurements performed on many points while not moving the drawings from their storage location suggested the use of reflectance spectroscopy (in the range 360-740 nm).

Among the most interesting results obtained from this research is the distinction between two different classes of black ink, a China ink used by the artist for pen drawings, dark and lightfast, and a black-violet or sometimes blue-greenish ink typically employed with a thin or larger brush whose reflectance spectrum is similar to those of ultramarine blue and Methyl Violet ones, probably an aniline-based ink. Aniline inks have been on the market since the second half of the nineteenth century and are subject to fading for photodegradation.

Boccioni's preference regarding the use of certain materials during different periods of activity or in order to obtain particular effects can be reasoned.

The continuation of this research on more drawings could expand this preliminary

but important set of data. Further spectroscopic analyses, like FTIR, Raman and XRF could be performed starting from this database.

Alice Nicolliello, *I calchi in gesso dei rilievi di Pizzighettone del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*

L'articolo ripercorre la vicenda inerente la realizzazione dei calchi in gesso di tre rilievi in marmo conservati nella chiesa di San Bassiano a Pizzighettone. Promotore dell'iniziativa è Diego Sant'Ambrogio, che per primo intuisce il valore storico artistico degli originali e suggerisce ai musei milanesi l'esecuzione e l'acquisizione di copie.

Nell'estate del 1908, Annibale Ghisalberti, direttore della Banca Commerciale italiana, commissiona la realizzazione delle forme a Carlo Campi e, successivamente, propone la loro donazione al Museo Artistico Archeologico del Castello Sforzesco, dove le copie giungono il 14 dicembre 1908.

I calchi, in un primo momento esposti probabilmente nella Cappella Ducale, subiscono diversi spostamenti: l'*Inventario del Museo d'Arte Antica* li colloca nella Sala dei Campionesi mentre una fotografia di Claudio Emmer li raffigura nella Sala III, sopra al *Monumento sepolcrale detto di Regina della Scala*. Infine, con l'avvio dei lavori per l'allestimento progettato dallo studio di architetti BBPR, le repliche sono ricoverate nei depositi del museo, dove ancora si conservano.

Il confronto tra gli originali, i calchi e le fotografie storiche ha suggerito interessanti osservazioni sulla storia conservativa dei rilievi in marmo e delle rispettive copie, offrendo spunti di riflessione sul ruolo didattico assegnato ai calchi in gesso nel corso del Novecento.

This paper retraces events concerning the creation of plaster casts of three marble reliefs that are preserved in the Church of San Bassiano in Pizzighettone, near Cremona. The initiative was sponsored by Diego Sant'Ambrogio, the first to understand the historic and artistic value of these reliefs. He suggested that the Milanese museums should acquire plaster copies of the same.

In summer 1908, Annibale Ghisalberti, Director of the Banca Commerciale italiana, commissioned Carlo Campi to create the casts, and later proposed their donation to the Museo Artistico Archeologico of the Sforza Castle, where they arrived on 14 December 1908.

The casts, which were probably first exhibited in the Ducal Chapel, were moved several times. The Inventario del Museo d'Arte Antica reports that they were placed in the Campionesi Room, while a photograph taken by Claudio Emmer depicts them in Room III, above the sepulchral monument known as Regina della Scala. Finally, when works commenced for the installation designed by architects

BBPR, the replicas were stored in the museum's deposits, where they can still be found.

A comparative study of the originals, casts and historical photographs suggests interesting observations about the conservation history of the marble reliefs and their plaster copies, offering insights into the educational role assigned to plaster casts in the 20th century.

Marco Albertario, *Un Paragone per Pietro Bussolo*

L'articolo riprende in esame la *Madonna col Bambino* di Pietro Bussolo (Milano, circa 1454 – Bergamo 1526), del Santuario di Santa Maria del Giglio a Nese, Alzano Lombardo (Bergamo) che è stata esposta a Bergamo, in Palazzo della Ragione, nel 2016. Il confronto con le opere datate di Bussolo consente di precisarne la collocazione cronologica tra la fine del nono e l'inizio dell'ultimo decennio del Quattrocento, in un momento di stretta connessione con i fatti artistici milanesi.

La statua rappresenta l'episodio di più stretta vicinanza tra l'intagliatore e le ricerche condotte da Leonardo e dimostra la ricezione delle riflessioni sulla scultura del maestro fiorentino. Bussolo non si limita alla citazione di motivi dalla prima versione della *Vergine delle Rocce* (1483-1485) ma giunge a modificare la concezione della statua propria della tradizione della scultura lignea lombarda.

The article examines the Madonna col Bambino by Pietro Bussolo (Milan, ca. 1454 – Bergamo 1526), attributed to Pietro Bussolo in the shrine of Santa Maria del Giglio at Nese, Alzano Lombardo (Bergamo) and displayed in Bergamo, Palazzo della Ragione, in 2016. A comparison with Bussolo's dated works allows to be more specific about its chronological setting, between the end of Ninth decade and the beginning of the last few years of the Quattrocento, in a time of close connection with the art events taking place in Milan.

The statue is distinctly true to the strong affinity between the carver and Leonardo's studies and shows how the Florentine Master's considerations on sculpture have been absorbed. Bussolo doesn't just refer to the patterns of the first version of the Vergine delle Rocce (1483-1485) but he goes so far as to change the very concept of the statue peculiar to the tradition of the Lombard wood carving.

Francina Chiara, *Roberto Regazzoni, collezionista di tessuti*

Il saggio esplora la figura di Roberto Regazzoni, collezionista di stoffe antiche che costituiscono un fondo importante del patrimonio tessile delle Civiche

Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, dove giunsero per acquisto nel 1955. Attraverso una documentazione inedita, conservata in un archivio privato, gli inventari e i tessuti conservati presso le Civiche Raccolte si ricostruiscono per la prima volta la biografia di Regazzoni, l'origine e la natura del suo interesse per i tessuti antichi, la rete di legami nazionali e internazionali con altri prestigiosi collezionisti/mercanti quali Gaspar Homar, Adolph Loewi, Franco Marinotti, Mariano Rocchi, ecc. Dal saggio emerge una figura tutt'altro che marginale nel contesto del collezionismo tessile nella prima metà del XX secolo; la sua cospicua raccolta, dispersa alla morte, ha alimentato non soltanto le collezioni del Castello Sforzesco ma anche quelle del Museo del Duomo di Milano e della Fondazione Antonio Ratti di Como.

The contribution deals with the figure of Roberto Regazzoni who was a collector of ancient textiles that have represented an important fund in the textile heritage of the Civiche Raccolte d'Arte Applicata of Sforza Castle since their arrival by purchase in 1955. For the first time the Regazzoni's biography, the origin and nature of his interest in ancient textiles, his national and international relationship with other prestigious collectors/dealers such as Gaspar Homar, Adolph Loewi, Franco Marinotti, Mariano Rocchi, etc. were able to be reconstructed through a private and unknown archive together with the documentation at the Sforza Castle. It comes to light that Regazzoni was anything but a marginal person in the field of textile collecting in the first half of the Twentieth Century; his large collection, that was broken up after his death, contributed not only to the Sforza Castle collection but also to the ones of the Museo del Duomo in Milan and the Fondazione Antonio Ratti in Como.

Francesca Tasso, *Qualche nota su un gruppo di tabernacoli in avorio di epoca gotica*

Il recente restauro di un tabernacolo gotico in avorio del Castello Sforzesco e le indagini diagnostiche effettuate in quella occasione hanno confermato come l'opera sia sostanzialmente integra, abbia subito alcuni riadattamenti e modifiche anche grossolani in epoche relativamente recenti, ma senza un'alterazione sostanziale della conformazione originaria; questi dati confortano sull'autenticità del pezzo, che appartiene a un gruppo di tabernacoli con la Madonna col Bambino stante e due ali decorate con episodi della Vita della Vergine e dell'Infanzia di Cristo, lavorate a bassissimo rilievo. L'analisi del manufatto e il confronto delle singole parti con gli altri pezzi della serie mostra un alto numero di varianti che fa dubitare della possibile ascrizione ad un'unica bottega. Comunque l'attribuzione del tabernacolo ad ambito fiammingo e al terzo decennio del Quattrocento sembra

più plausibile, sulla base dei confronti stilistici e iconografici, rispetto a quella, avanzata dalla critica alcuni decenni fa, al contesto lombardo.

Recent restoration works on the Gothic tabernacle made of ivory at the Sforza Castle and the diagnostic investigations carried out on that occasion have confirmed that the work is basically intact, despite some roughly performed adaptations and changes in quite recent times. However, its original structure has not undergone any substantial alterations. This data confirms the authenticity of the item, which belongs to a set of tabernacles with the Mother and Child on the front and two wings decorated with episodes from the Life of the Blessed Virgin and the Infancy of Christ, produced as very low reliefs. The analysis of the artefact and a comparative study of the individual parts against other items in the series reveal a high degree of variants, which cast doubts on the possible authorship of a single workshop. However, the attribution of the tabernacle to Flemish artists and to the 1430s seems more plausible, considering stylistic and iconographic comparisons, than the theory proposed by critics a few decades ago that the item could have been produced in Lombardy.

Stefano Lanuti, Dino Pellegrino, *Tabernacolo in avorio con la statua della Vergine col Bambino. Il Restauro*

L'intervento sull'edicola in avorio del XIV secolo può essere definito una 'manutenzione straordinaria' che ha visto compiersi, con la pulitura, il consolidamento e la protezione finale, tutto ciò di cui questo prezioso oggetto necessitava per la sua migliore conservazione e per una più corretta godibilità. Dopo l'intervento, caratterizzato dallo smontaggio parziale di alcuni elementi che ha permesso di controllare lo stato di conservazione di molte parti non visibili e di consentire un intervento specifico sui diversi materiali (legno, avorio, ottone), si può anche affermare con certezza che la base in legno dorato su cui poggia la Madonna non è quella originale, ma si tratta di un antico ripristino; d'altronde anche le analisi scientifiche, volte a caratterizzare la natura di policromie e doratura, hanno dimostrato che si sono succeduti tre interventi. Altra sostituzione certa sono le viti con testa a taglio che fissano le ante all'elemento centrale, infatti il sistema originale prevede l'uso di perni ribattuti. Questi dati, ottenuti attraverso indagini scientifiche e osservazione diretta e privilegiata possibile solo durante un restauro, inseriti opportunamente nel contesto di quelli storici e critici, possono rendere più precisa la conoscenza dell'opera.

The intervention on the 14th Century ivory aedicula can be defined as 'extraordinary maintenance' entailing cleaning, consolidation and final protection, every-

thing this precious object required to ensure its safe conservation and correct use. After the restoration process, which included partial disassembly of some elements to verify the conservation of many concealed parts and to allow targeted action for the various materials (wood, ivory, brass), it can also be said without doubt that the golden wood base on which the Madonna stands is not the original one but, instead, an ancient copy. Furthermore, even scientific analyses conducted to characterise the nature of the gilding and polychrome work have provided evidence of three subsequent interventions. The slotted head screws that secure the doors to the central element are another ascertained replacement. Indeed, the original system envisages the use of riveted pins. This data yielded by scientific investigations and privileged direct observation that can only be carried out during restoration works, and appropriately combined with historical and critical information, can provide more detailed information about the work.

Antonio Sansonetti, Alessandra Botteon, Claudia Conti, Marco Realini, *Un Tabernacolo in avorio con statuetta della Vergine dalle collezioni del Castello Sforzesco. Osservazioni e misure non distruttive in occasione dell'intervento conservativo*

Una statuetta di avorio che raffigura la *Vergine con il Bambino* ospitata in un tabernacolo, è stata recentemente oggetto di studio in occasione dell'intervento conservativo. Lo scopo delle indagini, effettuate esclusivamente mediante tecniche non distruttive (Microscopia ottica, Spettroscopia Raman e Fluorescenza di Raggi X) è stato quello di mettere in luce lo stato di conservazione dell'opera, caratterizzare la morfologia delle superfici, studiare le tracce delle policromie e la natura delle dorature attraverso una individuazione dei pigmenti utilizzati, nonché rilevare la presenza di sovrapposizioni di colore, ridipinture e rifacimenti. I dati spettrali, pur identificando i materiali costitutivi dell'avorio, non hanno consentito di avanzare ipotesi riguardo all'origine delle materie prime; le superfici dorate sono costituite dalla sovrapposizione di una preparazione di colore arancione, costituita da un pigmento a base di piombo, una prima foglia metallica di oro e infine, da una seconda foglia metallica di rame. Le colorazioni di verde e di azzurro sono ottenute mediante pigmenti a base di rame, mentre le filettature rosse alla base del tabernacolo sono realizzate con cinabro. È stata anche utilizzata una velatura verde al di sopra della foglia d'oro.

The ivory statuette into a tabernacle frame depicting the Virgin Mary with the Child, was recently surveyed previously to conservation works. Aim of the study was to characterize the materials, the painting layers and the gildings trying to get information on integrations, substitutions and repainting. The analytical plan

included only non-destructive methods performed by portable instruments such as optical microscopy, X Ray fluorescence and Raman spectroscopy. Main results regard the identification of ivory components such as hydroxyapatite, even if the spectral data did not allow to propose any hypothesis about the origin of the material. A double gilding layer was highlighted: the ground is composed by a lead pigment, the deepest metal leaf by gold and the outer one is composed by copper; most probably this latter is due to a later conservation work. Green and blue painting layers are composed by copper pigments, while red lines at the base of the tabernacle frame are painted with cinnabar. A refined green glaze is applied over some gold leaf.

Lara Maria Rosa Barbieri, *A proposito delle medaglie «d'ordine del Signor Cardinale»: Federico Borromeo committente per san Carlo*

Il contributo si basa sullo spoglio dei Libri Mastri della Mensa Arcivescovile, conservati presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano, per gli anni dell'episcopato di Federico Borromeo (1595-1631) e, in particolare, a ridosso della cerimonia di canonizzazione di san Carlo Borromeo (1 novembre 1610), mettendo in evidenza la committenza e la produzione di medaglie devozionali. Consistenti risultano i quantitativi e molte le maestranze coinvolte. Scarne invece sono le descrizioni degli oggetti, che ipoteticamente possiamo riferire alle celebrazioni per il nuovo santo. Tra questi è la notizia di una medaglia d'oro, realizzata da Gaspere Mola, donata dall'arcivescovo a Jan Brueghel il Vecchio.

I documenti sono accostati a due esemplari di medaglie in argento conservati presso il Gabinetto Numismatico e Medagliere del Castello Sforzesco: due rare fusioni raffiguranti, sul dritto, l'immagine del santo e sul rovescio il motto *Humilitas*. A qualificarle come prodotto di rara raffinatezza è l'appensorio con i tre cerchi intrecciati, simbolo dei Borromeo. Le due medaglie sono poi messe a confronto con l'effigie del santo realizzata da Domenico Pellegrini per la pala d'altare della cappella dell'Arcivescovado e con alcune fusioni successive.

The paper is based on an exhaustive study of the Libri Mastri (accounts books) of the Mensa Arcivescovile, which are preserved in the historic archive of the Milan Diocese, focusing on the time when Federico Borromeo was the Archbishop of Milan (1595-1631) and, particularly, on the period around the ceremony for Carlo Borromeo's canonization (1 November 1610). The study underscores the commission and creation of religious medals. A large number of medals was produced, involving many craftsmen. Descriptions of objects associated with celebrations for the new saint are, instead, very brief, and include information about a gold medal made by Gaspere Mola and donated by the Archbishop to Jan Brueghel the Elder.

Documents are compared against two silver medals that are preserved in the Gabinetto Numismatico e Medagliere of the Sforza Castle, precisely two rare castings depicting on one side Saint Charles and on the reverse side the motto Humilitas. The hang ring made up of three interwoven rings, the Borromeo family emblem, qualifies them as a highly refined item. The two medals were finally compared against the image of Saint Charles portrayed by Domenico Pellegrini for the altarpiece of the Archbishop's Palace Chapel and with other medals that were cast at a later date.

Daniele Ripamonti, *La politica monetaria e l'attività della Zecca di Milano nel periodo dei Visconti e degli Sforza. Aggiornamento degli studi di Emilio Motta ed Ernesto Bernareggi*

La ricerca ha il compito di riassumere le indagini archivistiche condotte presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana del Castello Sforzesco di Milano, per ricostruire, con la documentazione ivi presente, la politica monetaria della città nel Quattrocento e completare il grande regesto storico-numismatico *Documenti Visconteo-Sforzeschi per la Storia della Zecca di Milano*, iniziato da Emilio Motta a fine Ottocento e pubblicato nella «Rivista Italiana di Numismatica». Tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento lo storico Ernesto Bernareggi proseguì le ricerche pubblicando il testo *La politica monetaria e l'attività della Zecca di Milano nel periodo sforzesco* negli «Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica». Nella ricerca di nuove fonti sono stati consultati i Registri delle Lettere Ducali, i Codici Trivulziani e i Registri di Provvisione. Le notizie rinvenute sono state suddivise tra 'nuove' e 'conosciute', queste ultime elencate da Motta nel suo regesto tralasciando però il riferimento all'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana.

*The study was designed to summarise the archival surveys carried out at the Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana of the Sforza Castle, Milan, to trace, by using the documents available, the monetary policy of Milan in the 15th Century and to complete the important summary document about the history of the Milan Mint Documenti Visconteo-Sforzeschi per la Storia della Zecca di Milano, commenced by Emilio Motta in the late 19th Century and published in the «Rivista Italiana di Numismatica». From the 1960s to the 1970s the historian Ernesto Bernareggi continued the research, publishing the paper *La politica monetaria e l'attività della Zecca di Milano nel periodo sforzesco* in the «Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica». The search for new sources included consulting the Registri delle Lettere Ducali, the Codici Trivulziani and the Registri di Provvisione. The information found was divided into 'new' and 'known', and Motta*

inserted the latter in his summary, however omitting the reference to the Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana of the Sforza Castle.

Giammatteo Rizzonelli, *Monete di XII secolo ritrovate ad Offanengo*

L'articolo analizza le monete di XII secolo rinvenute nel 1896 a Offanengo (Cremona) attualmente in custodia presso il Gabinetto Numismatico e Medagliere di Milano. L'esame dei carteggi del conservatore del Medagliere di Brera, Solone Ambrosoli, ha consentito di ricostruire con precisione la composizione del gruzzolo al momento del ritrovamento e di individuare, tra le trentotto monete attualmente presenti nel cassetto riferito al ripostiglio, otto 'intruse' che devono pertanto ritenersi elementi inquinanti. L'indagine ha consentito di confermare che i primi denari emessi nelle zecche di Cremona e Mantova fossero i denari piani, e non gli scodellati. L'assenza del denaro cremonese e la presenza di inforziati, e il raffronto con altri ripostigli, ha indotto ad avanzare l'ipotesi che la prima moneta coniata dalla zecca di Cremona fosse stato l'inforziato, e che solo successivamente si sia proceduto alla coniazione del cremonese. La mancanza del cremonese (attestato nelle fonti a partire dal 1163) e la presenza di denari imperiali della zecca di Nosedà inducono a ritenere che la deposizione del ripostiglio sia avvenuta intorno al 1162-1163 datazione che sembrerebbe essere avvalorata dalla circostanza che tutte le monete che componevano il ripostiglio erano, a detta dell'Ambrosoli, in ottimo stato di conservazione e quindi appena entrate in circolazione. L'analisi XRF ha consentito di rilevare un falso d'epoca di denaro enriciano di Milano.

The article analyzes the 12th Century coins discovered in 1896 in Offanengo (Cremona), currently in the collections of the Gabinetto Numismatico e Medagliere in Milan. Examination of the records of the Medagliere di Brera conservation officer, Solone Ambrosoli, enabled the precise determination of the composition of the hoard of coins at the time of its discovery and to identify, among the thirty-eight coins currently present in the storage drawer, eight 'intruders' which must therefore be deemed as contaminating elements. The investigation resulted in the confirmation that the first coins issued by the mints of Cremona and Mantua were flat and not convex. The absence of Cremonese money and the presence of inforziato coins, as well as the comparison with other hoards, led to the hypothesis that the first minted coin of Cremona was an inforziato billon, and only later was the Cremonese minted. The lack of Cremonese coins (which the documentation suggests was minted starting in 1163) and the presence of imperial coins from the Nosedà mint leads to the supposition that the hoard was placed around 1162-1163, a dating that seems to be supported by the fact that according

to Ambrosoli all the coins contained in the hoard were in a very good state of preservation and therefore newly minted. The XRF analysis allowed us to detect fake Henry II, Holy Roman Emperor coins from Milan.

Crediti fotografici

Bellinzona, Ufficio dei Beni Culturali/foto Franco Mattei, p. 17
Bergamo, Diocesi/Marco Mazzoleni, pp. 159, 162-164, 166, 169
Brescia, Musei di Santa Giulia, p. 206
Como, Fondazione Antonio Ratti, Museo Studio del Tessuto, p. 194
Isole Borromee, Collezione Borromeo, pp. 256, 257
Milano, Archivio storico della Camera di Commercio, p. 44
Milano, Collezione eredi Alberto Milano, p. 67
Milano, Collezione Mascher, pp. 255 (FIG. 2), 259
Milano, Diocesi, Ufficio Beni Culturali, p. 260
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, p. 258
New York, The Metropolitan Museum of Art, p. 187
Novara, Banca Popolare di Novara - Banco BPM, p. 322 (FIG. 2)
Paris, Musée des Arts Décoratifs - © Les Arts Décoratifs, p. 170
Paris, Musée du Louvre - photo © RMN GRand Palais (Musée du Louvre), pp. 165, 167, 168,
Terrassa, © Centre de Documentació i Museu Tèxtil/Quico Ortega, p. 193

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati:

Archivio Fotografico, pp. 14, 142, 143, 145, 147
Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, pp. 36, 40, 46, 50, 52, 270, 272, 274, 275, 277, 278-281, 283, 284, 286
Biblioteca d'Arte, p. 148
Gabinetto dei Disegni, pp. 116, 117-119/Annette Keller, 120, 121, 122 (FIG. 10), 126, 127, 128, 322 (FIG. 1), 326, 327
Gabinetto Numismatico e Medagliere, pp. 254, 255 (FIG. 1), 299, 306, 311, 316
MUDEC – Museo delle Culture, pp. 364, 366-368
Raccolte d'Arte Antica del Castello Sforzesco, pp. 138, 139, 140, 144, 146, 334, 336, 338/Marilena Anzani (Studio Aconerre), 339/Fulvio Lacitignola
Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, pp. 45, 49, 176, 178, 181, 184/Fulvio Lacitignola, 188, 190, 191/Fulvio Lacitignola, 204, 205, 211, 225-231/Stefano Lanuti, 235-244/Antonio Sansonetti, 346-359/Mauro Ranzani, 376-379
Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, pp. 64, 66, 69, 70, 72-75, 77, 78, 97, 98, 105

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2017
presso le Arti Grafiche Torri srl - Cologno Monzese (Mi)