





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. XL - Anno XLIV

CASTELLO SFORZESCO

AREA SOPRINTENDENZA CASTELLO  
MILANO 2018-2019

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

ALESSIA ALBERTI

Conservatore del Gabinetto dei Disegni

RODOLFO MARTINI

Conservatore del Gabinetto Numismatico e Medagliere

IORELLA MATTIO

Conservatore delle Raccolte di Arte Applicata dei secoli XVIII-XXI

GIOVANNA MORI

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

SILVIA PAOLI

Conservatore delle Raccolte Fotografiche

FRANCESCA TASSO

Conservatore delle Raccolte di Arte Antica, Raccolte di Arte Applicata  
e Museo degli Strumenti Musicali

ILARIA TORELLI

Conservatore delle Collezioni Novecentesche e Contemporanee -  
Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

OLEG ZASTROW

### *Direttore Responsabile*

CLAUDIO SALSI

Direttore dell'Area Soprintendenza Castello, Musei Archeologici  
e Musei Storici del Comune di Milano

Coordinamento editoriale di FRANCESCA TASSO

Redazione di MARIACRISTINA NASONI, ELENA OTTINA



Rassegna di Studi e di Notizie

Punti di vista sulla  
Sala delle Asse.  
Ricerche particolari e studi di contesto

a cura di Claudio Salsi



## INDICE

### ***Introduzione***

Claudio Salsi - *La Sala delle Asse: ricerche particolari e studi di contesto* Pag. 9

### ***La Sala delle Asse***

Damiano Iacobone - *La Sala delle Asse del Castello Sforzesco e la Camera del Papa del Palazzo dei Papi di Avignone: alcune valutazioni iniziali* ..... » 15

Anna Maria Penati - *Per una ricognizione iconografica e iconologica intorno alla Sala delle Asse* ..... » 31

Enrico Banfi - *L'interpretazione botanica nella pittura e l'opera di Leonardo da Vinci nella Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano ..* » 55

Carlo Catturini - *Alla corte di Ludovico il Moro: spigolature a margine della leonardesca «camera dei moroni»* ..... » 67

Michela Palazzo - *Da Luca Beltrami ai BBPR: la trasformazione dell'immagine della Sala delle Asse tra il XIX e il XX secolo.....* » 93

### ***Fortuna della Sala delle Asse nel primo Novecento***

Luca Tosi - *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano (parte seconda)* ..... » 129

Ilaria De Palma - *Prima e dopo la Sala delle Asse: Ernesto Rusca e il repertorio decorativo neosforzesco nel Castello di Milano* ..... » 153

Fiorella Mattio - *La Vetrata dei pavoni: un dialogo fra Luca e Giovanni Beltrami* ..... » 187

## ***Studi di contesto***

|                                                                                                                                                                            |          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Claudio Salsi - <i>La Cascina Boscaiola Prima. Illusionismo decorativo e simbologia inedita nella Milano della prima metà del Quattrocento</i> .....                       | Pag. 199 |
| Filippo Pizzoni - <i>Di nodi e intrecci: la decorazione della Sala delle Asse e i suoi legami con il giardino cinquecentesco</i> .....                                     | » 241    |
| Pierluigi Mulas - <i>Miniatura e incisioni in Lombardia</i> .....                                                                                                          | » 267    |
| Alessia Alberti - <i>Alle origini del collezionismo di stampe. Un esempio del tempo di Leonardo: il codice Trivulziano 2143</i> .....                                      | » 287    |
| Giulia Bertolazzi - <i>Riflessi leonardeschi nelle stampe di Nicoletto da Modena</i> .....                                                                                 | » 335    |
| Edoardo Rossetti - <i>Arbor conformitatum. Tra 'antico' e 'moderno' nelle due edizioni delle conformità di Francesco a Cristo di Bartolomeo da Pisa (1510, 1513)</i> ..... | » 351    |
| <b><i>Abstracts</i></b> .....                                                                                                                                              | » 367    |

# La Sala delle Asse: ricerche particolari e studi di contesto

Claudio Salsi

**S**ono diverse, per natura e contenuti, le iniziative legate al cinquecentenario della morte di Leonardo da Vinci di cui il Castello Sforzesco di Milano si sta facendo promotore nel corso del 2019. Tra queste c'è anche la realizzazione di un numero speciale della rivista che fa capo ai suoi Musei, «Rassegna di Studi e di Notizie», dedicato a contenuti in varia misura legati alla Sala delle Asse. Dopo la recente presentazione, in occasione di Expo Milano 2015, del celebre *Monocromo* restaurato dall'Opificio delle Pietre Dure, la sala viene di nuovo riaperta temporaneamente (maggio 2019 – gennaio 2020) per permettere al pubblico di fruire di ulteriori risultati della complessa campagna di recupero avviata nel 2013. I tempi lunghi di questa operazione dipendono dall'ampiezza dimensionale dell'intervento e dalla sua notevole difficoltà tecnica.

La Sala delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano è il più vasto progetto di decorazione murale che abbia impegnato Leonardo nell'arco della sua produzione artistica. Purtroppo però della vastità e della portata del piano iconografico originale, delineato di concerto con il committente Ludovico il Moro e sicuro riflesso della cultura di corte, ci è dato oggi di avere soltanto una visione parziale, a causa di un duplice ordine di motivazioni: in primo luogo poiché, anticamente, i lavori iniziati nell'aprile del 1498 non furono mai portati a termine dall'artista, che dopo l'arrivo dell'esercito francese alla fine dell'estate del 1499 si era allontanato da Milano, e secondariamente perché dopo secoli di oblio le pitture sono giunte a noi in condizioni ampiamente lacunose e frammentarie.

In definitiva la decorazione dipinta doveva generare in chi fosse entrato nella sala l'impressione di trovarsi in uno spazio all'aperto. Sedici giganteschi alberi di gelso (in Lombardia chiamati 'moroni', la pianta-simbolo di Ludovico il Moro) formano una pergola tra i cui rami si intravede sulla volta l'azzurro del cielo; oltre gli imponenti tronchi, sulle quattro pareti si estendendo gli elementi di un paesaggio che, dalle rocce in primo piano delineate nell'angolo nord-est (il cosiddetto *Monocromo*), declina tutto attorno in lontananza.

Questo numero speciale nasce con l'intento di intercettare, da una parte, l'esito delle indagini svolte da un gruppo di studiosi impegnati negli ultimi anni ad approfondire la storia della Sala delle Asse e la sua fortuna novecentesca, dall'altra come occasione per sollecitare altri ricercatori, afferenti ad ambiti disciplinari tra loro disomogenei, a portare il loro contributo su questioni specifiche e di contesto. La varietà di risultati che ne è derivata è per praticità organizzata in tre grandi aree tematiche, all'interno delle quali si sono ordinati i diversi testi – quando possibile – secondo un criterio di tipo cronologico.

La prima sezione è quella più strettamente legata alla Sala delle Asse. Qui si affrontano aspetti inerenti in modo particolare la storia dello spazio architettonico e l'iconografia leonardesca, con un primo affondo specialistico sulle qualità arboree rappresentate nelle pitture.

Il secondo nucleo approfondisce il tema della fortuna di motivi topici della decorazione della volta (gli intrecci di rami, le corde annodate ad arte e le targhe), un fenomeno che si articola, con grande ricchezza di risultati, successivamente all'apertura al pubblico dell'ambiente castellano, nel 1902, rinnovato dalle integrazioni di Ernesto Rusca.

Ciò che collega gli studi e le notizie accolti nella terza e ultima parte del volume è una più lata riflessione su aspetti specifici dei linguaggi visivi sinora meno esplorati in relazione alla Sala, come l'illusionismo decorativo, l'*ars topiaria* e l'uso di verzure negli apparati effimeri.

Data l'impressionante contemporaneità degli esiti delle ricerche grafiche e di quelle sulla natura condotte da Leonardo e Dürer, abbiamo infine inteso avviare con l'occasione anche una verifica della consistenza e delle forme di circolarità delle immagini a stampa tra Quattro e Cinquecento, fra la Lombardia e il Nord Europa.

## LA SALA DELLE ASSE



# La Sala delle Asse del Castello Sforzesco e la Camera del Papa del Palazzo dei Papi di Avignone: alcune valutazioni iniziali

Damiano Iacobone

**L**a decorazione della Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano<sup>(1)</sup>, commissionata a Leonardo da Vinci nel 1498<sup>(2)</sup>, oggetto di interventi di reintegro da parte del decoratore Ernesto Rusca negli anni 1901-1902 e di Ottemi della Rotta nel 1955-1956, è caratterizzata «da grossi tronchi di albero che, innalzandosi lungo le pareti, si ramificano in corrispondenza del piano d'imposta delle lunette (a 6,6 metri dal pavimento), trasformando la volta in un ampio pergolato»<sup>(3)</sup> (FIG. 1). Per quanto l'autenticità della decorazione leonardesca sia di difficile individuazione, a causa dei pesanti interventi successivi, l'illusorio boschetto di gelsi, celebrativo del Duca Lodovico il Moro (seguendo l'interpretazione più accreditata), porta ad alcune valutazioni sia in riferimento al contesto in cui quel motivo figurativo è inserito, sia rispetto a precedenti realizzati in altri ambiti geografici. L'attenzione e le ricerche indirizzate alla comprensione della decorazione hanno determinato uno scarso interesse al contesto ambientale in cui tale figurazione è inserita.

Il boschetto di gelsi con le ramificazioni che occupano interamente la volta caratterizza l'intero perimetro della torre nord del castello visconteo-sforzesco di Milano, punto di contatto tra il fortilizio e il 'barco' che da esso si sviluppava verso nord-ovest<sup>(4)</sup>. Il giardino era stato realizzato da Gian Galeazzo Visconti nel 1392 contemporaneamente alla cittadella, al di là del castello di Galeazzo II (o di Porta Giovia), protetto da un fossato esterno, e aveva un'estensione di circa 400 pertiche. Nel 1457 viene riedificato il muro perimetrale e si fa riferimento a un 'cassino' (edificio rustico). Con Galeazzo Maria Sforza è addirittura l'ingegnere ducale Bartolomeo Gadio ad occuparsi delle opere del barco, che oramai si estende da Porta Vercellina a Porta Comasina, con rogge, chiuse e ponti<sup>(5)</sup>.

Ulteriori ampliamenti del «giardino» sono voluti proprio da Ludovico il Moro, comportando una serie di espropri e relativi indennizzi, e sappiamo – sia pure da una documentazione seicentesca – che la vegetazione era costituita da olmi, ciliegi, castagni, roveri, noci, salicetti domestici, pioppi<sup>(6)</sup>.

Può essere, quindi, ipotizzata una relazione tra ambiente vegetale esterno e ambiente interno come ulteriore ampliamento del barco, una sorta di giardino coperto, con intenti semmai simbolici e celebrativi dello stesso Sforza.

Questa valutazione era stata già proposta nei primi anni Sessanta da Giacomo Bascapè, il quale nel volume *Arte e storia dei giardini in Lombardia*<sup>(7)</sup> scrive:

Ludovico il Moro fece allestire i viali “a volta” cioè corridoi o portici verdi; all’incrocio dei viali si formavano grandi cupole di rami, di bell’effetto. Ad uno dei padiglioni o “sale di verzura” è ispirata la decorazione della “Sala delle Asse” nel castello, dipinta per ordine del Moro come un’immensa cupola di fronde, formata da alberi che salgono lungo le pareti, si ramificano in corrispondenza delle lunette; i rami sono legati con corde dorate, tra le foglie s’intravedono spiragli di cielo azzurro.

Se già per l’impostazione progettuale del barco riferimento teorico fondamentale era risultato il trattato *De Agricultura vulgare* di Pietro de’ Crescenzi, scritto tra il 1304 e il 1309<sup>(8)</sup>, in particolar modo in riferimento a «De’ Giardini dei Re e degli altri ricchi Signori», la medesima fonte può aver avuto un ruolo determinante anche per la Sala delle Asse. Difatti, una copia a stampa del *De Agricultura* del 1490 di Pietro Crescenzio faceva parte della biblioteca di Leonardo<sup>(9)</sup> e, soprattutto, perché nel testo – parlando dei giardini dei Signori – si esorta: «Facciansi ancor nel detto giardino un palagio con camminate e camere di soli arbori, nel quale si possa dimorare nel tempo asciutto»<sup>(10)</sup> (FIG. 2). È quasi implicita la corrispondenza tra una struttura prov-



FIG. 1 - La Sala delle Asse. Milano, Castello Sforzesco

visoria lignea e la sua trasposizione pittorica interna al «palagio» vero e proprio. Altrettanto importante è la valutazione di esempi precedenti, cioè di ambienti interamente decorati con motivi vegetali realizzati sino alla fine del XV secolo. Riferimento imprescindibile per gli studi sulla produzione artistica riferita alla natura è Otto Pächt, con il suo saggio del 1950: *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar landscape*<sup>(11)</sup>, che può ritenersi ancora oggi pienamente valido. In riferimento a Giovannino de' Grassi (1350-1398 circa) e a Michelino da Besozzo (1370-1455 circa), Pächt ritiene che nella scuola artistica lombarda gli studi sulla natura fossero una pratica comune, anzi con probabilità una parte stabile della formazione, attribuendo quindi all'area lombarda un ruolo prioritario nello sviluppo degli studi artistici sulla natura e alla corte dei Visconti la diffusione di un'arte mondana<sup>(12)</sup>.

Ma Pächt pone anche un quesito decisivo: si chiede, infatti, quali siano state le ragioni «dell'improvviso» fiorire degli studi sulla natura, sostenendo che questi ebbero inizialmente un carattere pratico, non una funzione estetica, e che quindi l'impulso venne dalle scienze empiriche che prevedevano la rappresentazione pittorica come mezzo di istruzione<sup>(13)</sup>.

Ora, non possiamo non soffermarci su questo aspetto in una valutazione della Sala



FIG. 2 - Giardino quattrocentesco con pergolato, fontana a tazza, aiuole delimitate da graticci, secondo Pietro de Crescenzi, da G. BASCAPÈ, *Arte e storia dei giardini in Lombardia*, Milano 1961



FIG. 3 - Aelius Donatus, *Institutiones grammaticae*, 1496-1499 circa, ms. 2167, c. 26 r. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

delle Asse, in considerazione della *forma mentis* di Leonardo e della possibilità che la raffigurazione degli arbusti e degli intrecci ramificati fossero anche una forma di studio e di conoscenza dettagliata di sistemi vegetali.

La rappresentazione della natura ha inizio, seguendo il discorso di Pächt, con le raccolte di illustrazioni di piante, nate come manuali di scienze applicate e che hanno riferimenti sia alle raffigurazioni classiche della natura che alla natura in sé. Tra i primi, riferito agli inizi del XIV secolo, è il *Liber de simplicibus medicinis* o *Secreta Salernitana* o *Circa Instans*, sino all'evoluzione più realistica del *Carrara Herbal* realizzato prima del 1403 (Ms. Egerton 2020) e del manoscritto di Benedetto Rinio del 1419, conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia, in cui le piante sono riprodotte come se crescessero naturalmente<sup>(14)</sup>.

Negli ultimi 'taccuini' lo sfondo è diventato predominante e le figure sono subordinate all'ambientazione, sino a definire una vera e propria pittura del paesaggio, svincolata dalla conoscenza specialistica (FIG. 3). Questo sviluppo confluisce in particolare modo nelle raffigurazioni pittoriche delle stagioni, così come la relazione taccuino-affreschi è valida per le raffigurazioni della Torre dell'Aquila di Trento, dei primi anni del Quattrocento, il cui committente – George de Liechtenstein – possedeva una copia del *Tacuinum Sanitatis*<sup>(15)</sup>.

La pittura autonoma del paesaggio si sviluppa soprattutto in Francia e nei Paesi Bassi, pur sempre partendo da basi italiane, come per esempio la scuola senese costituita da Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti. Questo, in realtà, ha determinato una diatriba accademica tra gli studiosi – soprattutto nord europei – sulla paternità italiana o francese-fiamminga della pittura di paesaggio, in favore della seconda ipotesi.

Secondo Pächt, un tassello importante della tesi di Betty Kurth sulla paternità francese di questo tipo di raffigurazione è, per esempio, costituito dagli affreschi della Sala del Guardaroba del Palazzo dei Papi di Avignone (1343-1346 circa), ma tenendo in considerazione l'influenza italiana su questa città<sup>(16)</sup>.

Se le decorazioni della Camera del Guardaroba del Palazzo dei Papi di Avignone riconducono al filone naturalistico delle raffigurazioni delle stagioni o dei lavori, nel medesimo Palazzo vi è un'altra importante decorazione che può essere ritenuta un valido precedente della Sala delle Asse, vale a dire la Camera del Papa, con una datazione riferita al 1336-1338<sup>(17)</sup> (FIG. 4).

La Camera di papa Benedetto XII nella Torre degli Angeli del Palazzo di Avignone risulta ricoperta sui quattro lati da una raffigurazione di rami di quercia e vite su cui si posano scoiattoli e passeri. Si tratta di un autentico «tripudio vegetale» su un fondo azzurro, con rami e foglie ocra chiaro, a simulare un pergolato, un padiglione arboreo, i cui rami si dispiegano in un cielo azzurro scuro e che ci avvolge interamente<sup>(18)</sup>.



FIG. 4 - Camera di Papa Benedetto XII. Decorazione della stanza come 'tripudio vegetale', 1336-1338 circa. Avignone, Palazzo dei Papi

Al di sopra della cornice troviamo una fascia caratterizzata da mosaici cosmateschi, compassi quadrilobi e altri elementi intermedi trattati con profondità prospettica (FIG. 5). Inoltre, la Camera del Papa si apre con due piccoli vani decorati con un doppio ordine di arcature gotiche che simulano un loggiato aperto verso l'esterno, con gabbie di uccelli anch'esse caratterizzate da profondità prospettica (FIG. 6).

La cornice superiore e i due vani, contraddistinti appunto dalla profondità prospettica, secondo Enrico Castelnuovo, possono essere valutati come differenti in quanto a concezione pittorica rispetto alle pareti della sala, tanto da portare a un riferimento alle lampade giottesche di Assisi e Padova e all'opera di Filippo e Duccio senesi, che già operavano per Benedetto XII, se non direttamente all'attività di Matteo Giovannetti, già attivo ad Avignone al tempo di Benedetto XII e che vi realizzerà le sue opere più importanti per Clemente VI, a cui si deve gran parte della decorazione del palazzo<sup>(19)</sup>.

Fatte, quindi, le debite distinzioni tra le decorazioni delle pareti e quella caratterizzata prospetticamente della parte superiore e dei due vani, di scuola e cronologia differente, ritorniamo alla parte preponderante della Camera: l'estasi arborea che contraddistingue il perimetro della sala, avvolgendoci in un illusorio padiglione vegetale.



FIG. 5 - Decorazione della Camera del Papa, da E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962

Anche nel caso della Camera del Papa la decorazione è stata scoperta agli inizi del XX secolo, nel 1906, dopo la dismissione del palazzo come sede militare, rinvenimento a cui sono seguiti consistenti lavori di ripristino curati da Louis-Joseph Yperman (1856-1935), della Commissione dei Monuments Historiques, né tanto meno esistono copie di questi affreschi al momento della loro scoperta e dei primi interventi<sup>(20)</sup>, esattamente come per la Sala del Castello Sforzesco.

I lavori eseguiti dallo Yperman sia per la Camera del Papa che per quella attigua del Guardaroba (di cronologia successiva) dovettero essere consistenti, sulla base delle valutazioni estremamente critiche espresse in quegli stessi anni, relative alla Camera del Guardaroba ma estensibili anche alla nostra decorazione, in riferimento a una «ripittura» delle aree verdi, che falsificava il documento pittorico: «les fonds de verdure ont été complètement repeints»<sup>(21)</sup>.

Acquisiti come dato storico i pesanti interventi ricostruttivi dei primi del Novecento – che sembrano caratterizzare tutte le attività di riscoperta di cicli decorativi in questo periodo – seguiti, tra l'altro, a un lungo stato di degrado e abbandono del palazzo stesso, proviamo a recuperare i dati e le caratteristiche iniziali della decorazione della Camera del Papa.

Sulla base del monumentale studio di Ehrle<sup>(22)</sup>, Castelnuovo fa cenno ai documenti attestanti sia l'attività dell'architetto Pierre Poisson (datati al 18 marzo 1337) per la



FIG. 6 - Decorazione della Camera del Papa, particolare, da E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962

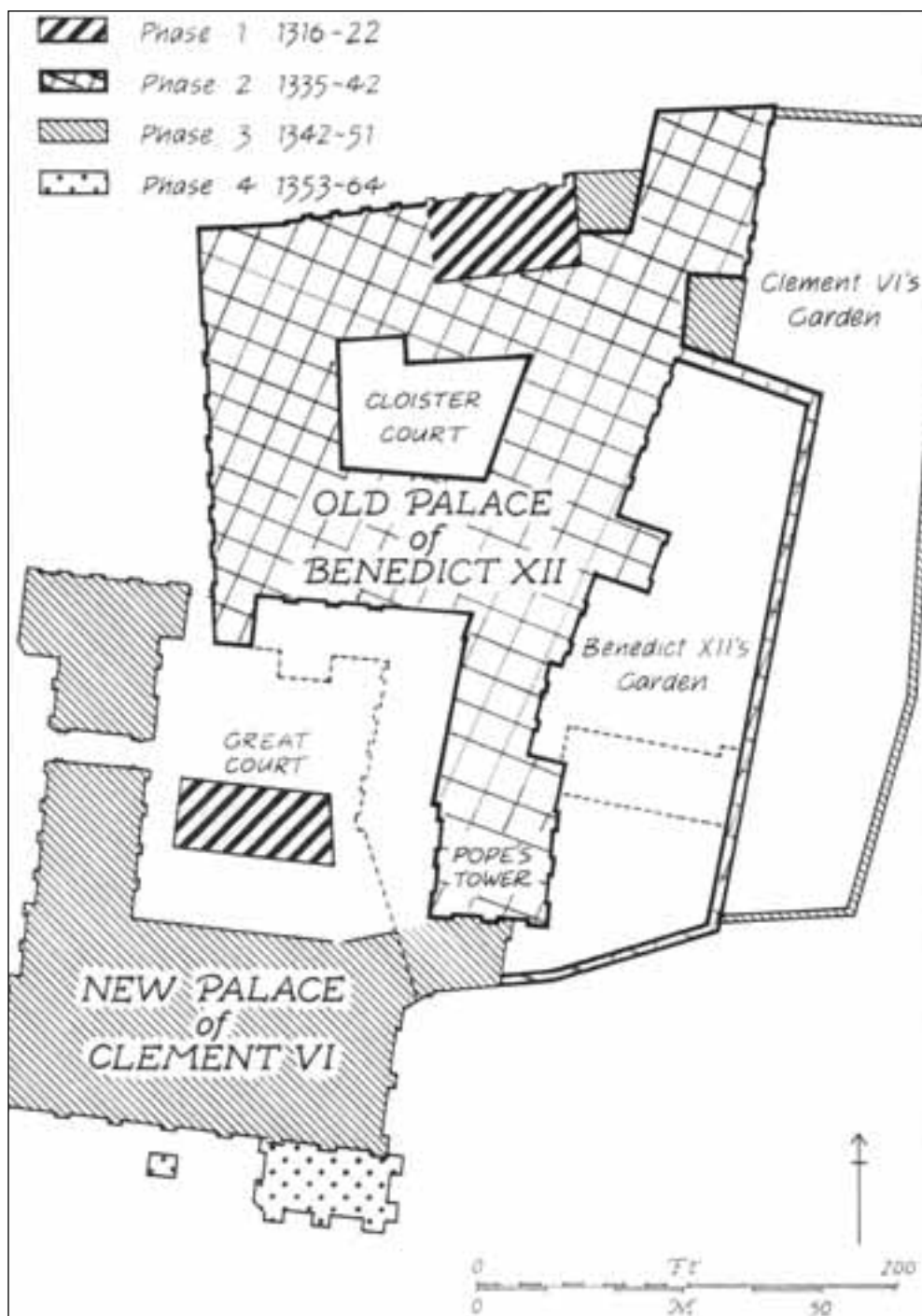


FIG. 7 - Fasi di realizzazione del complesso architettonico del Palazzo dei Papi, da A. EMERY *Seats of Power in Europe During the Hundred Years War*, Oxford 2016

torre e per la pittura stessa, sia – dal maggio dello stesso anno – riferiti alla decorazione eseguita dal pittore preferito da Benedetto XII, Jean Dalbon, i cui lavori durano alcuni anni, sino al 1341 quando dipinge quattro pertiche di bosco per la Camera del Papa<sup>(23)</sup>. Egli era stato già attivo con papa Giovanni XXII, che aveva scelto come sua residenza il palazzo episcopale.

Se è vero che Magister Jean Dalbon, della scuola di Pierre du Puy, dipinge in modo astratto, con raffigurazione bidimensionale, seguendo la tradizione francese, come sostenuto da Laclotte<sup>(24)</sup>, gli va però riconosciuto il merito di aver introdotto questo tipo di decorazione esclusivamente vegetale a coprire un intero spazio abitato, probabilmente con la finalità illusoria di creare un giardino coperto nelle stanze del Papa. La riflessione si sposta, a questo punto, su quali possono essere state le fonti di ispirazione di questa novità decorativa, almeno per ciò che ne sappiamo e che si è conservato.

E in questa direzione ha un ruolo a mio avviso rilevante proprio papa Benedetto XII, Jacques Fournier (1285-1342), salito al soglio pontificio nel 1334. Dopo il trasferimento della sede papale da Roma ad Avignone con Clemente V nel 1309, a Benedetto XII va il merito della realizzazione della parte settentrionale dell'imponente palazzo-fortezza, che in seguito sarà maggiormente ampliato con Clemente VI (FIG. 7). La prima parte, realizzata tra il 1335 e il 1342, è conosciuta come «palazzo vecchio», mentre la seconda, realizzata tra il 1342 e il 1351 come «palazzo nuovo»<sup>(25)</sup>.

I lavori del primo edificio di Benedetto XII iniziarono proprio dalla torre a sud, detta Torre del Papa (1335-1337; FIG. 8), di cui si è trattato in precedenza, con la stanza del tesoro e gli appartamenti papali. La stanza più bassa era appunto quella decorata con intrecci vegetali, in corrispondenza del giardino esterno dello stesso Benedetto XII. Ma il palazzo non è solo la sede della curia papale, è anche un centro culturale di altissimo prestigio, soprattutto con Clemente VI ma già con Benedetto XII, fulcro di rilevanti scambi culturali.

Ed è lo stesso Pächt, nell'avvalorare la tesi della precedenza della Francia nella pittura di paesaggio, riferendosi proprio alla Camera del Guardaroba del Palazzo (successiva rispetto alla Camera del Papa), a sostenere che la realtà di Avignone è fortemente influenzata dall'Italia.

Difatti, la corte papale di Avignone diventa nel XIV secolo un luogo di convergenza e scambio tra artisti e letterati interessati alla «rappresentazione estetica della natura»<sup>(26)</sup>. Vi giungono Simone Martini dal 1340, Matteo Giovannetti dal 1343 e altri pittori, ma soprattutto – ai fini del nostro discorso – è rilevante la presenza di Petrarca, che vi si era trasferito al seguito della famiglia nel 1311, vi ritorna tra il 1326 e il 1330 dopo gli studi in varie città, per poi trasferirvisi nuovamente dal 1337 e rimanervi – con varie parentesi di viaggio – sino al 1347.



FIG. 8 - La Torre del Papa dalla Grande Corte, da A. EMERY, *Seats of Power in Europe During the Hundred Years War*, Oxford 2016

È inoltre documentato il rapporto epistolare con Benedetto XII, testimoniato dalle *Epistolae Metricae*.

Dobbiamo considerare a questo proposito il forte interesse di Petrarca per il paesaggio e la conoscenza geografica, come attestato dalla sua conoscenza della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio o della riscoperta del *De Chorographia* di Pomponio Mella, che fece ricopiare proprio ad Avignone nel 1335, così come di Vibio Sequestre<sup>(27)</sup>.

Non vi è una testimonianza diretta, ma non è inverosimile ipotizzare la conoscenza da parte di Petrarca del testo di Pietro de' Crescenzi, scritto appunto tra il 1304 e 1309, e il suo utilizzo come base della decorazione della Camera del Papa, considerati i rapporti tra Petrarca e Benedetto XII.

Il ruolo del testo di Pietro de' Crescenzi in Francia sembra essere stato notevole in questo periodo, se consideriamo che la sua prima traduzione sarà quella in francese nel 1373, voluta da re Carlo V.

Con l'edizione a stampa del 1471, alcuni temi ebbero rinnovato interesse, come quello dei giardini dei principi, realizzati con pergolati, fontane, aiuole, con graticci e strutture vegetali di copertura, che possono essere ritenuti la fonte di ispirazione dei soffitti a pergola in vari luoghi di Lombardia, così come indicati dallo stesso Bascapè: la cappella del castello di Soncino, la volta della chiesa di Santa Maria delle Grazie sempre a Soncino, la cappella del parco Moroni a Trescore, quella nella villa Dal Bene di Volargne (Mantova) e nel palazzo ducale di Sabbioneta<sup>(28)</sup>, sino a esempi più tardi come il soffitto pergolato all'interno della Villa Medici di Roma, fatta realizzare da Ferdinando de' Medici.

## NOTE

- <sup>(1)</sup> La bibliografia relativa alla Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano è, ormai, molto vasta; si rimanda, in estrema sintesi, a: L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902; M.T. FIORIO, A. LUCCHINI, *Nella sala delle Asse, sulle tracce di Leonardo*, «Raccolta Vinciana», XXXII, 2007, pp. 101-140; C. CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la Sala delle Asse ovvero la "camera dei moroni"*, «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», n. 147-148 (2012), pp. 159-166 e relative note documentarie e bibliografiche.
- <sup>(2)</sup> Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), Autografi, cart. 102, fasc. 34, 21 e 23 aprile 1498. Si rimanda anche a: 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. 211-219. Per ciò che concerne la descrizione e la raffigurazione della natura da parte di Leonardo da Vinci: P.C. MARANI, *Paesi e paesaggi nel Cinquecento italiano: alcuni esempi dalla documentazione iconografica e letteraria e qualche apertura sul Seicento*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento, con saggi d'introduzione dall'antichità al Rinascimento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 119-145, in particolare p. 121 e seguenti.
- <sup>(3)</sup> BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n.1, p. 28.
- <sup>(4)</sup> Sul Barco di Milano si rimanda a D. IACOBONE, *La "progettazione paesaggistica" in età visconteo-sforzesca: i casi di Milano e Pavia*, in *Ville e Parchi storici. Strategie per la conoscenza e il riuso sostenibile*, Atti del Convegno (Lastra a Signa – Firenze, 24-25 settembre 2004), a cura di S. Bertocci, G. Pancani, P. Puma, Firenze 2006, pp. 61-64. Si veda anche: L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza 1368-1535*, Milano 1894, pp. 199-203 e pp. 687-690.
- <sup>(5)</sup> In un documento del 1469, Bartolomeo Gadio valutando le riparazioni da fare ai ponti del giardino ne definisce i limiti: ASMi, Autografi, cart. 230, fasc. 7, 8 novembre 1469 (riportato in IACOBONE, *La "progettazione paesaggistica"...* cit. n. 4, p. 62, p. 64 nota 15).
- <sup>(6)</sup> ASMi, Autografi, cart. 230, fasc. 7, 27 novembre 1607: Consegna del Giardino del castello di Milano.
- <sup>(7)</sup> G. BASCAPÈ, *Arte e storia dei giardini in Lombardia*, Milano 1961, p. 16. Si veda anche P. MEZZANOTTE, G. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948, p. 758.
- <sup>(8)</sup> Pietro de' Crescenzi (1233-1320 circa), appartenente a un'antica famiglia bolognese, scrisse tra il 1304 e il 1309 l'*Opus ruralium commodorum*, considerato il più importante trattato di agronomia medievale. Come indicato dallo stesso Crescenzi, il trattato di agronomia si basava su tre tipi di fonti: gli autori antichi, quelli a lui contemporanei e l'esperienza personale. Come evidenziato, si tratta di una vera e propria enciclopedia pratica, chiaramente distinta rispetto agli *specula naturalia* che in quel periodo erano in circolazione; inoltre, questo carattere enciclopedico spiega il successo che ebbe, ancora in forma manoscritta, nelle traduzioni nelle varie lingue tra il XIV e il XVI secolo. Diffusione estesasi ulteriormente con l'edizione a stampa, a partire dall'*editio princeps* del 1471 (ad Augusta). L'edizione a cui si fa riferimento è quella ottocentesca: *Trattato della Agricoltura di Pietro de' Crescenzi*, 3 voll., Milano 1805, alla quale

si rimanda per le poche note biografiche, per le attribuzioni cronologiche e per le citazioni.

- <sup>(9)</sup> Come si evince dall'elenco de: *Le fonti bibliografiche documentarie del sapere e delle attività di Leonardo*, in *Mostra di Leonardo da Vinci*, catalogo (Milano, Palazzo dell'Arte, 9 maggio – 30 settembre 1939), Milano 1939, p. 54: «Pietro Crescenzo, *Libro dell'Agricoltura*, Vicenza 1490. Biblioteca Nazionale di Brera, Milano». Per l'elenco indicato i riferimenti erano stati: G. D'ADDA, *Leonardo da Vinci e la sua libreria*, Milano, Bernardoni 1873; P. DUHEM, *Etudes sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, Paris, Hermann, 1909. E SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, «Giornale storico della letteratura italiana» Torino, 1908, fasc. X-XI-LVIII. Si rimanda anche al recente: C. VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017.
- <sup>(10)</sup> *Trattato della Agricoltura...* cit. n. 8, II, pp. 331-332.
- <sup>(11)</sup> O. PÄCHT, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar landscape*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 13, n. 1/2 (1950), pp. 13-47.
- <sup>(12)</sup> Si rimanda anche a: C. FRUGONI, *La Rappresentazione del paesaggio nel Medioevo*, in *La pittura di paesaggio in Italia...* cit. n. 2, pp. 75-87.
- <sup>(13)</sup> PÄCHT, *Early Italian Nature Studies...* cit. n.11, p. 25.
- <sup>(14)</sup> *Ivi*, pp. 27-30. Il Carrara Herbal è conservato al British Museum (Egerton Ms. 2020), il Manoscritto di Benedetto Rinio alla Biblioteca Marciana di Venezia (Lat. Cl. VI. Cod. 59).
- <sup>(15)</sup> *Ivi*, p. 38.
- <sup>(16)</sup> *Ivi*, p. 39, nota 2. B. KURTH, *Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege», Heft 1-4 (1911), pp. 9-104.
- <sup>(17)</sup> Per i cicli decorativi riferiti alle varie sale del Palazzo dei Papi di Avignone si rimanda a: M. LACLOTTE, D. THIEBAUT, *L'ecole d'Avignon*, Paris 1983 [1960]; E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962.
- <sup>(18)</sup> CASTELNUOVO, *Un pittore italiano...* cit. n. 17, p. 31; LACLOTTE, THIEBAUT, *L'ecole d'Avignon...* cit. n. 17, pp. 25-27, pp.145-146.
- <sup>(19)</sup> CASTELNUOVO, *Un pittore italiano...* cit. n. 17, p. 33; LACLOTTE, THIEBAUT, *L'ecole d'Avignon...* cit. n. 17, p. 26.
- <sup>(20)</sup> CASTELNUOVO, *Un pittore italiano...* cit. n. 17, pp. 30-31, n. 1. Sulle vicende relative alla riscoperta della Camera del Guardaroba e ai lavori dello Yperman: R. ANDRE-MICHEL, *Les fresques de la garde-robe au Palais des papes a Avignon*, «Gazette des beaux arts», A. 56, n. 12 (1916), pp. 295-316.
- <sup>(21)</sup> Le principali critiche erano state mosse dal giornalista e critico André Hallays (1859-1930) in più sedi, a partire dal «Journal des Débats» del 26 febbraio 1909 e poi nella introduzione del volume di R. ANDRE-MICHEL, *Melanges d'histoire et d'archéologie: Avignon: les fresques du Palais des Papes*. Introduction par M. André Hallays, Paris 1926, p. XIII. (CASTELNUOVO, *Un pittore italiano...* cit. n. 17, p. 36 nota 1).
- <sup>(22)</sup> F. EHRLE, *Historia bibliothecae Romanorum pontificum tum Bonifatianae tum Avenionensis/enarrata et antiquis earum indicibus aliisque documentis illustrata a Francisco Ehrle*, Roma 1890, pp. 603, 604, 625, 681.
- <sup>(23)</sup> CASTELNUOVO, *Un pittore italiano...* cit. n. 17, pp. 30-31 e nota 1.

<sup>(24)</sup> LACLOTTE, THIEBAUT, *L'ecole d'Avignon...* cit. n. 17, p. 25.

<sup>(25)</sup> A. EMERY, *Seats of Power in Europe During the Hundred Years War*, Oxford 2016, pp. 10-26. Si rimanda anche a: L.H. LABANDE, *Les Palais des Papes et les monuments d'Avignon au XIV<sup>e</sup> siècle*, 2 voll., Marseille 1925; F. PIOLA CASELLI, *La costruzione del Palazzo dei papi di Avignone (1316-1367)*, Milano 1981.

<sup>(26)</sup> C. TOSCO, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Macerata 2011, p. 103. Questa circolazione di idee e di modelli figurativi può aver influenzato anche l'attività artistica commissionata da banchieri toscani attivi ad Avignone, come per esempio Francesco Datini di Prato o i Davizzi di Firenze. Difatti, per la «camera dell'uno letto» con lunette raffiguranti scene di caccia in un bosco lussureggiante (Dino di Puccio e Iacopo Agnolo, 1389) e, soprattutto, per la «camera delle due letta» (Bartolomeo di Bertozzo e Agnolo, 1391), dove i boschetti si estendono liberamente per tre-quarti delle pareti di Palazzo Datini a Prato, è stata ipotizzata una derivazione diretta dalle sale avignonesi (camera del papa e del guardaroba), così come per la Sala dei Pappagalli e quella dei Pavoni di Palazzo Davizzi, poi Davanzati, di Firenze (dove, però, gli alberi sono dipinti solo nella parte superiore e inquadrati in partizioni architettoniche). La derivazione diretta è, però, rientrata, a favore di una maggiore circolazione del tema vegetale in ambito toscano. B. COLE, *The interior decoration of the Palazzo Datini in Prato*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIII (1967-1968), pp. 68-71; M. ROMAGNOLI, *La decorazione pittorica di Palazzo Datini. Vicende e cronologia*, pp. 111-123 e C. GNONI MAVARELLI, *La decorazione pittorica delle stanze a pianterreno: suggestioni e modelli*, in *Palazzo Datini a Prato. Una casa fatta per durare mille anni*, a cura di J. Hayez e D. Toccafondi, 2 voll., Prato 2012, I, pp. 141-143; L. BERTI, *Palazzo Davanzati: il museo dell'antica casa fiorentina*, Firenze 1958; P.F. WATSON, *The garden of love in Tuscan art of the early Renaissance*, Philadelphia 1979; G. CANTELLI, *Decorazione degli edifici. Affreschi esterni e interni*, in *L'architettura civile in Toscana. Il Medioevo*, a cura di A. Restucci, Cinisello Balsamo 1995, pp. 271-303.

<sup>(27)</sup> TOSCO, *Petrarca: paesaggi...* cit. n. 26, p. 75 e note 9 e 10.

<sup>(28)</sup> BASCAPÈ, *Arte e storia dei giardini in Lombardia...* cit. n. 7, p. 17, nota 8.



# Per una ricognizione iconografica e iconologica intorno alla Sala delle Asse

Anna Maria Penati

## Introduzione

«Tutti ammirarono l'intreccio genialissimo di tronchi, di rami, di foglie, che trasformano in un vero pergolato l'intera volta della sala [...]. Nel punto culminante della volta campeggia il blasone degli Sforza [...] tra il fogliame del pergolato scintillano e serpeggiano in vaghe spire le corde dorate»<sup>(1)</sup>.

Così le pagine di «Emporium» descrivevano la decorazione della Sala delle Asse all'indomani della sua 'restituzione' alla cittadinanza di Milano, avvenuta il 10 maggio 1902, dopo la conclusione del controverso restauro ispirato dall'architetto Luca Beltrami ed eseguito dal pittore Ernesto Rusca<sup>(2)</sup> (FIG. 1).



FIG. 1 - Domenico Anderson, *Decorazione della Sala delle Asse - Leonardo da Vinci - Museo*, 1902-1907, inv. AM 413/d. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

In quello stesso anno – non senza la volontà di giustificare le proprie scelte di intervento – Beltrami pubblicava l’opuscolo *Leonardo da Vinci e la sala delle “Asse” nel castello di Milano*, descrizione storico-artistica dell’ampia camera a planimetria quadrata sita al piano terreno della Torre nord della fortificazione sforzesca<sup>(3)</sup>. I documenti – che sin dal 1893 avevano guidato Beltrami e il leonardista tedesco Paul Müller-Walde alla riscoperta del ciclo pittorico rinascimentale, nascosto da secolari strati di scialbo – rivelavano come la sala, durante il dominio di Galeazzo Maria rivestita di assi lignee (da cui il nome datole da Beltrami), ormai nella fase conclusiva del ducato di Ludovico il Moro fosse stata affidata all’intervento decorativo di Leonardo, attestatoci da due lettere di Gualtiero Bascapé datate all’aprile 1498<sup>(4)</sup>.

La monografia beltramiana inaugurava dunque una feconda tradizione critica dedicata alla sala alberata del Castello e alla sua raffinata iconografia, focalizzando sin da subito alcuni temi utili per le successive interpretazioni iconologiche del ciclo, tuttora essenziali per una sua completa comprensione. L’attenzione per l’indagine leonardesca della natura, il richiamo alla cultura figurativa e architettonica coeva – umanistica e più specificatamente bramantesca, non immemore della tradizione gotica – ed infine la connessione profonda con la corte sforzesca e con il ruolo politico del committente Ludovico, dal 1497 vedovo di Beatrice d’Este e ormai vicino alla caduta del 1499, sono alcune delle fondamentali intuizioni che Beltrami sapientemente sintetizza e di cui in un certo qual modo anche la presente ricognizione desidera seguire le tracce.



FIG. 2 - Mario Perotti, *Il Monocromo nella Sala delle Asse del Castello Sforzesco col nuovo allestimento BBPR*, 1954-1955, inv. AM 439. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Oggi, tuttavia, il visitatore gode di una percezione della sala sensibilmente diversa rispetto a quella che emerge dalla documentazione critica e fotografica di inizio Novecento, con ricadute importanti per il «recupero di alcuni significati latenti dell'ideazione leonardesca»<sup>(5)</sup>. Dopo il restauro condotto negli anni 1954-1956 da Ottemi della Rotta sotto la direzione di Costantino Baroni – cui si deve la definitiva scoperta del cosiddetto monocromo, nell'angolo nord-est dell'ambiente, in corrispondenza dell'antico camino<sup>(6)</sup> – lo stadio relativamente avanzato degli attuali lavori di recupero della sala (avviati nel 2011) offre una conoscenza senz'altro più organica del ciclo decorativo progettato da Leonardo (FIG. 2).

Il padiglione arboreo dipinto nella volta (FIG. 3), in parte irrigidito dall'intervento ricostruttivo di Rusca, è costituito da un intreccio di rami e corde dorate, tortuosa

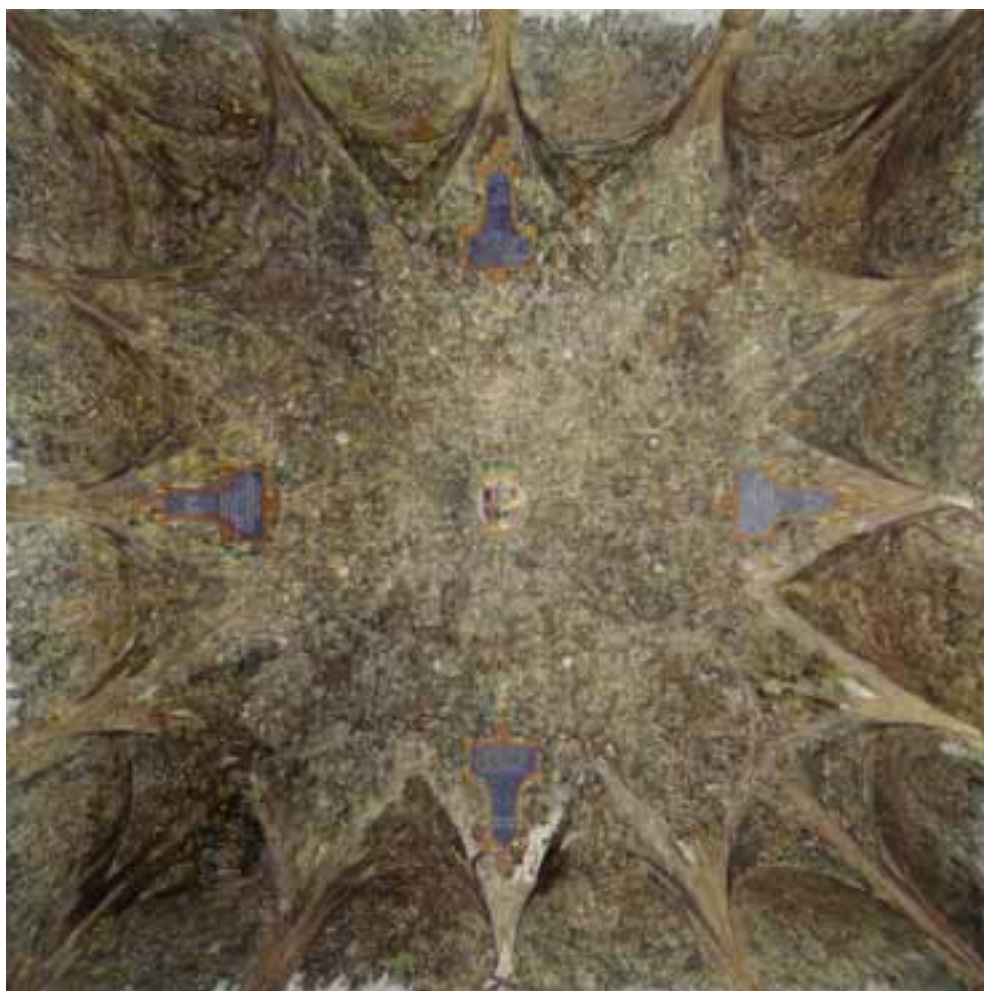


FIG. 3 - Sala delle Asse, volta. Milano, Castello Sforzesco



FIG. 4 - Sala delle Asse, parete nord-est, area del *Monocromo* dopo la rimozione delle boiseries BBPR. Milano, Castello Sforzesco

cornice per lo stemma centrale di Ludovico e Beatrice e per le quattro targhe perimetrali, celebrative della politica sforzesca<sup>(7)</sup>. I sedici tronchi d'albero che sorreggono il pergolato sono ormai identificati da gran parte degli studiosi con piante di gelso<sup>(8)</sup>, le cui ramificazioni si sviluppano dal piano d'imposta delle lunette e i cui fusti proseguono nella porzione inferiore delle pareti, dove l'eliminazione delle *boiseries* dei BBPR e le recenti operazioni di descialbo hanno svelato alla stessa quota del monocromo altri brani naturalistici, eseguiti a carboncino e ocre a pennello, i quali, pur in modo frammentario, restituiscono l'idea di un sottobosco roccioso in cui il mondo vegetale affonda le proprie radici, lasciando spazio a sporadiche aperture verso l'orizzonte<sup>(9)</sup> (FIG. 4).

È comune auspicio che questa nuova immagine della sala, ormai chiaramente senza soluzione di continuità, potrà aiutarne la crescente decodificazione iconografica, oltre che più squisitamente tecnica e stilistica: perciò, richiamando i recenti studi documentari di Carlo Catturini<sup>(10)</sup>, è parso opportuno offrire nelle prossime pagine una sinossi il più possibile completa delle numerose letture iconologiche succedutesi dal 1902 ad oggi. Gli obiettivi della presente compilazione – più strumento di consultazione che originale proposta interpretativa – prendono quindi forma da due premesse metodologiche: prima, l'idea di Hoogewerff, curiosamente affine alla sensibilità leonardesca, che passare dalla descrizione iconografica all'analisi iconologica sia importante, come nel passaggio disciplinare da geografia a geologia, per approfondire le ragioni congiunturali di un'opera e dell'*humus* cui essa appartiene<sup>(11)</sup>; poi, la consapevolezza messa in luce da Marco Rosci che nello studio della Sala delle Asse le polifoniche componenti della decorazione pittorica siano «riconducibili ad unità, comunque dialettica, solo nell'ambito della complessità, formale e concettuale, tipica di Leonardo», così che pare difficile privilegiare in modo netto solo alcuni filoni interpretativi trascurandone del tutto altri non privi di qualche elemento d'interesse<sup>(12)</sup>.

## La rappresentazione leonardesca della natura

Beltrami, nel 1902, scriveva:

In favore di Leonardo, quale ideatore della composizione nella Sala delle Asse – oltre che la già ricordata sua simpatia per gli intrecci di corde adattati a schema geometrico – stanno gli studi di botanica, specialmente riguardo la legge di ramificazione negli alberi<sup>(13)</sup>.

A corroborare l'attenzione del maestro di Vinci per la fisiologia delle forme arboree – non estranea alla cultura degli erbari – venivano quindi riprodotti con grande pertinenza due fogli del ms. M (Paris, Institute de France, ff. 79 v, 77 v; 1496-1497 circa; FIG. 5)<sup>(14)</sup>, incentivando una lettura iconologica che individuasse nella sala gli elementi propri dell'esperienza artistica e teorica di Leonardo, con specifico

riguardo per i suoi studi di natura, grafici e pittorici, ad iniziare dall'immediato precedente delle lunette fitomorfe del *Cenacolo*, a loro volta eredi della cultura mantegnesca<sup>(15)</sup>.

Tralasciando per ora la consuetudine sua e di altri artisti coevi per le decorazioni effimere e ad intreccio, nella Sala delle Asse la cifra più genuinamente leonardesca appare essere quella naturalistica, intesa da vari interpreti di inizio Novecento come manifestazione d'una sensibilità cosmica di matrice fiorentina. Essa suscitò ulteriore attenzione – più di quanto non accada negli studi odierni – dopo la scoperta del monocromo negli anni Cinquanta, quando alla visione vitale del mondo arboreo rappresentato nel pergolato della volta si affiancò una sezione più prettamente geologica, «immagine della scaturigine di questa vita attraverso la trasformazione della materia»<sup>(16)</sup>. Joseph Gantner per primo privilegiò tale impostazione, arricchita di significati apocalittici, cogliendo nell'intrico di rocce, arbusti e radici un'eco dei cicli pittorici italiani dedicati alla danza macabra grazie alla sua discutibile 'scoperta' di un teschio umano fra le pietre del sottobosco<sup>(17)</sup>: la proposta, benché non condivisa dagli altri interpreti, «ebbe comunque il merito di aprire la strada a successive analisi di contenuti simbolici della Sala delle Asse»<sup>(18)</sup>. I commenti di Ludwig Heydenreich, Eva Börsch-Supan e Volker Hoffmann sviluppano

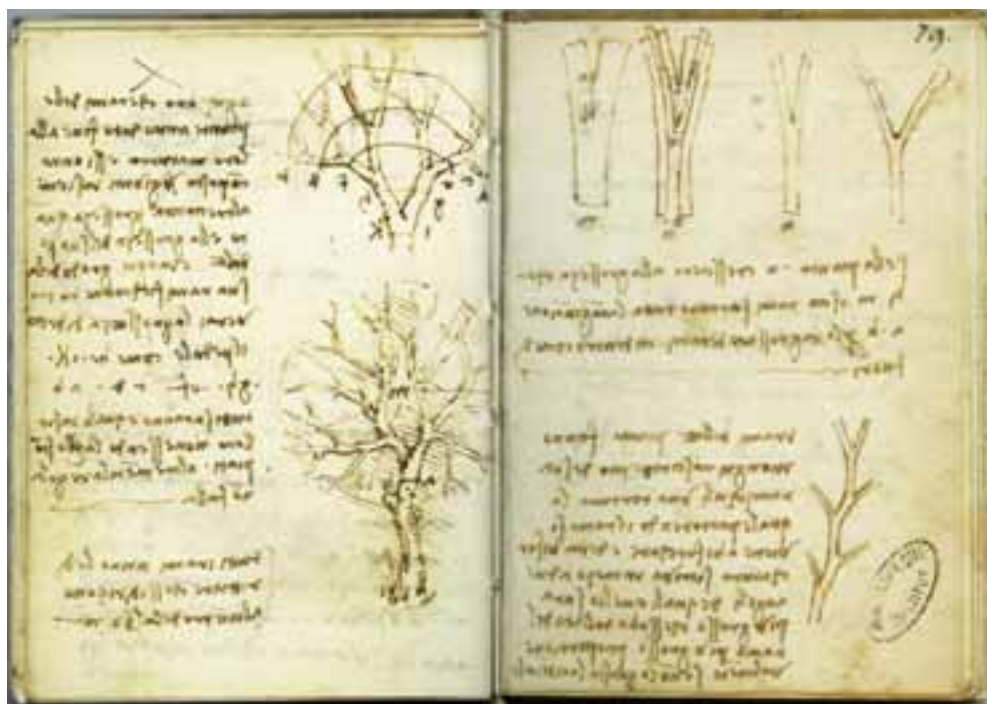


FIG. 5 - Leonardo da Vinci, *Studio di ramificazioni*, ms. M, f. 79 v. (Milano, Ente Raccolta Vinciana, fac simile del manoscritto conservato a Parigi presso l'Institute de France)

infatti alcune delle suggestioni cosmologiche di Gantner, in particolare l'idea che la decorazione leonardesca rappresenti l'armonia dell'universo generata dal caos naturale, premessa tuttora imprescindibile per la lettura del ciclo in rapporto agli sviluppi dell'arte manierista, sino a Giulio Romano, e alle fonti della letteratura antica<sup>(19)</sup>.

Anna Maria Brizio descriveva la sala come un «grandioso poema naturalistico» dominato da «forze in perpetua transmutazione»<sup>(20)</sup>: visione dinamica e meccanicistica che contraddistingue indubbiamente i disegni di natura di Leonardo, dagli anni fiorentini e milanesi fino all'«ossessivo pathos materialistico» dei più tardi *Diluvi*<sup>(21)</sup>. Il tema, degno di ulteriori approfondimenti, dà conto della meditazione allegorico-filosofica che l'artista affiancò all'osservazione scientifica della natura e che non è forse inutile tentare di rintracciare nella Sala delle Asse. Già Giuseppina Fumagalli aveva indicato in un disegno del Codice Atlantico (Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, f. 190 v, precedentemente 68 v b) raffigurante un uccello in gabbia – dalla cui base si estende un ramo con foglie, fiori e intrecci – un simbolo delle alterne vicende umane, spunto per «l'allegoria della vita» rappresentata nella sala: «moto di contrari che lottano, si vincono a vicenda, risorgono»<sup>(22)</sup>.

Nel 1957, il commento di Valerio Mariani al monocromo appena riscoperto avanzava intriganti parallelismi iconografici: oltre a proporre un confronto geologico con due disegni di Windsor (The Royal Library, invv. 12395, 12376), la *Vergine delle Rocce* e il *San Girolamo*, si attingeva ad una fonte già citata da Beltrami, il *Trattato della Pittura*, per individuare i passi prescrittivi ivi contenuti dedicati alla descrizione di monti, sassi e radici e alla finta trasparenza delle foglie colpite dal sole<sup>(23)</sup>. Proseguendo con crescente sensibilità la medesima indagine letteraria, la Brizio, seppure *en passant*, accostava le rocce del monocromo ai leonardeschi «muri inbrattati di varie macchie o pietre», motore per la fantasia del pittore<sup>(24)</sup>. Infine, qualche anno dopo Martin Kemp, benché abbia privilegiato un'interpretazione araldica della Sala delle Asse, è riuscito a cogliere nelle poderose radici di gelso raffigurate nella porzione inferiore dell'angolo nord-est le espressioni più genuinamente leonardesche del ciclo, evocando la favola vinciana della noce caduta «infra le fessure delle pietre» (1490 circa) come un loro probabile, oltre che convincente, precedente<sup>(25)</sup>. La suggestione, unita alle altre citate, pare evidenziare nel progetto della Sala delle Asse l'abilità creativa di Leonardo «to transform the natural, as experienced by the senses, into something new, by the disciplined exercise of reason (*scientia*) and imagination (*fantasia*)»<sup>(26)</sup>: un connubio che, supportato da un esame filologico sempre più puntuale, meriterebbe nuovo spazio nelle future riflessioni critiche sul tema.

### **Motivi decorativi, architettonici e antiquari della cultura umanistica**

Nel *Trattato dell'arte de la Pittura*, pubblicato a Milano da Lomazzo nel 1584, si può rintracciare un celato riferimento alla Sala delle Asse: «Negl'arbori altresì si è

trovato una bella invenzione da Leonardo di far, che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizzarri, la qual foggia usò canestrاندogli tutti Bramante ancora»<sup>(27)</sup>. Tale testimonianza è utile per ricollocare l'ambiente dipinto da Leonardo entro il contesto umanistico coevo e – specie per le corde dorate annodate nella volta – entro una cultura genuinamente milanese e bramantesca, dove istanze decorative, architettoniche ed illusionistiche dialogano con un *milieu* ancora intriso di suggestioni tardogotiche ma aperto alle sperimentazioni spaziali del Rinascimento<sup>(28)</sup>.

Il motivo dei 'gruppi' – di origine antica e medievale, impiegato sicuramente da Bramante<sup>(29)</sup> e in parte presente anche a Firenze<sup>(30)</sup> – nella lettura iconologica della volta è considerato da vari interpreti elemento simbolico, labirintico e cosmologico<sup>(31)</sup>. Esso ricorre spesso tanto nei fogli vinciani quanto nei *pattern* decorativi più comunemente usati per spazi architettonici e oggetti d'arte applicata (tessuti, vesti femminili, rilegature librarie) della corte milanese, oltre che delle vicine città di Mantova e Venezia<sup>(32)</sup>. I nodi – adottati forse a emblema dell'artista fiorentino nelle incisioni dell'Achademia Leonardi Vinci – trovano però nella Sala delle Asse una forma peculiare, grazie alla loro unione con le ramificazioni d'alberi, innovazione già attribuita da Beltrami alle conoscenze botaniche di Leonardo<sup>(33)</sup>.

In effetti, rispetto a quanto riscontrabile nell'ornamentazione ad intrecci di alcuni ambienti milanesi precedenti o contemporanei alla camera alberata del Castello, quest'ultima pare trascendere il dato puramente decorativo in una composizione di respiro più ampiamente architettonico ed illusionistico<sup>(34)</sup>. Anche in questo caso sembra intervenire la lezione bramantesca, sin dal più evidente richiamo alla Canonica di Sant'Ambrogio a Milano, cantiere sforzesco per il quale si ipotizza la partecipazione dello stesso Leonardo<sup>(35)</sup>. Le colonne *ad tronchonos* lì utilizzate, a simulare un fusto d'albero dai rami recisi, paiono ispirare le forme dei sedici tronchi di gelso che scandiscono gli spazi della Sala delle Asse (FIG. 6). Il motivo, probabilmente non privo di significati araldici, svela innanzitutto una rielaborazione dei principi teorici di Leon Battista Alberti, Filarete e Vitruvio, non estranei alle conoscenze leonardesche<sup>(36)</sup>. Nella più radicale visione di John Moffitt l'intera sala può essere interpretata come un'«architectural metaphore», dall'addomesticamento della natura selvaggia rappresentata nelle rocce del monocromo sino alla costruzione del pergolato della volta, assunta quasi a *ekphrasis* delle descrizioni vitruviane dedicate ai primordi 'naturali' dell'architettura umana, riecheggianti dalle costruzioni arboree descritte da Leonardo nel ms. B (Paris, Institute de France, f. 28 v)<sup>(37)</sup>.

Privilegiando un approccio cosmologico pure la statica dell'architettura dipinta, basata sulle tensioni contrapposte risolte nei nodi, può alludere alle dinamiche conflittuali dell'universo<sup>(38)</sup>. L'illusionismo pittorico di Leonardo sembra richiamare modelli precedenti di finte composizioni vegetali, da alcuni episodi gotici, pittorici ed architettonici, sino alla Camera degli Sposi di Mantegna, ma li rinnova creando



FIG. 6 - Colonna *ad tronchonos*, canonica della Basilica di Sant'Ambrogio, Milano

uno «spazio continuo e in vitale movimento», ormai libero dall'uso della prospettiva<sup>(39)</sup>; prevale una concezione organica dell'oggetto architettonico, secondo Collareta profondamente connessa al naturalismo tardo-antico e soprattutto gotico che il contesto milanese di fine Quattrocento sapientemente recupera e rielabora proiettandolo nella dimensione antiquaria del Rinascimento<sup>(40)</sup>. Anche Bramante pare essere l'autore di una «camera de li arbori» attestata nella dimora di Gaspare Ambrogio Visconti, probabile anticipazione della Sala delle Asse che spiegherebbe ulteriormente il richiamo all'artista urbinato nella testimonianza di Lomazzo<sup>(41)</sup>. La scelta di dipingere nel castello degli Sforza un pergolato illusionistico rispondeva dunque ad una molteplicità di ragioni: al di là delle esigenze encomiastiche su cui ci soffermeremo più avanti, dominava il gusto cortese per allestimenti effimeri e teatrali a tema vegetale, per le verzure degli arazzi franco-fiamminghi e per la cosiddetta *ars topiaria*, non a caso riproposta in forma pittorica all'interno di un ambiente attiguo al giardino che si estendeva nel tratto esterno delle mura, tra fossato e Ghirlanda, oltre i camerini della Ponticella<sup>(42)</sup>: veniva così a crearsi una sorprendente continuità fra spazio reale esterno e spazio fittizio interno, forse deputato a luogo di incontro per gli intellettuali di corte<sup>(43)</sup>.

Numerosi studiosi si sono quindi interrogati su quali fonti antiche note alla cultura umanistica del tempo potesse rievocare la Sala delle Asse, ricerca tanto difficile quanto stimolante. Hoffmann per primo, riallacciandosi all'immagine suggerita da Börsch-Supan di un ambiente giocato sul contrasto fra gli armoniosi alberi della volta e le caotiche fenditure rocciose delle pareti, lo interpretò come rappresentazione di un *locus amoenus* specifico, la Valle di Tempe descritta da Erodoto, Strabone, Eliano, Teopompo e, soprattutto, dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, testo ben noto a Leonardo; mitica valle della Tessaglia originata dal terremoto che aveva sconvolto l'Olimpo, essa era stata riprodotta anche nella villa dell'imperatore Adriano a Tivoli, riscoperta in età umanistica come modello di residenza principesca<sup>(44)</sup>.

Il *topos* antico del *locus amoenus* ricollegato invece alla tradizione cristiana del paradiso biblico fu proposto da Maria Agghazy come motivo ispiratore per la sala, dove nodi ed intrecci richiamerebbero il vincolo dei peccati corporali e della morte spesso citati nei rituali funerari: *lectio difficilior* che però potrebbe leggersi in rapporto alla vicina scomparsa di Beatrice d'Este, nel 1497<sup>(45)</sup>. Sintesi di fonti classiche e cristiane è inoltre l'iconografia dell'*hortus conclusus*, giardino di delizie frequentemente evocato dalla pittura sacra del secondo Quattrocento e da progetti architettonici, anche leonardeschi, di ville e giardini. Il tema, recentemente affrontato da Marani, trova nella Sala delle Asse una declinazione peculiare, in cui la natura, solo in parte assoggettata dall'uomo, «entra prepotentemente nel 'progetto' non solo dell'architettura, ma dello spazio tutto»<sup>(46)</sup>.

Infine, l'indagine iconologica si è estesa al riconoscimento di quei testi della letteratura antica forse eletti a riferimento prescrittivo nell'elaborazione dei programmi decorativi destinati agli ambienti di corte. Marani immagina per la sala una rielaborazione 'arborea' del suggerimento di Alberti di dipingere sulle pareti delle stanze signorili «lapidaes columnationes»<sup>(47)</sup>. Maria Teresa Fiorio ricorda un notevolissimo passo della *Naturalis Historia* di Plinio in cui è citata l'invenzione del pittore augusteo Stadius di ornare le pareti con «villas et portus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas»<sup>(48)</sup>. Altrettanto interessante il rimando di Michela Palazzo – già citato per la Camera picta di Mantegna – alla sala ideale, simile ad una veduta di primavera, descritta da Luciano di Samosata<sup>(49)</sup>.

Inoltre, seguendo una pista ben indicata da Patrizia Costa, ma ancora non sufficientemente battuta, il tema del giardino è associato alle forme delle residenze reali e principesche dall'antichità – l'omerica dimora di Alcinoos, i giardini persiani rappresentati da Senofonte – sino al Medioevo – la valletta dei Principi nel *Purgatorio* dantesco<sup>(50)</sup>. Un aspetto, quest'ultimo, che sommato al gusto sforzesco per nodi e intrecci e ai motivi architettonici sperimentati negli attivissimi cantieri ducali riavvicina il programma iconografico della Sala delle Asse alle volontà auto-rappresentative di Ludovico, imponendo di prestare particolare attenzione alle implicazioni iconologiche, di natura encomiastica, che lo contraddistinsero.

### **Le esigenze encomiastiche della committenza sforzesca**

Due importanti testimonianze della prima metà del Cinquecento, ben commentate da Carlo Catturini, identificano la Sala delle Asse con il nome apparentemente ufficiale di «camera dei moroni»: il *Divina Proportione* (1509) di Luca Pacioli e le *Memorie storiche dall'anno 1447 al 1513* di Alberto Vignati<sup>(51)</sup>. La nomenclatura, oltre che aiutare l'identificazione dei sedici alberi con piante di gelso, il 'morone' lombardo (dal latino *morus*), non può non richiamare il soprannome con cui il duca Ludovico era acclamato dal popolo, per la sua carnagione di colore scuro e forse in virtù di ulteriori valori allegorici attribuiti al gelso-moro. La preponderanza dei significati encomiastici della sala è tuttavia un'acquisizione critica piuttosto recente, introdotta dai fondamentali studi di Martin Kemp e Pietro Marani e dalla quale oggi dipende un complessivo ridimensionamento delle interpretazioni iconologiche espresse nei precedenti paragrafi<sup>(52)</sup>. Oggi è condivisa una lettura del ciclo che tenga conto *in primis* del rapporto con la decorazione araldica dispiegata negli ambienti attigui alla Sala delle Asse e con le esigenze rappresentative del duca in un momento storico, dopo il 1497, «di ripiegamento e incipiente consapevolezza della precarietà del potere tanto bene dipinta da Ballarin, per cui l'esaltazione della figura di Ludovico sembra inscindibile dall'appoggio personale della moglie Beatrice, di cui si avvertiva acutamente la mancanza, della casa degli Este e dell'imperatore Massimiliano

d'Asburgo»<sup>(53)</sup> – una contestualizzazione indubbiamente doverosa, supportata dai testi di tre delle quattro targhe della volta, già in parte suggerita da Luca Beltrami, incline a intendere l'opera voluta dal Moro come «affermazione del suo dominio e omaggio alla perduta consorte»<sup>(54)</sup>.

Anche Marco Rosci, diversamente dagli interpreti a lui immediatamente precedenti, proponeva una lettura della sala che, superando le sole meditazioni cosmologiche, si concentrasse sulla dimensione cortigiana, per soddisfare la quale Leonardo, avvezzo a progettare apparati effimeri di tono encomiastico, avrebbe raffigurato «illusionisticamente un apparato ludico, fra azione spettacolare e luogo di dilettazione umanistica della natura, nonché di celebrazione di fasti sforzeschi»<sup>(55)</sup>. In effetti alcuni disegni leonardeschi del ms. B – come il padiglione della duchessa nel parco di Porta Giovia (Paris, Institute de France, f. 12 r, 1487-1490) – o la documentazione relativa alla Festa del Paradiso nella sala verde del Castello (1490) per il matrimonio di Gian Galeazzo Maria Sforza e Isabella d'Aragona, o infine le ornamentazioni vegetali usate per addobbare le vie di Milano in occasione delle nozze di Bianca Maria Sforza con Massimiliano d'Asburgo (1493) sembrano costituire un imprescindibile precedente per l'iconografia della Sala delle Asse, nell'unione di motivi vegetali, illusionistici e araldici<sup>(56)</sup>.

Gli emblemi visconteo-sforzeschi dominavano le stanze del Castello poste al piano terra del cortile ducale, decorate già sotto Galeazzo Maria: le sale dei Ducali, delle Colombine, degli Scarlioni. È perciò plausibile che la «camera dei moroni» continuasse tale tradizione, pur in modo innovativo: «una più indiretta ma incisiva esaltazione del ruolo degli Sforza [...] attraverso la realizzazione di un gigantesco trompe-l'oeil» che trovava il suo vertice, in uno squarcio di cielo, nello stemma visconteo-sforzesco inquartato con quello estense<sup>(57)</sup>. Se in questo schema arboreo,



FIG. 7 - Paliotto d'altare con stemmi e iniziali di Ludovico Sforza e Beatrice d'Este, inv. 578. Sacro Monte di Varese, Museo Baroffio

pensato da Pedretti come metafora visiva del buon governo<sup>(58)</sup>, l'oculo centrale e le targhe perimetrali accoglievano il più esplicito omaggio politico al connubio Ludovico-Beatrice, anche i gelsi e i cordami della volta potevano evocare significati specifici nell'*imagerie* della corte sforzesca, come ben rivela il confronto con il paliotto con stemmi e rami di gelso donato dal Moro al Sacro Monte di Varese (1491 circa; FIG. 7)<sup>(59)</sup>.

La «fantasia dei vinci», applicata a sontuosi abiti femminili, era amata da Beatrice e Isabella d'Este, così come nodi e tappezzerie floreali erano fra le soluzioni preferite per il rivestimento degli ambienti castellani<sup>(60)</sup>. Il motivo dei groppi usato nella Sala delle Asse è stato perciò interpretato come allusione alla defunta moglie di Ludovico e al loro vincolo coniugale, di devozione amorosa e sodalizio politico<sup>(61)</sup>; non si esclude, inoltre, che i «vinci» celebrassero anche l'alleanza sforzesca con Massimiliano d'Asburgo<sup>(62)</sup> o volessero ricordare, nel loro colore dorato – eredità della magnificenza decorativa di età viscontea<sup>(63)</sup> – i filati metallici prodotti dalla manifattura serica milanese patrocinata dal Moro<sup>(64)</sup>.

Il motivo architettonico delle colonne *ad tronchonos* – correlato anche, forse forzatamente, alla celebrazione del progresso tecnico dei cantieri ducali<sup>(65)</sup> – è stato associato al motto sforzesco «TVTO EL VAIN» («tutto il superfluo viene tolto») dell'impresa raffigurante un tronco dirozzato da un'accetta – immagine che Leonardo sembra rielaborare non solo nel monocromo, ma anche in due disegni, probabilmente precedenti di pochi anni, dedicati alla rinascita arborea (Londra, Victoria and Albert Museum, Ms. Forster II, I, f. 63 v; Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Cod. Atlantico f. 59 b r)<sup>(66)</sup>. L'albero colonna è inoltre considerato allusivo del ruolo del Moro-*morus* quale sostegno e difesa dello Stato<sup>(67)</sup>. Per Kemp la preminenza delle radici richiama invece un altro motto di Ludovico, «stare saldo», rintracciato in un tondo ad affresco nella Piazza Ducale di Vigevano – la cui autenticità oggi è tuttavia dubbia<sup>(68)</sup>.

La scelta del gelso appare palesemente celebrativa, ben oltre la coincidenza con il soprannome del duca: la coltivazione della pianta, finalizzata alla fiorente industria serica, era stata estesa da Ludovico all'interno dei suoi domini, e prevedeva il taglio dei rami inferiori degli alberi così da rafforzarne le chiome, nutrimento per i bachi da seta; ricordato nella *Naturalis Historia* di Plinio come simbolo di saggezza e cautela per la sua lenta germogliatura dopo la conclusione dell'inverno<sup>(69)</sup>, il gelso mantenne poi le stesse virtù negli *Emblemata* di Andrea Alciati (1550) e nelle allegorie della Prudenza di Valeriano Pierio e Cesare Ripa<sup>(70)</sup>. Secondo le conclusioni di Marani, poteva quindi ben alludere all'accorta politica intrapresa a Milano negli anni 1497-1498, basata sul rafforzamento interno ed esterno contro il pericolo francese, grazie alle alleanze strette con altri stati italiani e con l'imperatore Massimiliano<sup>(71)</sup>.



FIG. 8 - Giovan Pietro Birago, frontespizio miniato con allegoria sforzesca, da Giovanni Simonetta, *Historia delle cose fatte dallo invictissimo duca Francesco Sforza*, Milano, Antonio Zarotto 1490, Rés. Vél. 724, f. b1r. Paris, Bibliothèque nationale de France

Va ricordato che il gelso-moro non divenne mai vera e propria impresa sforzesca e fu presentato come emblema della prudenza di Ludovico solo tardivamente, nel *Dialogo delle imprese militari e amorose* di Paolo Giovio (1551)<sup>(72)</sup>; perciò Pier Luigi Mulas ha avanzato qualche dubbio in merito alla lettura della Sala delle Asse come allegoria della prudenza, convinto che vi si privilegi un simbolismo essenziale volto ad una ricezione immediata nell'ambiente di corte, dove secondo lo studioso l'immagine dell'albero era frequentemente adottata solo ad evocare il nome del duca e la sua protezione, come esemplificherebbe il frontespizio della *Sforziade* di Giovanni Simonetta (Milano, 1490) miniato da Giovan Pietro Birago e raffigurante il giovane Gian Galeazzo sotto l'ombra frondosa di Ludovico (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Rés. Vél. 724; FIG. 8)<sup>(73)</sup>.

Tuttavia, l'ipotesi iconologica di Marani può suggerire utili riflessioni se ci si volge allo studio della produzione allegorica e letteraria patrocinata da Ludovico nell'ultimo decennio del secolo. Le vignette politiche disegnate da Leonardo rivelano una precipua consuetudine nella rappresentazione allegorica, fito-zoomorfica, della politica ducale. In particolare, l'associazione metaforica fra gelso e prudenza sembra emergere nei seguenti fogli: l'*Allegoria dello stato sforzesco* (Oxford, Christ Church, inv. JBS 18 [0037]; 1485-1487), dove compare un ramo di gelso come attributo del Moro; l'*Allegoria dello specchio solare* (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2247; 1494), il cui scenario roccioso ricorda da vicino il monocromo; l'*Allegoria del lupo in barca* (Windsor, Royal Library, inv. 12496), ricondotta da analisi recenti al biennio 1494-1495<sup>(74)</sup>.

Infine, l'immagine del gelso trova riscontro – e forse origine – nella poesia di corte: Antonia Tissoni Benvenuti ritiene possa essere invenzione del toscano Bernardo Bellincioni, i cui sonetti, pubblicati postumi nel 1493, foggiano un duplice paragone fra Lorenzo il Magnifico e il lauro, Ludovico e il moro<sup>(75)</sup>. La produzione teatrale sicuramente perpetuò la metafora encomiastica: come l'ultimo verso della *Danae* (1496) composta da Baldassare Taccone annunciava «E viva il Moro trionfante e verde!»<sup>(76)</sup>, così la commedia *Pasitea* (1493/1495-1497) di Gaspare Ambrogio Visconti, sin dal prologo dedicata alla celebrazione della Milano governata da Ludovico («sotto un Moro a l'ombra/ che di sua fama tutto el mondo ingombra»<sup>(77)</sup>), alludeva al duca nella vicenda amorosa di Dioneo e Pasitea – ispirata alla favola ovidiana di Piramo e Tisbe e consumata ai piedi di un gelso<sup>(78)</sup>. In virtù della comune simbologia arborea, Dawson Kiang ha intravisto nella *Pasitea* le stesse motivazioni iconologiche e semantiche sottese al monumentale ciclo leonardesco<sup>(79)</sup>, la cui decorazione mostra letterali punti di contatto con le illustrazioni miniate della copia manoscritta (Berlino, Kuperstichkabinett, Ms. 78 C 27) di un'altra importante opera

del Visconti, il *Romanzo di Paulo e Daria* (1495; FIG. 9)<sup>(80)</sup>; un ultimo confronto che al contempo apre uno spiraglio su un ulteriore tema – la complessa fortuna della Sala delle Asse – e comprova ancora una volta quella circolarità di idee, testi e immagini che caratterizzò la genesi dell’opera leonardesca e ne determinò l’affascinante stratificazione di significati<sup>(81)</sup>.

Per il fondamentale supporto offertomi nello svolgimento di questo studio il mio primo ringraziamento va a Claudio Salsi e Alessia Alberti. Grazie inoltre, per gli utili e diversi suggerimenti, a Carlo Catturini, Alessandro Rovetta, Francesca Tasso, Luca Tosi e Lorenzo Tunesi.



- <sup>(1)</sup> *La sala delle «Asse» di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, «Emporium», 90 (1902), pp. 475-477, in particolare p. 477.
- <sup>(2)</sup> Per le criticità del restauro ricostruttivo di Beltrami si vedano 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*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI (2013), pp. 63-76, e 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 – 29 giugno 2014), a cura di S. Paoli, Cinisello Balsamo 2014, pp. 211-219.
- <sup>(3)</sup> L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la sala delle «Asse» nel Castello di Milano*, Milano 1902, di cui fu proposta una sintesi in L. BELTRAMI, *La sala delle «Asse» nel Castello di Milano decorata da Leonardo da Vinci nel 1498*, «Rassegna d'Arte», II, 5 (1902), pp. 65-68.
- <sup>(4)</sup> Accanto ai documenti pubblicati da M. ALBERTARIO (*Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, «Solchi», 7, fasc. 1-2 [2003], pp. 19-61) si leggano C. CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la «Sala delle Asse» ovvero la «camera dei moroni»*, «Prospettiva», 147-148 (luglio-ottobre 2012), pp. 159-166, in particolare p. 159; F. TASSO, *La camera grande da le Asse coè da la tore, da Galeazzo Maria Sforza a Luca Beltrami*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle Asse del Castello Sforzesco*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2017, pp. 26-55.
- <sup>(5)</sup> CATTURINI, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri...* cit. n. 2, p. 217.
- <sup>(6)</sup> C. BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche recuperate al Castello Sforzesco di Milano*, «Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti», 88, fasc. 1-2 (1955), pp. 21-32; M. PALAZZO, *Il Monocromo di Leonardo da Vinci nella sala delle Asse. Vicende conservative e interpretazione*, in *Leonardo da Vinci...* cit. n. 4, pp. 76-109.
- <sup>(7)</sup> I testi delle tre targhe, riscoperti da Beltrami nei *I Diarii di Marin Sanuto* (a cura di G. Berchet, 58 voll., Venezia 1879-1903, II [1879], coll. 1386-1388), in data settembre 1499, ricordano le nozze di Massimiliano I d'Asburgo con Bianca Maria Sforza (1493), la concessione imperiale del titolo ducale al Moro (1494), il viaggio di Ludovico in Tirolo a richiedere l'aiuto asburgico contro le minacce francesi (1496); la quarta targa originale fu sostituita dai nuovi dominatori francesi con un tributo a Luigi XII. Cfr. TASSO, *La camera grande...* cit. n. 4, p. 54, nota 76.
- <sup>(8)</sup> Per la faticosa interpretazione critica della specie arborea della volta – inizialmente descritta come pergolato di rose da L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano (Castrum Portae Jovis) sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza MCCCLXVIII-MDXXXV*, Milano 1894, p. 696 – si veda la sintesi retrospettiva di CATTURINI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 4, p. 161, con relativa bibliografia. Per l'attuale identificazione con il gelso (di cui appaiano riconoscibili le bacche rosse e le foglie cuoriformi) e i suoi significati si veda Banfi in questo volume.
- <sup>(9)</sup> PALAZZO, *Il Monocromo...* cit. n. 6, p. 98, e M. PALAZZO, *Disegni preparatori e underdrawing nelle opere di pittura murale di Leonardo da Vinci*, in *Leonardo da Vinci. Prime idee per l'ultima cena. Disegni dalle Collezioni Reali inglesi*, catalogo della mostra (Milano, Santa Maria delle Grazie, Museo del Cenacolo Vinciano, 11 ottobre 2018 - 13 gennaio 2019), a cura di S.

L'Occaso, Milano 2018, pp. 89-99, in particolare pp. 93-99.

- <sup>(10)</sup> Ai contributi già citati, si aggiungano C. CATTURINI, *Dopo Leonardo: la Sala delle Asse al tempo di Francesco II Sforza e Cristina di Danimarca*, «Rassegna di studi e di notizie», XXXVIII (2016), pp. 15-30 e C. CATTURINI, L. TOSI, *Bibliografia ragionata*, in *Leonardo da Vinci... cit. n. 4*, pp. 278-289.
- <sup>(11)</sup> G.J. HOOGEWERFF, *L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*, «Rivista di archeologia cristiana», 8 (1931), pp. 53-82, in particolare pp. 57-58.
- <sup>(12)</sup> M. ROSCI, *La Sala delle Asse*, in *Leonardo, la pittura*, Firenze 1977, pp. 115-125, in particolare p. 121.
- <sup>(13)</sup> BELTRAMI, *Leonardo...* cit. n. 3, p. 34.
- <sup>(14)</sup> Cfr. P.C. MARANI, scheda n. 148, in *Léonard de Vinci: dessins et manuscrits*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 5 maggio – 14 luglio 2003) a cura di F. Viatte, Paris 2003, pp. 418-419.
- <sup>(15)</sup> Sul tema: L. BELTRAMI, *Un'opera ignorata di Leonardo da Vinci. La sala delle 'Asse' nel Castello di Milano*, «Corriere della sera», 10-11 maggio 1902; F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, 4 voll., Milano 1913-1929, II, 1915, *Bramante e Leonardo da Vinci*, p. 562; A. ANNONI, *Leonardo Decoratore*, in *Leonardo da Vinci. Edizione curata dalla mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, a cura di S. Piantanida, C. Baroni, Novara 1939, pp. 307-314; V. MARIANI, *Per Leonardo. Leonardo inedito*, in *Conversazioni d'arte*, Napoli 1957, 56-60, in particolare p. 57; C. PEDRETTI, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, London 1973, pp. 69, 76-77; P.C. MARANI, *Prospettiva botanica e simbolo nelle ghirlande "tonde a l'antica" di Leonardo*, in *Le lunette di Leonardo nel Refettorio delle Grazie*, a cura di P. Brambilla Barcilon e P.C. Marani, Milano 1990, pp. 3-34; P.C. MARANI, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989, cat. 18, pp. 94-97.
- <sup>(16)</sup> ROSCI, *La Sala...* cit. n. 12, p. 122; si vedano anche W. SUIDA, *Leonardo e i leonardeschi*, 1929 [ed. 2001, a cura di M.T. Fiorio], p. 127 e BARONI, *Tracce pittoriche...* cit. n. 6, p. 23. G. GASTELFRANCO, *Leonardo a Milano*, in *Storia di Milano*, 18 voll., Milano-Roma 1953-1966, VIII, Milano 1957, pp. 519-520 identifica fra le rocce l'arbusto *thypha latifolia*, riprodotto in un più tardo disegno vinciano (Windsor, Royal Library, inv. 12430).
- <sup>(17)</sup> J. GANTNER, *Leonardos visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Bern 1958, pp. 131-136; J. GANTNER, *Les fragments récemment découverts d'une fresque de Léonard de Vinci au Chateau de Milan*, «Gazette des beaux-arts», 53 (gennaio 1959), pp. 27-34. Per un commento si veda A.M. BRIZIO, *Recensioni*, «Raccolta Vinciana», XVIII (1960), pp. 246-250; G. BERRA, *Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 43 (1999), pp. 358-419, in particolare 393; P.C. MARANI, *Dürer, Leonardo e i pittori lombardi del Quattrocento*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo – 10 giugno 2007), a cura di K. Herrmann Fiore, Milano 2007, pp. 51-61, in particolare 60.
- <sup>(18)</sup> M.T. FIORIO, «*Infra le fessure delle pietre*»: *la Sala delle Asse al Castello Sforzesco*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 24 marzo – 21 maggio 2006), a cura di P.C. Marani e G.M. Piazza, Milano 2006, pp. 21-29, in particolare p. 24 e ROSCI, *La Sala...* cit. n. 12, p. 122.
- <sup>(19)</sup> L.H. HEYDENREICH, *Leonardo*, Berlin 1943, 110-112; ID., *Leonardo da Vinci*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma 1958, ed. cons. Novara 1987, VIII, p. 577; E. BÖRSCH-SUPAN, *Garten - Landschafts - und Paradiesmotive im Innenraum: Eine ikonographische*

*Untersuchung*, Berlin 1967, pp. 244-251; V. HOFFMANN, *Leonardos Ausmalung der Sala delle Asse im Castello Sforzesco*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», 16, fasc. 1 (1972), pp. 51-62.

- <sup>(20)</sup> A.M. BRIZIO, *Leonardo pittore*, in *Leonardo*, a cura di L. Reti, Milano 1974, pp. 35-44.
- <sup>(21)</sup> E. VILLATA, “*Ventiquattro storie romane*”. *Leonardo intorno al “Cenacolo”*: il ritratto di *Bernardo Bellincioni e un progetto di decorazione all’antica*, in “*Hostinato rigore*”. *Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, a cura di P.C. Marani, pp. 61-70, in particolare p. 66. Cfr. M.T. FIORIO, *Natura e scienza della pittura*, in *Leonardo da Vinci. 1452-1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile – 19 luglio 2015), a cura di P.C. Marani e M.T. Fiorio, Milano 2015, pp. 83-101, in particolare p. 90, e M.T. FIORIO, *Dalla pratica alla teoria: Leonardo e la natura*, in *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, a cura di P.C. Marani e R. Maffei, Busto Arsizio 2016, pp. 169-176, in particolare p. 173.
- <sup>(22)</sup> G. FUMAGALLI, *Leonardo: ieri e oggi. Note sull’esoterismo di Leonardo*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma 1954, pp. 411-414, in particolare p. 414.
- <sup>(23)</sup> LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura*, a cura di C. Pedretti, C. Vecce, 2 voll., Firenze 1995, II, pp. 454-455 (V, 795), 495-496 (VI, 892). MARIANI, *Per Leonardo...* cit. n. 15, p. 59; cfr. BELTRAMI, *Leonardo...* cit. n. 3, p. 41.
- <sup>(24)</sup> Cfr. Paris, Institute de France, ms. A, f. 102 v (ex Cod. Ashburnham 1875/2, f. 22 v), poi rielaborato in LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura* cit. n. 23, I, pp. 177-178 (II, 66). BRIZIO, *Leonardo pittore* cit. n. 20, p. 42.
- <sup>(25)</sup> Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Cod. Atlantico, f. 187 r.; M. KEMP, *Leonardo da Vinci. The marvellous Works of Nature and man*, Oxford 1981, p. 188; FIORIO, “*Infra le fessure...*” cit. n. 18, p. 27.
- <sup>(26)</sup> L. SYSON, *The rewards of service. Leonardo da Vinci and the duke of Milan*, in *Leonardo da Vinci. Painter at the court of Milan*, catalogo della mostra (London, The National Gallery, 9 novembre 2011 – 5 febbraio 2012), a cura di L. Syson, L. Keith, London 2011, pp. 12-53, in particolare p. 42.
- <sup>(27)</sup> G.P. LOMAZZO, *Trattato dell’arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore. Diuiso in sette libri. Ne’ quali si contiene tutta la theorica, & la prattica d’essa pittura*, Milano 1584, p. 430.
- <sup>(28)</sup> BELTRAMI, *Leonardo...* cit. n. 3, pp. 35-39. Inoltre J. MANCA, *The Gothic Loenardo: towards a reassessment of the Renaissance*, «*Artibus et Historiae*», 17, 34 (1996), pp. 121-158 e M. COLLARETA, *Gotik in der Renaissance: divagazioni sulla “Sala delle Asse”*, in *Saggi di letteratura architettonica: da Vitruvio a Winckelmann*, a cura di H. Burns, F.P. Di Teodoro, G. Bacci, 3 voll., Firenze 2010, III, pp. 133-138.
- <sup>(29)</sup> In tal senso si legge la nota di Leonardo nel Cod. Atlantico (f. 611 a-r; 1490 circa) in cui sono citati i «gruppi di Bramante».
- <sup>(30)</sup> G. CASTELFRANCO, *La pittura di Leonardo da Vinci*, Milano 1956, p. 42.
- <sup>(31)</sup> Per il tema del labirinto, in parte suggerito dalla schematica geometria della volta restaurata da Rusca, M. BRION, *Les “noeuds” de Léonard de Vinci et leur signification*, «*Etudes d’art*», 8/10 (1954), pp. 69-82; E. MONOD-HERZEN, *Léonard de Vinci. Le problème de la Sala delle Asse à Milan*, «*Revue d’Esthétique*», 5, fasc. 2 (1962), pp. 113-137; D. KIANG, *Gasparo Visconti’s Pasitea and the Sala delle Asse*, «*Achademia Leonardi Vinci*», 2 (1989), pp. 101-109, in parti-

- colare pp. 108-109. Per l'interpretazione cosmologica dei nodi si vedano BÖRSCH-SUPAN, *Garten...* cit. n. 19, pp. 244-251 e C. PEDRETTI, *Le "Fantasie dei Vinci"*, in *Attualità Leonardiane*, estratti dall'*Almanacco Italiano*, Firenze 1978, pp. 20-29.
- (32) SUIDA, *Leonardo...* cit. n. 16, pp. 124-128; C. BAMBACH CAPPEL, *Leonardo, Tagliente, and Dürer: "La scienza del far di groppi"* e C. BAMBACH CAPPEL, L. WHITAKER, *The Lost Knots*, «Achademia Leonardi Vinci», 4 (1991), rispettivamente pp. 72-98 e 107-110; P.C. MARANI, «Admirable... par sa gracieuse simplicité, par son élégance modeste sans aucune odieuse surcharge». *Léonard et la question de l'ornement*, in *Les cahiers de l'ornement*, 2 voll., Roma 2016, I, pp. 74-92, in particolare pp. 85-87.
- (33) BELTRAMI, *Leonardo...* cit. n. 3, p. 40; si veda anche il più tardo commento di C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano 1981, pp. 296-297.
- (34) ANNONI, *Leonardo Decoratore* cit. n. 15, p. 308. Per altri esempi di sale alberate si consulti inoltre L. TOSI, *Le pitture murali della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano: l'iconografia del motivo ad alberi prima e dopo Leonardo*, tesi di dottorato in Scienze del patrimonio letterario, artistico, ambientale, Università degli Studi di Milano, a.a. 2016-2017, relatore G. Agosti.
- (35) BELTRAMI, *Leonardo...* cit. n. 3, p. 36 e, in particolare, P.C. MARANI, *Leonardo e le colonne ad tronchonos: tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, «Raccolta Vinciana», 21 (1982), pp. 103-120. Si veda inoltre R.V. SCHOFIELD, *Bramante e la Canonica di Sant'Ambrogio a Milano*, «Annali di architettura», 9 (1998), pp. 155-158.
- (36) Cfr. BÖRSCH-SUPAN, *Garten...* cit. n. 19, pp. 244-251, in particolare nota 1552; A. CHASTEL, *Les problèmes de l'architecture de Léonard dans le cadre de ses théories scientifiques*, in *Léonard da Vinci, ingénieur et architecte*, catalogo della mostra (Montréal, Musée des Beaux-Arts, 22 maggio – 8 novembre 1987), a cura di P. Galluzzi, C. Pedretti, Montréal 1987, pp. 193-205; KEMP, *Leonardo...* cit. n. 25, p. 188.
- (37) J.F. MOFFITT, *Leonardo's 'Sala delle Asse' and the Primordial Origins of Architecture*, «Arte Lombarda», n.s. 92/93, fasc. 1-2 (1990), pp. 76-90.
- (38) CHASTEL, *Les problèmes...* cit. n. 36, p. 199.
- (39) E. VILLATA, *Oltre la prospettiva*, in *L'arte rinascimentale nel contesto*, a cura di E. Villata, Milano 2015, pp. 285-304, in particolare p. 295.
- (40) COLLARETA, *Gotik...* cit. n. 28, p. 134. Per un esempio gotico di decorazione a fogliame e intrecci vegetali si veda anche il testo di D. Iacobone in questo stesso volume.
- (41) R.V. SCHOFIELD, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, atti del convegno internazionale (Roma, 24-27 ottobre 1990), a cura di A. Esch, C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 297-330, in particolare p. 313.
- (42) A. BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, 4 voll., Verona 2010, I, p. 511; CATTURINI, *Dopo Leonardo...* cit. n. 10, p. 17; TASSO, *La camera grande...* cit. n. 4, pp. 44, 52, nota 67 con relativa bibliografia.
- (43) B. MORLEY, *The Plant Illustrations of Leonardo da Vinci*, «The Burlington Magazine», 131, fasc. 3 (1979), pp. 553-560, con rimando al *Liber ruralium commodorum* (1304-1309) del bolognese Pietro de' Crescenzi.
- (44) Cfr. PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, IV, 8. Per un commento all'ipotesi di HOFFMANN, *Leo-*

nardos... cit. n. 19 – poi ripresa da G. MULAZZANI, *Sala delle Asse*, in *Sulle orme di Leonardo. Itinerari leonardeschi a Milano*, in *Provincia e Lombardia*, Milano 1982, pp. 19-23 con riferimento al tema della fertilità evocato dagli arazzi di Bramantino e dagli affreschi della Pelucca di Luini – si vedano il più critico ROSCI, *La Sala...* cit. n. 12, p. 124 e FIORIO, “*Infra le fessure...*” cit. n. 18, pp. 24-25. Si ricorda inoltre che Plinio è indicato come fonte per il pergolato della sala accanto al *De Rerum Natura* di Lucrezio da W.A. EMBODEN, *A Renaissance Botanist: Leonardo da Vinci*, «Hortulus Aliquando», 1 (1975/1976), pp. 13-29. Per una recente sintesi sulla conoscenza leonardesca della *Naturalis Historia* e di altre fonti letterarie antiche si veda C. VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017, in particolare pp. 112-122.

(45) M.G. AGGHÁZY, “*Locus amoenus*” et “*Vinculum delictorum*” dans l’art de la Renaissance, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 51 (1978), pp. 55-66.

(46) P.C. MARANI, *Leonardo: giardini, giardini pensili e verzure*, «Viglevanum», 25 (maggio 2015), pp. 96-105, in particolare p. 105.

(47) Cfr. LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, IX, 1. MARANI, *Leonardo e le colonne...* cit. n. 35, p. 118, nota 32 e ID., «*Admirable... par...*», cit. n. 32, p. 85.

(48) Cfr. PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 116. FIORIO, “*Infra le fessure...*” cit. n. 18, p. 27.

(49) Cfr. LUCIANO DI SAMOSATA, *Tutti gli scritti*, trad. di Luigi Settembrini, Milano 2014, p. 1575-1591. M. PALAZZO, *Studi sul monocromo nella Sala delle Asse e nuove scoperte sull'impostazione compositiva della decorazione di Leonardo da Vinci*, in *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche...* cit. n. 21, pp. 123-132, in particolare p. 131.

(50) Cfr. OMERO, *Odissea*, VII, vv. 112-132; SENOFONTE, *Economico*, 4, 21-22; DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, VII, vv. 64-81. P. COSTA, *The Sala delle Asse in the Sforza Castle in Milan*, Ph. D. thesis, University of Pittsburgh 2006, pp. 176-178.

(51) Per la trascrizione dei due testi e il relativo commento CATTURINI, *Leonardo...* cit. n. 4, pp. 162-163.

(52) Oltre a KEMP, *Leonardo...* cit. n. 25 e MARANI, *Leonardo e le colonne...* cit. n. 35 si vedano L. GIORDANO, *Le residenze ducali*, in *Ludovicus Dux*, a cura di L. Giordano, Vigevano 1995, pp. 24-43, in particolare pp. 30-31, E.S. WELCH, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven 1995, pp. 230-238; M. VERSIERO, *Il dono della libertà e l'ambizione dei tiranni. L'arte della politica nel pensiero di Leonardo da Vinci*, Napoli 2012, cat. 4.A, pp. 282-286 e il recente contributo di M.T. FIORIO, “... promete finirla per tutto Settembre”: *Leonardo nella Sala delle Asse*, «Lettura Vinciana», 56 (2018).

(53) TASSO, *La camera grande...* cit. n. 4, p. 44; cfr. KEMP, *Leonardo...* cit. n. 25, p. 187.

(54) BELTRAMI, *Leonardo...* cit. n. 3, p. 53.

(55) ROSCI, *La Sala...* cit. n. 12, p. 124.

(56) Cfr. M.T. FIORIO, “*Tutto mi piace*”: *Leonardo e il castello*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 163-190, in particolare pp. 168-171 e TASSO, *La camera grande...* cit. n. 4, p. 44, con relativa bibliografia; si veda inoltre C. PEDRETTI, *The Drawings and miscellaneous papers of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 2 voll., London 1982-1987, I, 1982, *Landscapes, Plants and Water Studies*, pp. 40-41.

(57) TASSO, *La camera grande...* cit. n. 4, p. 44. Cfr. KEMP, *Leonardo...* cit. n. 25, p. 185; SYSON, *The rewards...* cit. n. 26, pp. 41-42.

- <sup>(58)</sup> C. PEDRETTI, *Leonardo. La pittura*, allegato di «Art dossier», 215, Firenze 2005, p. 27.
- <sup>(59)</sup> Cfr. KEMP, *Leonardo...* cit. n. 25, p. 186; C. BUSS, scheda n. 28, in *Tessuti serici italiani*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 9 marzo – 15 maggio 1983), a cura di C. Buss, Milano 1983, pp. 120-121; WELCH, *Art and authority...* cit. n. 52, pp. 236-237.
- <sup>(60)</sup> WELCH, *Art and authority...* cit. n. 52, p. 236: si veda in particolare il riferimento ad una femminile «camera delli gruppi» nel castello di Pavia.
- <sup>(61)</sup> KEMP, *Leonardo...* cit. n. 25, p. 187.
- <sup>(62)</sup> VERSIERO, *Il dono...* cit. n. 52, p. 285.
- <sup>(63)</sup> SYSON, *The rewards...* cit. n. 26, pp. 42-43.
- <sup>(64)</sup> KIANG, *Gasparo Visconti's...* cit. n. 31, p. 108.
- <sup>(65)</sup> MOFFITT, *Leonardo's...* cit. n. 37, p. 88.
- <sup>(66)</sup> MARANI, *Leonardo e le colonne...* cit. n. 35, pp. 109-112 con bibliografia precedente.
- <sup>(67)</sup> *Ivi*, pp. 118-119.
- <sup>(68)</sup> KEMP, *Leonardo...* cit. n. 25, p. 186. Cfr. C.J. MOFFATT, *Merito et Tempore. The imprese of Lodovico Sforza at Vigevano*, «Emblematica», 3 (1988), pp. 229-262 e CATTURINI, *Leonardo...* cit. n. 4, pp. 165-166, nota 24.
- <sup>(69)</sup> PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, XVI, 25, 102.
- <sup>(70)</sup> Per questi più tardi riferimenti si veda P.L. MULAS, *La Sala delle Asse: une allégorie de la Prudence à la cour de Ludovic le More?*, «Chroniques italiennes», 60/4 (1999), pp. 117-128, in particolare p. 124.
- <sup>(71)</sup> MARANI, *Leonardo e le colonne...* cit. n. 35, p. 118.
- <sup>(72)</sup> Cfr. *Dialogo delle imprese militari et amorose di Monsignor Paolo Giovio vescovo di Nocera; con un ragionamento di Messer Lodovico Domenichi, nel medesimo soggetto*, Lione 1559, appresso Guglielmo Roviglio, pp. 36-38. L. GIORDANO, *Politica, tradizione e propaganda*, in *Ludovicus Dux* cit. n. 52, pp. 94-117, in particolare pp. 110-115. Cfr. E. MCGRATH, *Ludovico il Moro and his Moors*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 65 (2002), pp. 68-94.
- <sup>(73)</sup> MULAS, *La Sala...* cit. n. 70, pp. 123 e 128. Cfr. KIANG, *Gasparo Visconti...* cit. n. 31, pp. 106-107.
- <sup>(74)</sup> VERSIERO, *Il dono...* cit. n. 52, cat. 3, pp. 245-250; cat. 6, pp. 256-260; cat. 10, pp. 267-271. P.C. MARANI, *Leonardo e i principi invisibili: allegorie figurative e fortezze come allegorie politiche per Ludovico il Moro e Cesare Borgia*, atti del convegno internazionale (Mantova, 27-30 novembre 2013), Turnhout 2015, pp. 271-288.
- <sup>(75)</sup> Si vedano MARANI, *Leonardo e le colonne...* cit. n. 35, p. 119 e A. TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare nella Milano sforzesca*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio-4 marzo 1983), a cura di G. Bologna, 2 voll., Milano 1983, I, pp. 333-351, in particolare p. 350, nota 53.
- <sup>(76)</sup> Baldassare Taccone, *Danae*, Atto V, v. 83: il testo si trova pubblicato in A. TISSONI BENVENUTI, M.P. MUSSINI, *Teatro del Quattrocento: le corti padane*, Torino 1983, pp. 293-334, in particolare p. 334.
- <sup>(77)</sup> Gaspare Ambrogio Visconti, *Pasitea*, Prologo, vv. 23-24: il testo si trova pubblicato in TISSONI BENVENUTI, MUSSINI, *Teatro del...* cit. n. 76, pp. 337-396, in particolare p. 345.

<sup>(78)</sup> TISSONI BENVENUTI, MUSSINI, *Teatro del...* cit. n. 76, pp. 23-24. TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare...* cit. n. 75, pp. 347-351.

<sup>(79)</sup> KIANG, *Gasparo Visconti...* cit. n. 31, p. 106.

<sup>(80)</sup> MARANI, *Leonardo e le colonne...* cit. n. 35, p. 110.

<sup>(81)</sup> Cfr. M.T. FIORIO, A. LUCCHINI, *Nella Sala delle Asse sulle tracce di Leonardo*, «Raccolta Vinciana», 32 (2007), pp. 101-140, in particolare pp. 113-115; TOSI, *Le pitture murali...* cit. n. 34.

# L'interpretazione botanica nella pittura e l'opera di Leonardo da Vinci nella Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano

Enrico Banfi

## **Il lato botanico dei dipinti**

Da non molti anni anche in Italia c'è chi si occupa di identificare, o almeno tenta di interpretare in chiave botanica, i soggetti vegetali rappresentati nelle opere d'arte; questo fatto interessa specialmente la pittura, dove l'interazione forma-colore in un campo rappresentativo potenzialmente senza limiti gioca un ruolo favorevole alla rappresentazione dei vegetali rispetto ad altre arti. L'approccio epistemologico della ricerca, inizialmente condizionato dalla caccia a valenze simboliche atte a completare, non di rado infelicemente come osservano Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa<sup>(1)</sup>, il quadro interpretativo dell'artista e della sua opera, oggi coinvolge invece veri e propri aspetti scientifici invocati nella ricostruzione della realtà ambientale e storica vissuta dall'artista. Sono relativamente pochi, finora, i casi indagati sotto questo aspetto; fra i contributi più recenti dedicati al riconoscimento di specie botaniche nei dipinti ricordiamo quelli di Anna Letizia Zanotti e Antonella Iacoviello<sup>(2)</sup> per Bruegel il Vecchio, Gabriele Galasso e Enrico Banfi<sup>(3)</sup> per Bernardino Luini, Marina Clauser, Maria Adele Signorini, Chiara Nepi, Simone Cianfanelli, Maria Costanza Calzolari e Gianna Innocenti<sup>(4)</sup> per i dipinti di diversi autori conservati nello Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio a Firenze, Giulia Caneva e Lorenza Bohuny per gli affreschi della villa di Livia a Prima Porta in Roma<sup>(5)</sup>.

Al di là delle interpretazioni simboliche, per gran parte scontate e talvolta – diciamo pure – arbitrarie e fantasiose, appare di grande interesse la ricostruzione storico-ambientale ed etnologica collegata al mondo vegetale *sensu amplo* appartenuto all'esperienza dell'artista. Il soggetto vegetale di un dipinto, singolo o collettivo, può consistere nella pianta intera e/o in parti di essa (fusto, rami, foglie, fiori, frutti, semi), comparando nei primi piani e/o in quelli successivi fino al solo sfondo pittorico, in base a quanto l'artista ha inteso esprimere. Rispetto poi al periodo storico, alla corrente artistica e allo stile personale dell'autore, la restituzione pittorica dell'organismo vegetale può variare enormemente dal punto di vista interpretativo, pas-

sando da un realismo quasi scientifico per alcuni, alla simbologia metafisica per altri. Identificare le specie botaniche nei dipinti presuppone che le relative immagini non siano pure astrazioni o frutto di sola fantasia, ma in qualche modo riproducano elementi riconducibili alla realtà biologica esperita dall'artista. Ovviamente pittori che, per esempio tra il Seicento e il Settecento, hanno rappresentato nature morte, come Caravaggio, Baschenis, Chardin, Desportes, Oudry e tanti altri, hanno eseguito veri e propri ritratti dal vero dei soggetti vegetali, lasciando in eredità, senza saperlo, testimonianze preziosissime della biodiversità cultigena esistente ai loro tempi in ciascuno dei territori di loro competenza, diversità che si è in gran parte estinta. Bartolomeo Bimbi (1648-1729), il più esperto pittore italiano del periodo in materia vegetale, fu chiamato alla corte di Cosimo III de' Medici per documentare con precisione scientifica, come riferisce Chiara Nepi<sup>(6)</sup>, tutte le cultivar di alberi da frutta presenti nel Granducato di Toscana, precisamente: 10 di albicocco (*Prunus armeniaca* L.), 26 di pesco (*Prunus persica* [L.] Batsch), 66 di ciliegio (*Prunus avium* L.), 30 di fico (*Ficus carica* L.), 53 di melo (*Malus pumila* Mill.), 109 di pero (*Pyrus communis* L.), 75 di susino (*Prunus domestica* L.), 75 di vite (*Vitis vinifera* L. subsp. *vinifera*) e 116 di agrumi (*Citrus* spp. et cvv.).

Ma la dimensione più comune per i vegetali riprodotti nei dipinti è quella della libera interpretazione che caratterizza la pittura in generale, la pittura cioè non volutamente dedicata ad illustrarne la realtà biologica. Qui bisogna tenere presente che l'artista, senza obblighi di fedeltà al vero, si tiene di norma sulle generali preservando in varia misura quei segnali di evocazione della realtà che garantiscono congruità alla scena, oppure mettendoci del proprio in una voluta astrazione allegorico-metafisica. In questo caso, il più frequente, la sfida interpretativa del botanico, contrariamente a quanto si può pensare, può non essere utopica e se da un lato diventa ardua, dall'altro si fa intrigante e stimolante; anche perché, in opposizione a un comune convincimento, molta è la realtà botanica da scoprire – magari indirettamente e non solo in senso tassonomico – criptata in quelle rappresentazioni. Il caso limite è rappresentato da figure vegetali stilizzate, fantastiche o ridotte a simbolo metafisico e ciò nonostante in grado di consentire a volte un riallacciamento della mente dell'artista alla realtà di contesti vegetali che hanno segnato tratti della sua esistenza.

A questo punto dobbiamo precisare che la decifrazione botanica dei dipinti, cioè la possibilità di arrivare a indicare genere e specie di un soggetto raffigurato, non equivale a un'identificazione (o determinazione) nel senso scientifico del termine, perché, salvo casi molto semplici e autodichiarati (frumento, orzo, vite, giglio bianco, quercia, alloro, garofano, ecc.), il soggetto virtuale, per usare un aforisma popperiano noto all'epistemologia, non offre elementi di falsificabilità, vale a dire non può essere né confermato né smentito nella sua identità botanica per l'impossibilità di accedere a caratteri morfologici diacritici che il dipinto, ovviamente, non è tenuto ad illu-

strare. Infine, l'ipotesi di una determinata identità botanica per ognuno dei soggetti rappresentati può dover fare i conti con il contesto spaziale e temporale dello scenario rappresentato, nel senso che la congruenza delle presunte specie rispetto all'area geografica rappresentata e a quella d'origine, al clima, al suolo, alla vegetazione, al momento stagionale (se determinabile) e al contesto umano (grado di antropizzazione) può non essere rispettata o rispettata solo in parte. Quanto più detta congruenza sussiste tanto più si deve riconoscere all'artista il merito di un'organicità di contesto, segnale significativo di attenzione alla realtà naturale, e al tempo stesso il valore documentale della sua opera. Bisogna altresì considerare che l'artista possa avere deliberatamente escluso tutte o in parte le congruenze bio-ambientali e paesaggistiche per non distogliere l'attenzione da azioni e personaggi, inserendo i soggetti vegetali solo allo scopo di migliorare/ottimizzare la percezione d'insieme del dipinto. Ebbene, anche in questi casi identificare ove possibile tali soggetti può dare informazioni circa eventuali logiche nelle scelte dell'artista, le conoscenze, gli usi e le mode orticole relative alle specie raffigurate, con riferimento al periodo storico del caso.

### Leonardo da Vinci

Artista e scienziato di respiro universale, Leonardo da Vinci non poteva non occuparsi delle piante e lo fece infatti in modo più che esaustivo. Ritroviamo lo scienziato osservatore della natura nei suoi disegni dedicati alla morfologia e all'anatomia delle piante; vale qui la pena ricordare il caso di *Coix lacryma-jobi* L. (Poaceae). Questa specie è riprodotta nel disegno conservato presso la Royal Collection di Windsor, inv. RL 12429, databile a dopo il 1510<sup>(7)</sup>. Nel secolo XVI *C. lacryma-jobi*, originaria dell'area paleotropica, era diffusamente coltivata in Italia soprattutto per la produzione di grani da rosario come riferisce chi scrive<sup>(8)</sup> e il relativo disegno di Leonardo, a detta di Brian Morley<sup>(9)</sup> precede l'illustrazione botanica ufficiale della specie eseguita nel 1576 da Charles de l'Écluse (Clusius) nell'opera *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum historia*; si tratta di un'importante anticipazione di Leonardo nel quadro dell'illustrazione botanica prelinneana. Fritjof Capra<sup>(10)</sup> osserva che molti disegni botanici di Leonardo, oltre all'ovvietà della valenza scientifica, sono accompagnati dall'interpretazione funzionale delle diverse parti anatomiche illustrate, precorrendo un modello che i trattati di botanica dell'Europa post-rinascimentale faranno proprio. Leonardo, dunque, fonde insieme arte e scienza come facce della stessa medaglia, lo precisa lui stesso nel *Trattato della Pittura* (capitoli 6, 12): «La pittura, con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme [...] E veramente questa è scientia et legitima figlia de natura, perché la pittura è paritorita da essa natura».

Lo scienziato sfuma insensibilmente nell'artista, così che nei dipinti leonardiani i soggetti vegetali, sebbene approssimanti il vero, continuano a non lasciare dubbi

circa la loro appartenenza alla realtà del mondo botanico. Ciò ha reso facile riconoscere le specie in opere famose come la *Vergine delle Rocce*, dove però purtroppo è emerso per l'ennesima volta l'effetto deleterio dell'errore botanico abbinato al pregiudizio simbolico.

### **I rischi della misidentificazione botanica nel contesto simbolico**

Le diverse specie vegetali correttamente identificate nell'ambientazione della *Vergine delle Rocce* sono tutte congruamente riferibili alla vegetazione dell'ordine *Quercetalia pubescenti-petraeae* Klika 1933<sup>(11)</sup>, cioè alla vegetazione dei querceti termofili caducifogli che si sviluppano tra la fascia collinare e la fascia montana, per



FIG. 1 - Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, inv. 777. Paris, Musée du Louvre. È visibile in secondo piano, dietro il polso destro di Maria, l'eccellente riproduzione di una palma erroneamente interpretata come *Rhaps* sp.

esempio lungo l'Appennino. Fra queste specie, però, all'interno della grotta sulla destra della Vergine (a sinistra nel dipinto, FIG. 1), il pittore ha inserito una palma che è stata interpretata da William Emboden<sup>(12)</sup> come possibile entità del genere *Rhapis* L.f. ex Aiton (sub *Raphis*), attribuendole una valenza simbolica di immortalità da mettere in relazione all'entrata di Cristo in Gerusalemme.

Ma *Rhapis* è un genere esotico (Asia orientale) descritto nel 1789, nel quale erano state trasferite alcune specie attribuite in precedenza a *Chamaerops* L. e a *Trachycarpus* H. Wendl. La prima ad essere scoperta venne descritta e pubblicata nel 1784 da Karl Peter Thunberg, allievo di Linneo, con il basionimo *Chamaerops excelsa* Thunb. Poi, nel 1930, Augustine Henry la trasferì sotto una nuova combinazione nomenclaturale, *Rhapis excelsa* (Thunb.) Henry, dato che il genere *Rhapis* era stato ufficialmente accettato come distinto da *Chamaerops*. Federico Maniero<sup>(13)</sup> riferisce, su una testimonianza del botanico torinese de Spin, che la specie comparve ad uso ornamentale in Italia nel 1818. Tutto ciò esclude che le palme del genere *Rhapis* potessero essere conosciute nel Rinascimento e Leonardo certamente non conobbe mai specie di questo genere asiatico. L'errore identificativo di Emboden è stato ripreso da Capra<sup>(14)</sup> e dagli altri autori che si sono occupati della *Vergine delle Rocce*, contribuendo involontariamente a tramandare un'assurdità anacronistica.

La tesi più verosimile è che Leonardo sia stato ispirato da una ben più familiare palma nana (*Chamaerops humilis* L., FIG. 2), entità ovest-mediterranea, autoctona in Italia, propria delle aree costiere più calde del nostro territorio (dalla Liguria alla



FIG. 2 - Esemplari di palma nana o di San Pietro (*Chamaerops humilis*) ripresi nel loro habitat naturale presso San Vito Lo Capo (Trapani)

Sicilia, Sardegna e isole minori), con habitat spesso rupestre nella vegetazione dell'alleanza *Oleo sylvestris-Ceratonion siliquae* Br.-Bl. ex Guin. & Drouineau 1944, caratterizzata dall'olivastro e dal carrubo. Si potrebbe obiettare che il pittore naturalista abbia commesso in questo caso un'incongruenza ecologica inserendo una specie termoxerofila in un contesto di clima fresco e umido come quello rappresentato nella *Vergine delle Rocce*. In realtà qui dobbiamo considerare che *Ch. humilis* ha una lunga tradizione di impiego ornamentale non diverso da quello dell'alloro e di certi



FIG. 3 - Un tronco possente e plurisecolare si abbarbica ai resti di un edificio monumentale; il tronco può essere riferito a quello di un gelso bianco (*Morus alba*). Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, *Monocromo*, parete nord-orientale, particolare

agrumi ed è in uso fin dall'antichità classica, in contenitore e in piena terra, per l'abbellimento dei giardini, dei parchi, degli orti, dei lungomare, del verde urbano, degli spazi annessi agli edifici, fino a grandi distanze dalla costa in contesti climaticamente difficili per la specie. Tale uso ha avvezzato la comune sensazione a percepire questa palma come normale componente di una flora che cade familiarmente sotto l'esperienza quotidiana, quindi facilmente trasferita alle arti figurative a prescindere da congruenze ecologiche e da eventuali contenuti simbolici. In epoca medicea la palma nana era largamente diffusa in tutto il territorio del Granducato e per Leonardo si trattava di una conoscenza familiare.

### **I gelsi nella Sala delle Asse**

I recenti restauri della Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano hanno consentito il recupero di parte della decorazione pittorica che Ludovico il Moro commissionò a Leonardo da Vinci nel 1498. I primi elementi venuti alla luce tempo fa riguardavano le pareti, dove era possibile distinguere un susseguirsi di sedici tronchi uno dei quali (visibile nel cosiddetto 'monocromo') ben radicato nella roccia e alla base di strutture murarie (FIGG. 3, 4), accompagnato in parte da elementi floreali di



FIG. 4 - Tronchi ramificati e fogliame di gelso bianco (*Morus alba*) nei diversi piani di uno scorcio boschivo. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, parete sud-orientale, particolare



FIG. 5 - Le inconfondibili foglie ovato-subcordate e dentate del gelso, riprese dalla ridipintura di Ernesto Rusca. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse



FIG. 6 - More di gelso (sorosi) seminascode tra le foglie, riprese dalla ridipintura di Ernesto Rusca. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

interpretazione botanica incerta. Anche l'interpretazione dei tronchi rimaneva incerta per la mancanza di tracce diagnostiche che avrebbero potuto risolvere l'identità delle specie arboree. In alcuni punti della volta la pittura originaria era percepibile attraverso tracce di rami, foglie e frutti, in base ai quali due sembravano essere le specie raffigurate: il gelso bianco (*Morus alba* L., Moraceae) e, in modo più vago, il fico (*Ficus carica* L., Moraceae). La prima possiede lamine fogliari intere, ovate od ovato-acuminate con base arrotondata o subcordata, disposte in ordine alternato lungo i rami e la seconda ha lamine lobate, caratteristiche sebbene non esclusive della specie. In aggiunta si scorgevano tracce di frutti, rispettivamente sorosi (le classiche more di gelso) e forse possibili siconi (fichi), questi ultimi di interpretazione incerta e insoddisfacente.

Quando alcune porzioni delle lunette sono state liberate da strati di ridipinture, ne sono usciti spettacolari particolari di frammenti di fronde dall'effetto di vasta pergola a cielo aperto, che presenta foglie e frutti indiscutibilmente tipici del gelso bianco (FIGG. 5, 6) a conferma di quanto riportato nelle testimonianze storiche. La presenza



FIG. 7 - Un gigaro (*Arum maculatum*) in frutto sulla sinistra e un giaggiolo domestico (*Iris x germanica*) a destra, estensori ecologici del paesaggio. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, Monocromo, parete nord-orientale, particolare

di altre specie fruttifere attende un'eventuale conferma a conclusione dei lavori di restauro riguardanti la volta (*Prunus persica*).

Il gelso bianco, originario della Cina centrale e settentrionale, dove dalla preistoria è un importante riferimento per la medicina, l'alimentazione, la fibra tessile (corteccia) e la seta, era pianta nota al mondo classico (ne parlano Dioscoride, Plinio, Columella, Ovidio, Seneca e Tiberio), portata in Occidente dagli arabi. Qui gli usi più antichi erano quello medicinale (foglie) e alimentare (frutti), mentre l'allevamento del baco da seta subentrò più tardi, ad esempio nel secolo XV a Venezia. Ma nel Rinascimento la bachicoltura era un'industria più che affermata e proprio Ludovico Maria Sforza, il 'Moro', fu uno dei suoi più illuminati fautori, promotore della coltura del gelso bianco nella pianura compresa fra le attuali province di Milano e Pavia. Questo fatto, secondo Alessandro Visconti<sup>(15)</sup> spiega il soprannome dato al duca di Milano (in milanese morón significa gelso, riconnettendosi al latino *morus*). Dunque, fu il Moro a chiedere a Leonardo di raffigurare gelsi in quella parte del Castello, cosa cui l'artista provvide, come al solito, in maniera magistrale.

L'idea di identificare con quelle del fico le foglie lobate che si incontrano nella decorazione qua e là intercalate alle foglie intere è andata a cadere quando si è preso atto che in tutta la scena non esiste raffigurato un solo siconio di fico, soggetto che se Leonardo avesse inteso ritrarre, avrebbe saputo rendere in modo inequivocabile. Il problema comunque si risolve spostando nuovamente l'attenzione sul gelso, che è pianta eterofilla, vale a dire oltre alle normali foglie con lamina indivisa presenta di frequente lamine fogliari più o meno profondamente lobate sui getti vegetativi e sugli esemplari giovani sessualmente immaturi. Il fatto era sicuramente noto a Leonardo, il quale, per maggiore aderenza alla realtà biologica della specie, aveva evidentemente voluto completare la rappresentazione con questo tipo di foglia.

Da ultimo, diverse presenze erbacee completano lo scenario del monocromo, fra tronchi, rocce e manufatti edilizi, ma in gran parte purtroppo restano anonime perché, come sembrerebbe, sono state delineate in modo generico, forse finalizzato a semplici ritocchi marginali della panoramica d'insieme. Tuttavia in due casi (FIG. 7) sembra di poter riconoscere, rispettivamente, il gigaro comune (*Arum italicum* Mill., Araceae), di cui è rappresentato lo scapo fruttifero recante all'apice caratteristiche bacche di dimensioni e forma irregolari (in natura di colore rosso-arancione) e il giaggiolo domestico (*Iris xgermanica* L., Iridaceae), identificabile dall'assenza di fusto, dalle foglie ensiformi equifacciali e dal contorno vagamente trilobato di un fiore sorretto da uno scapo, quanto resta di una rappresentazione all'origine forse più completa, di cui si sono persi tratti e colori. Queste due specie, se corrispondono a quanto l'artista aveva in mente, appartengono ad habitat molto diversi, crescendo la prima in ambiente naturale lungo i fossi, la seconda soltanto *statu culto* in ambien-

ti domestici (orti, giardini); fa piacere immaginare che questo apparente bisticcio ecologico potrebbe essere stato una soluzione studiata da Leonardo per ampliare immaginativamente lo scenario mediante organismi rappresentativi di paesaggi la cui realizzazione pittorica avrebbe richiesto una superficie più ampia di quella a disposizione.

## NOTE

- <sup>(1)</sup> G. AGOSTI, J. STOPPA, *Introduzione*, in G. GALASSO, E. BANFI, *Flora dipinta, elementi botanici nell'arte di Bernardino Luini*, «Natura, Rivista di Scienze Naturali», 104(2) (2014), pp. 5-8, in particolare p. 6.
- <sup>(2)</sup> A. L. ZANOTTI, A. IACOVIELLO, *Riconoscimento delle specie botaniche presenti nei dipinti di Natura morta, dalle immagini conservate nella Fototeca Zeri (Università di Bologna) per un database on-line*, «Hevelius' webzine Strade Diverse», Inverno 2014, pp. 1-16, [www.hevelius.it/webzine/moduli/filemanager/file/1974.pdf](http://www.hevelius.it/webzine/moduli/filemanager/file/1974.pdf). (13-12-2018).
- <sup>(3)</sup> GALASSO, BANFI, *Flora dipinta*,... cit. n. 1.
- <sup>(4)</sup> M. CLAUSER, M.A. SIGNORINI, C. NEPI, S. CIANFANELLI, M.C. CALZOLARI, G. INNOCENTI, *Analysis of the naturalistic elements in the Studiolo of Francesco I in Palazzo Vecchio, Florence, Italy*, Abstract di poster presentato all'International Plant Science Conference. 109 Congresso della Società Botanica Italiana (SBI), Firenze, 2-5 settembre 2014.
- <sup>(5)</sup> G. CANEVA, L. BOHUNY, *Botanical analysis of Livia's Villa painted flora (Prima Porta, Roma)*, «Journal of Cultural Heritage», 4 (2003), pp. 149-155.
- <sup>(6)</sup> C. NEPI, *I dipinti di natura morta*, in *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze*, 5 voll., Firenze 2009-2014, 2. *Le collezioni botaniche*, a cura di M. Raffaelli, II, 2009, pp. 283-295.
- <sup>(7)</sup> Il disegno è consultabile al link <https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/912429/a-tem-of-jobs-tears> (13-12-2018).
- <sup>(8)</sup> E. BANFI, *Coix L.*, in S. PIGNATTI, *Flora d'Italia*, Bologna 2017, I, p. 778.
- <sup>(9)</sup> B. MORLEY, *The plant illustrations of Leonardo da Vinci*, «The Burlington Magazine», 121 (1979), m. 918, pp. 553-560, in particolare p. 556 e fig. 15.
- <sup>(10)</sup> F. CAPRA, *La botanica di Leonardo. Un discorso sulla scienza della qualità*, Bologna 2009.
- <sup>(11)</sup> Il nome botanico latino desinente in *-alia*, seguito da due epiteti uniti da trattino, segue le disposizioni del codice di nomenclatura in materia di fitosociologia. Quest'ultima è la disciplina che studia la vegetazione interpretata come insiemi (associazioni, alleanze ecc.) di piante di specie diverse, determinati dal clima, dal suolo e dall'area geografica considerata. Per tale motivo ogni insieme viene identificato attraverso i nomi delle specie vegetali che meglio lo rappresentano, nel nostro caso (alleanza) le due querce farnia (*Quercus robur*) e rovere (*Quercus petraea*). Il nome dell'autore dell'alleanza e l'anno di pubblicazione della stessa vengono riportati di seguito in base a uno standard internazionale.
- <sup>(12)</sup> W.A. EMBODEN, *Leonardo da Vinci on Plants and Gardens*, Los Angeles 1987, pp. 128, 130.
- <sup>(13)</sup> F. MANIERO, *Cronologia della flora esotica italiana*, Firenze 2015, p. 269.
- <sup>(14)</sup> Cfr. nn. 10 e 12.
- <sup>(15)</sup> A. VISCONTI, *Storia di Milano*, Milano 1937.

# Alla corte di Ludovico il Moro: spigolature a margine della leonardesca «camera dei moroni»

Carlo Catturini

**N**egli anni appena trascorsi e in concomitanza con l'avvio del cantiere di restauro della Sala delle Asse, ho potuto svolgere una ricerca, su incarico del Comune di Milano<sup>(1)</sup>, finalizzata a incrementare le conoscenze di questo ambiente del Castello Sforzesco, molto noto per la presenza documentata di Leonardo da Vinci allo scadere del XV secolo.

I risultati di questi studi (2012-2014), basati soprattutto su ricerche d'archivio, sono in parte stati pubblicati da chi scrive<sup>(2)</sup>, ma tra il materiale raccolto, non necessariamente afferente in modo diretto al tema in oggetto, erano presenti anche alcuni elementi di interesse latamente leonardesco, notizie isolate e possibili spunti di ricerca, semplici riflessioni, o differenti letture di materiali già editi, che spiaceva non poter in qualche modo rendere noti, anche per dare un'idea dell'ampiezza e delle possibilità di indirizzi che ogni ricerca contiene in sé.

Si è deciso dunque di raccogliere qui alcune di quelle informazioni che erano sembrate più interessanti: si tratta soltanto di spunti o curiosità sui quali mi auguro si possa eventualmente lavorare in futuro.

Il silenzio che avvolse gli esiti pittorici pensati e realizzati da Leonardo da Vinci e dai suoi aiuti nella «camera dei moroni», la sala della torre posta a nord-est del *Castrum Portae Jovis* – per i milanesi del tempo ‘Porta Zobia’ – è stato in anni recenti valutato e interpretato in modo tendenzialmente unitario: la caduta di Ludovico Maria Sforza, e il conseguente sgretolamento della corte milanese con l'arrivo dei soldati francesi e il rapido mutamento delle condizioni politiche, con evidenti riflessi anche sul mondo delle arti, determinarono una netta cesura non solo per l'attività di Leonardo e di altri artisti, ma segnarono anche, più in generale, uno spartiacque per gli sviluppi della storia moderna.

Un testimone contemporaneo a quegli eventi, il giureconsulto e storico milanese Bernardino Arluno, ricordava, assieme a Bramante, a Caradosso, e a *Iacobum lapidarium*, «Leonardum pictorem mollissimum, cuius in hunc diem picturae vivunt»

ma anche «huius ne quidem extat diebus nostris vestigium», ad indicare la sopravvivenza di alcune opere di Leonardo ancora visibili ai suoi giorni ma anche una complessiva situazione degradata delle architetture e delle opere cittadine realizzate nei decenni passati per volontà di Ludovico il Moro; è possibile che l'Arluno, che scriveva all'inizio del quarto decennio del Cinquecento, facesse riferimento al *Cenacolo*, ma non è escluso, considerata l'interpretazione incerta del suo passo, che pensasse anche ad edifici e residenze in cattivo stato, tra le quali poteva essere annoverato il Castello, con le sue interne decorazioni<sup>(3)</sup>.

Le testimonianze superstiti sull'esistenza e sul carattere particolare di questa sala, consegnateci dal celebre matematico Luca Pacioli<sup>(4)</sup> e dal militare lodigiano Alberto Vignati<sup>(5)</sup>, sembrano essere gli estremi baluardi di un mondo scomparso o addirittura dimenticato, quasi che la sfavorevole cesura storica avesse determinato una sorta di *damnatio memoriae* anche per quell'ambiente della corte ducale.

### **Il castello, la *curia ducis*, i cortigiani e l'Accademia**

Luca Pacioli, scrittore prolifico e particolarmente generoso quando si tratta di rammentare personalità artistiche degne di nota<sup>(6)</sup>, riporta in almeno due occasioni un ricordo dei dotti raduni della *curia ducis*<sup>(7)</sup>; citazioni che hanno fatto pensare anche alla possibile esistenza di una sorta di accademia, sotto il segno di Leonardo<sup>(8)</sup>.

L'idea della tanto discussa Accademia Leonardi Vinci, che trova un fondamento nell'esistenza delle sei incisioni conservate nella Biblioteca Ambrosiana, affascina infatti ancora oggi gli studiosi, nonostante l'assenza di altri elementi assertivi al riguardo e la grande fluidità del termine<sup>(9)</sup>; va d'altro canto sottolineato il fatto che la parola accademia non dovrebbe essere intesa come necessariamente legata ad un cenacolo di genere esclusivamente letterario o scientifico, ma che anzi avrebbe potuto esercitare la propria valenza linguistica anche nel mondo dell'amministrazione ducale, dove spesso la passione o velleità letteraria dei singoli funzionari era in continuità con l'ufficio quotidiano. In quest'ottica è sufficiente citare le parole usate da Gerolamo Morone nella nota lettera scritta a Jacopo Antiquario, nella quale ricordava, nel tentativo di riavvicinare alla causa francese il vecchio funzionario ducale, quando, molti anni prima, gli aveva domandato di accoglierlo nella «elegantissima illa academia scribarum a secretis Principis quos cancellarios vocant»<sup>(10)</sup>.

Su un altro versante, il poeta bolognese Giovanni Filoteo Achillini, che aveva fondato precocemente, nel 1511, la misteriosa accademia 'del Viridario', scriveva, nell'opera omonima stampata due anni più tardi, «E se verso Milan sera tuo moto, saluta l'academia e il Candioto»<sup>(11)</sup>.

Da questi pochissimi esempi riferiti a una non meglio definita 'accademia', risulta chiaro quanto sia arduo definirne i contorni o addirittura specificarne l'effettiva esistenza. Restano tuttavia, come si è detto, le incisioni della Biblioteca Ambrosiana; l'impressione, dopo un'osservazione ravvicinata, che possano effettivamente essere

lavori di scuola leonardesca – una sorta di esercizi con leggere varianti eseguiti sotto la guida del maestro – è molto forte<sup>(12)</sup>: in fondo il fatto che Leonardo fosse meno incline a fare quello che meglio sapeva, poiché «sprezza quell'arte dove è rarissimo», mentre si era dedicato «ad imparar philosophia, nella quale ha così strani concetti e nove chimere», è un noto rimprovero rivoltogli dal Castiglione<sup>(13)</sup>.

È pur vero che l'antica «camera grande dalle asse», poi «camera dei moroni», dovette svolgere un ruolo di primaria importanza nella celebrazione, rappresentazione e ostentazione del potere ducale ed è quindi logico pensare che proprio qui, più che in altri ambienti, si fossero svolte, come già si è accennato, le maggiori adunanze di

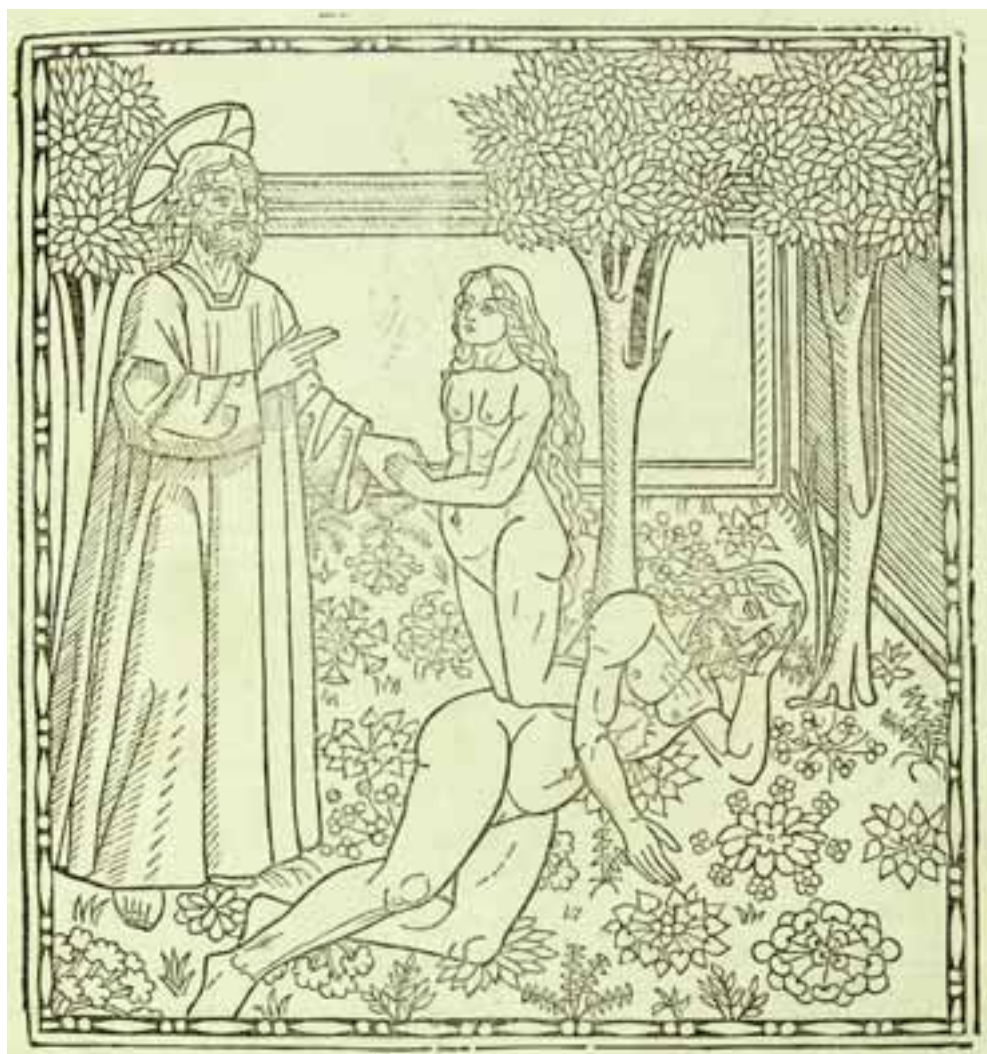


FIG. 1 - Giovanni Pietro Ferraro, *La creazione di Adamo ed Eva*, da *Specchio de anima*, INC 1913. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

corte. In questo contesto non è da sottovalutare l'eventuale impatto che la lussureggiante decorazione della sala avrebbe potuto suscitare sugli ospiti e visitatori, magari al rientro da un tour nel *barcho* – il vastissimo parco ducale – attraverso la ponticella adiacente i camerini<sup>(14)</sup>: un giardino fittizio o una sorta di paradiso terrestre, trasfigurato in un viridario rinascimentale, di cui una suggestione compare in una singolare incisione coeva, contenuta nello *Spechio de anima* di Giovanni Pietro Ferraro; in questo caso al muro delimitante il giardino terrestre vengono sostituite delle lastre di marmo incorniciate da eleganti modanature classiche<sup>(15)</sup> (FIG. 1).

Tra gli ambienti principali del Castello, impiegati come luoghi di rappresentanza, di raduno per la politica, o di svago, figura anche la Sala degli Scarlioni (oggi sala XV), utilizzata, probabilmente in più occasioni, anche per le rappresentazioni teatrali: il 27 giugno 1480 viene ricordata tra le carte ducali la «[...] sala de scarlioni per diverse feste facte, massime per la rappresentazione de Abraam [...]»<sup>(16)</sup>, in un momento storico nel quale Ludovico il Moro si accingeva a sottrarre, anche formalmente, il potere al giovanissimo duca Gian Galeazzo; del fatto che lo Sforza fosse particolarmente interessato al teatro abbiamo tra l'altro la preziosa testimonianza del poeta Lancino Curzio, che ricordava, in un epigramma a lui dedicato, la rinascita delle rappresentazioni sotto gli auspici ducali: «[...] Musarum postquam sublimia tecta renasci [...]»<sup>(17)</sup>.

Senza dover ancora rievocare l'arcinota *Festa del Paradiso*, è chiaro che il mondo dell'effimero, della rappresentazione estemporanea, dell'occasione, doveva avere una importanza capitale nella vita della corte milanese, e Leonardo fu senza dubbio un protagonista in questo genere di attività cortigiane; non è dunque escluso che qualche idea per l'allestimento della «camera dei moroni» possa essere giunta al pittore toscano da quel mondo del fasto improvvisato e dello spettacolo ad effetto; proprio a lui che ci ha lasciato a testimonianza del suo lavoro la lentezza, il ripensamento, il tentativo continuo del raggiungimento della perfezione<sup>(18)</sup>.

### Identificare la Sala delle Asse

Se proviamo a raccogliere gli episodi che vedono coinvolta la sala della torre nord, si possono segnalare un numero piuttosto esiguo di documenti, considerato un arco cronologico – circa trent'anni – abbastanza ampio; alcune occasioni di identificazione sono più sicure, altre incerte o traballanti.

Luca Beltrami, nel primo grande e sistematico tentativo di dare un ordine alla documentazione sforzesca relativa al Castello, pensava che nella Sala delle Asse Ludovico Sforza avesse ottenuto, nel 1480, la nomina per l'affidamento del nipote dodicenne, attraverso l'*instrumentum tutelle*, redatto solennemente e alla presenza di un folto numero di autorità; l'aspirante tutore «sedens pro Tribunali super quadam Cathedra posita in Camera majori residentie prelibati ill. Domini Ducis in arce

Castri porte Jovis» aveva presenziato alla ‘richiesta’ posta dal giovane duca ai consiglieri: «[...] io vogliochel Sig. Ludovico mio barba sij mio tutore [...]»<sup>(19)</sup>; le citazioni di ambienti simili o descritti in termini equivocabili sono tuttavia numerose in quegli anni, ed era lo stesso architetto Beltrami ad argomentare con successo il fatto che ci fossero più «camere de asse» sia nel Castello che nelle altre residenze, per il semplice fatto che l’uso di rivestire le pareti delle camere con *boiseries*, soprattutto quelle esposte a nord, era pratica comune<sup>(20)</sup>.

Molti anni più tardi, il 9 febbraio 1498, come in precedenza si è ricordato, il consenso reso famoso dalle parole di Luca Pacioli con il «duello» avvenuto nella «magnifica corte», è forse ricollegabile e sovrapponibile all’altro episodio, sempre collocato dal Pacioli nel 1498, ma da lui raccontato dieci anni più tardi, nel 1509; in quest’ultimo caso la precisa menzione della «camera dei moroni» ha reso chiaro il luogo, il nome e il carattere dell’ambiente, riconoscibile come quello nel quale lavorò Leonardo presumibilmente dalla primavera del 1498, di cui si fa cenno nei documenti ducali del 20, 21 e 23 aprile dello stesso anno<sup>(21)</sup>.

Il 27 giugno di quell’anno, durante una visita compiuta al Castello da alcuni ambasciatori e diplomatici, Galeazzo Sforza Visconti informa il duca sull’esito dell’ambasceria e sui luoghi visitati dalla comitiva: prima viene loro mostrata la «rocha» – ovvero la Rocchetta, sul lato opposto rispetto alla corte ducale – di cui rimangono stupefatti, soprattutto per le armature e le artiglierie; poi si passa alle stalle, dove gli ospiti ammirano con entusiasmo i destrieri del duca; infine «furono accompagnati fin a la sala grande»<sup>(22)</sup>. In seguito a questa visita, prosegue il documento, «sono andati per la terra» continuando la visita fino «al Domo et Hospitale», per concludere il giorno successivo con la messa in Santa Maria delle Grazie. Anche in questo caso è lecito supporre che la «sala grande» possa essere la Sala delle Asse, visto che poi si esce «per la terra» (cioè attraverso il parco) in direzione del Duomo, e quindi facendo un comodo percorso passando attraverso la ponticella, collegata con la Sala delle Asse attraverso i camerini, e la ghirlanda<sup>(23)</sup>.

Nel giugno del 1507, nell’ambito delle numerose celebrazioni predisposte per il soggiorno di Luigi XII a Milano, il vecchio medico e astronomo ducale, Ambrogio da Rosate, presente tra l’altro anche tra le personalità nominate da Luca Pacioli il 9 febbraio 1498<sup>(24)</sup>, si produsse in una orazione al cospetto del re: «[...] les docteurs en medicine de Milan, tous ensemble dedans le chasteau en la grande salle, ou le Roy se trouva, s’assemblerent [...]»<sup>(25)</sup>, durante la quale, nel richiedere la benevolenza del re a favore del collegio dei medici milanesi, ne specificava il numero presente nella grande sala: «[...] ou a present sont cinquante docteurs en l’art de medicine [...]», un numero considerevole, al quale vanno sicuramente aggiunti almeno i collaboratori più intimi del sovrano, come Etienne Ponchier, vescovo di Parigi, che riferì la risposta del re al rappresentante del collegio<sup>(26)</sup>.

Infine, all'inizio del secondo decennio del Cinquecento, l'episodio storico riguardante la nomina di Gaston de Foix come «locotenente generale regio»<sup>(27)</sup>, «[...] in lo Castello de porta Zobia de Milano vide licet in la camera di moroni bene aparato et ordinato [...]»<sup>(28)</sup>: una manciata di elementi non sempre sicuri per un ambiente al quale avrebbe potuto arridere una fama sicuramente maggiore.



FIG. 2 - Sala delle Asse, parete 3 sud-ovest, zona inferiore scialbata con ombreggiatura di tronco, particolare. Milano, Castello Sforzesco

### Un illustre visitatore: Gonzalo Fernández de Oviedo, il Moro e Leonardo nel 1499

In un noto passo della *Historia general y natural de las Indias*, scritta dallo storico e naturalista spagnolo Gonzalo Fernandez de Oviedo (1478-1557), l'autore cita un albero mostruoso – che sarebbe stato meglio poter dipingere piuttosto che descrivere a parole – visto durante i suoi viaggi esplorativi nelle Americhe. Il viaggiatore, che pure aveva disegnato e poi fatto incidere molte immagini di piante a corredo della sua opera, in questo caso informa che «es de tal manera este árbol, que tengo por dificultoso poder darse á entender por escripto, è seria nescessario pintarle de mano de tal pintor»<sup>(29)</sup>.

Oviedo sembra quasi evocare una fuggevole impressione, un lontano ricordo, che riporta alla capacità di Leonardo da Vinci, citato dal naturalista spagnolo nel passaggio in questione, nel disegnare gli alberi; maestria forse messa in mostra dal pittore in qualche occasione durante il soggiorno milanese, forse nel 1499, quando i due si incontrarono a Milano, presso la corte di Ludovico il Moro<sup>(30)</sup>.

Nel brano di pittura murale oggi noto come ‘monocromo’, nella «camera dei moroni» del Castello Sforzesco, paiono quasi echeggiare le parole di Oviedo a proposito di un «árbol o monstruo entre árboles»<sup>(31)</sup>, e quando questi descrive la pianta così spaventosa vista nell'isola di Hispaniola, sembra ritornare con la memoria a qualco-



FIG. 3 - Sala delle Asse, parete 3 sud-ovest, alberi tratteggiati nella zona inferiore scialbata, particolare. Milano, Castello Sforzesco



FIG. 4 - Decorazioni con profili sforzeschi, da sinistra Francesco I Sforza e Ludovico Maria Sforza. Angera, Casa Forni

sa di già visto, mentre la descrizione procede con il ricordo del nome del fiorentino, accompagnato a quello di Andrea Mantegna e di Pedro Berruguete.

Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés lascia la Spagna e parte per l'Italia forse verso la fine del 1498, perché nel settembre di quell'anno è ancora a Saragozza; poi lo ritroviamo a Genova, per quattro mesi, ed infine a Milano e poi Mantova, nel 1499<sup>(32)</sup>.

I termini del rapporto intercorso tra il giovane Oviedo, il maturo Leonardo e l'anziano Mantegna sono purtroppo del tutto oscuri e risulta parzialmente aneddotica la notizia per cui lo spagnolo riuscì a farsi conoscere ed apprezzare nelle corti visitate soltanto grazie alla sua abilità nell'ottenere con le forbici figurine di carta bellissime in pochissimo tempo<sup>(33)</sup>. Probabilmente, a maggior ragione, le doti acquisite nella sua carriera al servizio del Re Cattolico, dove si diventava «cortesano», e dove era richiesta la condizione di «hidalgo» e, per principio, «la limpieza de sangre»<sup>(34)</sup>, dovettero conquistare l'*entourage* del duca e consentirgli di godere di una certa familiarità con il Moro ed i suoi cortigiani.

Quella singolare qualità sembra comunque avere colpito molto anche Leonardo – fidandoci delle parole di Oviedo – quando, alla presenza del duca e del fiorentino «Corté en Milàn, el año de 1499, un motete de canto de órgano puntado a cuatro voces, con las armas del Duque»<sup>(35)</sup>; un passo interessante, che ci dà una descrizione curiosa di quelle distrazioni cortesi nonché una ulteriore conferma della fama che Leonardo aveva acquisito a fine secolo, anche nella scultura: «grandissimo pintor y escultor», «que era su arte, segun algunos decian, el unico en Italia»<sup>(36)</sup>.



FIG. 5 - *Ludovico Maria Sforza*, particolare della decorazione parietale. Angera, Casa Forni

La visita prosegue a Mantova in quel 1499, dove seguendo i ricordi dello stesso Oviedo: «Muchas historias o imágenes corté contrahaciendo tablas de Martinus [cioè Schongauer, n. d. a.] e de otros grandes varones del buril, y tan propio que daban admiración»<sup>(37)</sup>; significativo che quelle figurine di carta così velocemente ritagliate fossero copiate a memoria da incisioni di Martin Schongauer, ben conosciute e circolanti nei fogli a disposizione degli umanisti della corte mantovana e sforzesca.

Di queste notizie, che dispensano qualche dettaglio sulla vita di corte, raccontate dai suoi rappresentanti più autorevoli, non abbiamo purtroppo altri fonti al riguardo, e così, di quei fortuiti incontri milanesi del 1499, non possiamo far altro che immaginare<sup>(38)</sup>. La meraviglia del pittore toscano, nell'osservare ammirato le bellissime creature di Fernandez Oviedo, chiude questa curiosa scenetta cortigiana con una osservazione così intimamente leonardesca e modernissima ad un tempo: «[...] se non l'avessi visto io stesso al lavoro, non crederei che un uomo possa fare una cosa così sottile con le sole forbici e senza alcun disegno, ma soltanto muovendo le mani con la memoria mentale»<sup>(39)</sup>. E di quella «memoria mentale», che richiama da vicino il «moto mentale», fulcro del suo *Trattato della pittura*, Leonardo da Vinci aveva già intuito molti sviluppi futuri.

### **Dal centro alla periferia: l'esempio della Vescogna di Calco**

Quanto immaginato da Leonardo da Vinci per le decorazioni della «camera dei moroni», oggi più consistente in virtù dei brani pittorici emersi di recente durante il

restauro parietale<sup>(40)</sup> (FIGG. 2, 3), ha trovato qualche riscontro anche in aree provinciali del ducato, come a Zelo Surrigone (Milano) o alla Vescogna di Calco (Lecco). Va forse accennato il fatto che il *revival* decorativo sforzesco, nella sua sopravvivenza privata e domestica, conosciuto a Milano soprattutto attraverso il ciclo di lunette provenienti da casa Atellani, deve aver costituito un fenomeno abbastanza diffuso, come si può constatare oggi anche dalle pitture murali di casa Forni ad Angera, a cui vogliamo solo accennare; in questo caso la genealogia ducale, in parte effigiata assieme a quella locale, è rappresentata in un interessante ciclo recuperato da pochi anni sulle pareti della privata abitazione<sup>(41)</sup> (FIGG. 4, 5).

L'esempio, invece, della Vescogna di Calco, patria del primo segretario ducale Bartolomeo Calco, celebra in un ambiente della villa una singolare reminiscenza leonardesca con la presenza, sulla volta al piano terreno, di una libera variazione del tema del nodo<sup>(42)</sup> (FIGG. 6, 7). La familiarità e diffusione di questo tipo di decorazioni non deve stupire, anche se nel caso di Villa Calchi forse l'accostamento e la dipendenza diretta con il modello della Sala delle Asse non è propriamente ravvisabile. Il motivo di maggior interesse è tuttavia determinato dall'insolita ripetizione di clipei inseriti a complemento dell'intreccio a fogliame su sfondo bianco (FIGG. 8, 9); il par-

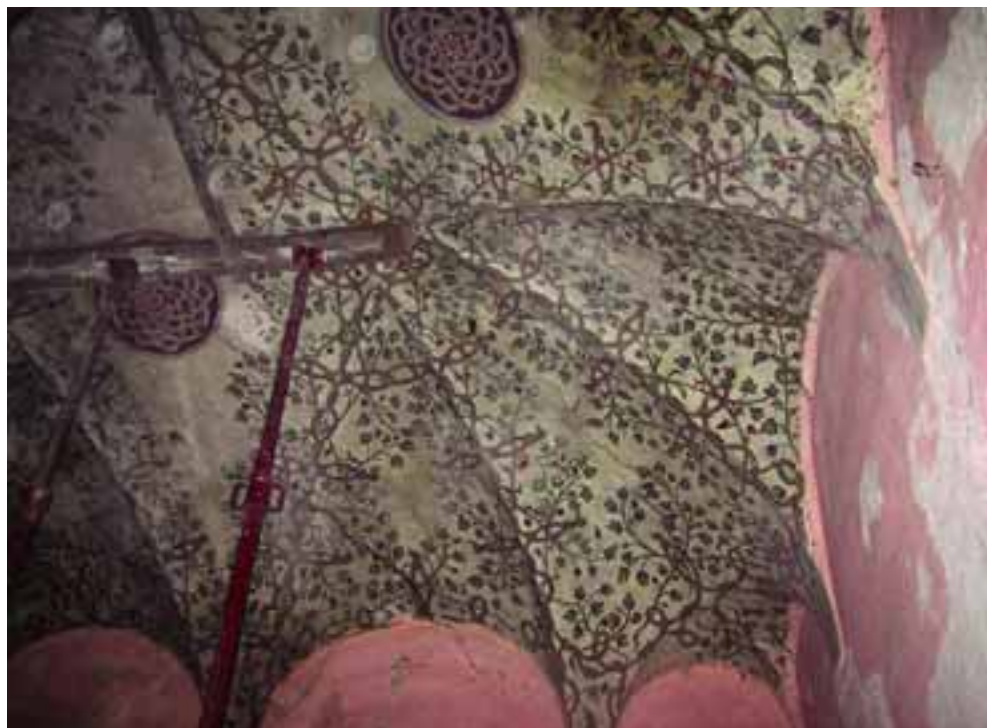


FIG. 6 - Villa Calchi, particolare della decorazione della volta del Salone maggiore prima del restauro. Vescogna di Calco

icolare motivo dei reticoli arabescati, rossastri su fondo scuro, rammenta disegni per gioielli e manifatture analoghe, ma il fatto più singolare è che l'elemento decorativo riprodotto con questa maglia 'canestrata' è simile, pur se semplificato per l'adattamento parietale, ad un celebre disegno di Leonardo per pendente, andato peraltro perduto negli anni Sessanta del secolo passato<sup>(43)</sup> (FIGG. 10, 11).

Il possibile accostamento della decorazione dipinta sulla volta con il disegno che il pittore realizzò negli anni del suo soggiorno milanese costituiscono una singolare aderenza; nel caso di Villa Calchi l'impiego di questi motivi ornamentali rivelerebbe la conoscenza e l'ampia circolazione delle idee leonardesche, né ci sarebbe da meravigliarsi, in considerazione dell'uso diffuso, nella Milano del tardo Quattrocento, del tema delle corde e dei nodi intrecciati, o meglio ancora 'canestrati': un possibile esempio ad esplicitare la celebre nota del Lomazzo sulle attitudini di Leonardo e Bramante nel cimentarsi con i «gruppi bizzarri»<sup>(44)</sup>.

### **La debole memoria delle decorazioni del Castello: sopravvivenze nella cappella ducale e nella sala dei ducali tra Settecento e Ottocento**

Nel corso di più secoli, mutati gli occupanti, cambiate le esigenze difensive e le tec-



FIG. 7 - Villa Calchi, particolare della decorazione della volta del Salone maggiore prima del restauro. Vescogna di Calco

niche militari, anche il Castello assume un nuovo volto; se sono molto note le modifiche avvenute nel corso del Cinquecento, quando fu trasformato in una sorta di moderna cittadella fortificata, poco si sa invece dei cambiamenti occorsi a quelli che un giorno furono gli appartamenti ducali, che continuarono comunque ad essere utilizzati dai castellani come residenza personale ed adattati ad ambienti di rappresentanza o velocemente convertiti qualora una particolare situazione lo avesse richiesto<sup>(45)</sup>.

Tra le rare visite documentate dell'area della corte ducale è di particolare rilievo quella compiuta dallo studioso milanese Venanzio De Pagave il 3 ottobre 1778; giunto in Castello con lo scopo di ritrovare le tracce architettoniche associabili alla presenza di Donato Bramante a Milano, ricorda la sacrestia (l'odierna sala XI, detta 'dei ducali'), come un ambiente vicino alle Grazie, e attribuibile all'urbinate, quindi ancora parzialmente visibile a quel tempo: «[...] Anche la sacristia della chiesa del Castello è di certo opera di Bramante e simiglia a quella delle Grazie [...] questa del Castello al contrario è quadrata, ed oltre lo smalto ha innestate per ogni dove, nel volto e nelle lunette sottoposte, le armi ducali col nome di Lodovico il Moro [...]»<sup>(46)</sup>; probabilmente lo specifico utilizzo come sacrestia e dunque associata alla attigua chiesa (l'antica cappella ducale della famiglia Sforza), ancora in uso, le aveva evitato le ripetute imbiancature che riguardarono invece gli ambienti destinati



Fig. 8 - Villa Calchi, Salone maggiore dopo il restauro. Vescogna di Calco



FIG. 9 - Villa Calchi, Salone maggiore, particolare della volta dopo il restauro, particolare. Vescogna di Calco



FIG. 10 - Villa Calchi, Salone maggiore, clipeo restaurato, particolare. Vescogna di Calco

ad uso militare e di casermaggio<sup>(47)</sup>. Nonostante le lacune e le imprecisioni riscontrabili nelle pagine di Carlo Casati, che consegna ai posteri la memoria della visita al castello di Venanzio De Pagave attraverso la lettura dei suoi manoscritti<sup>(48)</sup>, il passo è interessante: una rara testimonianza superstita di un mondo frettolosamente dimenticato ma di cui, ancora a distanza di tre secoli, resistevano alcuni rari frammenti pittorici<sup>(49)</sup>.

Sono gli ultimi frammentari ricordi di un mondo da tempo scomparso: per il suo 'recupero in stile', tra luci e ombre, bisognerà attendere ancora un secolo e la forte e onnipresente personalità di Luca Beltrami; con quella ingombrante e autorevole presenza, nel bene e nel male, dobbiamo ancor oggi fare i conti.



FIG.11 - Leonardo da Vinci, *Disegno per pendente*, inv. 0041v., già Oxford, Christ Church, perduto

- <sup>(1)</sup> Il restauro della Sala delle Asse è il risultato di una collaborazione tra Comune di Milano (Assessorato e Soprintendenza Castello), primo committente del lavoro, il Ministero dei Beni Culturali attraverso i suoi organi periferici (direttore del cantiere Michela Palazzo), l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, che ha direttamente curato il restauro; il finanziamento si deve ad A2A ed Arcus. Ringrazio in particolare Claudio Salsi (soprintendente del Castello Sforzesco di Milano) e Francesca Tasso (conservatore responsabile delle Raccolte Artistiche, conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata e Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano, vice presidente del Comitato Scientifico 'Sala delle Asse', nonché responsabile del progetto che riguarda le ricerche svolte da chi scrive) per avere sempre favorito il compito assegnatomi. Desidero inoltre ringraziare: Alessia Alberti, Fabrizio Bandini, Angela Benzan, Marta Berolatti, Andrea, Franco e Valerio Bonanomi, Giulio Bora, Anna Brunetto, Mariateresa Catturini, Ilaria De Palma, Alberto Felici, Pier Mario e Maria Luisa Forni, Ferdinanda Fraschini, Elisabetta Gulli Grigioni, Paola Guerrierio, Mariarosa Lanfranchi, Paola Ilaria Mariotti, Roberto Mascaroni, Anna Medori, Debora Melano, Anna Maria Penati, Marzia Pontone, Francesco Repishti, Magda Riera, Gianfranco Rocculi, Marta Scandiani, Luca Tosi, Andrea Vigna.
- <sup>(2)</sup> C. CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Paciolli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni"*, «Prospettiva», 147-148 (2012), pp. 159-166; ID., *La decorazione della camera dei moroni nel Castello Sforzesco di Milano. Da Leonardo al restauro del 1956*, tesi di Laurea in Storia e Critica dell'Arte, Università degli Studi di Milano, relatore R. Sacchi, a.a. 2013/2014; ID., *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*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI (2013), pp. 63-76; ID., *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 – 29 giugno 2014) a cura di S. Paoli, Cinisello Balsamo 2014, pp. 211-219; ID., *Dopo Leonardo: la Sala delle Asse al tempo di Francesco II Sforza e Cristina di Danimarca*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVIII (2016), pp. 15-30; C. CATTURINI, L. TOSI, *Bibliografia ragionata*, in *Leonardo a Milano. Il monocromo nella sala delle Asse del Castello Sforzesco. Indagini e restauri*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2017, pp. 277-289.
- <sup>(3)</sup> Bernardino Arluno (1478-1535) scrisse l'*Historia Mediolanensis* (Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano, d'ora in poi VBAMi, ms., 114 inf.) attorno al 1534; nella seconda delle tre parti che la compongono, quella che va dal 1500 alla battaglia di Marignano (e normalmente chiamata *De bello veneto*) è compresa una lunga e pomposa descrizione della magnifica corte del Moro: «[...] pompas nuptiales, lugubres naenias, Sybariticas mensas, Attellanas fabulas, jonicos choros, ludicra denique omnia [...]», nella quale vengono citati, oltre a Giorgio Merula, anche Leonardo, Bramante, Caradosso, e il non ancora identificato «Jacobum lapidarium», (ff. 97v-99r.) forse associabile alla figura di Jacopo Crivelli o di Iacopo Davanzo, come valutato da Giovanni Agosti (*Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, p. 125, nota 16); il quartetto, comprendente «Giacobo lapidario» assieme a «Leonardo da Vinci pittore eccellente fiorentino», «Bramante grande architetto, e pittore», e «Caradosso statuario» è ricordato anche da Gaspare Bugati (*Historia universale*, Venezia 1570, p. 689; cfr. G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. AGOSTI, G. AGOSTI, C.B. STREHLKE,

M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 39-94, in particolare p. 73). Nella esposizione dell'Arluno, oltre a Leonardo, indicato come pittore dolcissimo, in ovvio riferimento alla ritrattistica, compaiono quindi Bramante «architectura magistrum» e Caradosso «statuaria artis antistitem». Questa descrizione della Milano sforzesca venne annotata da Carlo Amoretti (*Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, Milano 1804, p. 81, nota 1), che legge il passo da una angolazione radicale: «Le dipinture da lui fatte nel castello di Milano furono, al riferire dell'Arluno, tutte distrutte nel 1499» (ivi, p. 162). Giuseppe Bossi (*Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1810, p. 19) riporta il passo alla sua lettura canonica, intendendo l'espressione «cuius in hunc diem picturae vivunt» come una sottintesa dichiarazione della visibilità delle sue opere, e in particolare del *Cenacolo*; Gerolamo Luigi Calvi (*Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, voll. 3, Milano 1859-1869, 3. *Leonardo da Vinci: con nuovi documenti*, 1869, p. 36) prestava fede alle parole dell'Arluno sulla sopravvivenza delle opere di Leonardo, asserendo: «Ora di queste pitture di Leonardo non vedesi avanzo alcuno in queste sale [gli ambienti del castello di cui si parla nei documenti ducali del 20 e 21 aprile 1498, e nei quali si fa riferimento a Leonardo da Vinci, poi identificati con la Sala delle Asse e camerini adiacenti, n.d.a.]; 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, come quelle fatte poche anni prima da Galeazzo Maria, che noi facendovi levar quella crosta, trassimo in parte inutilmente in luce molti anni sono, e dove nel mezzo della vòlta traspare ancora un angiolino» (ID, *S. Antonio Abate di Bernardino Zenale a fresco, nell'antico castello di Milano*, «L'ape italiana delle belle arti», IV [1838], pp. 53-54). Qui Calvi si riferisce alle prime indagini da lui svolte trent'anni prima nella cappella ducale, per cui si veda oltre, a n. 49. Inutile dire che lo studioso non si sbagliava sulla possibile sopravvivenza delle antiche decorazioni di Leonardo da Vinci, rimesse poi parzialmente in luce da Paul Müller Walde nel 1893.

<sup>(4)</sup> L. PACIOLI, *Divina Proportione*, Venezia, 1509, f. 35r.; il frate di Borgo San Sepolcro ricordava una sorta di riunione incentrata sul problema del tiburio del Duomo, che si svolse nel Castello di Milano nel 1498, nella «camera detta de moroni», per cui cfr. CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel castello...* cit. n. 2, p. 162 e p. 166, nota 27. L'episodio non ha goduto in passato di grande fortuna, nonostante la fama del suo autore; ne fece cenno Gustavo Uzielli (*Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Torino, 1896, pp. 555-556) mentre nel secolo scorso il passo è riportato da Sebastian Ritter (*Baldassarre Oltrocchi prefetto della Biblioteca Ambrosiana e le sue Memorie storiche su la vita di Leonardo da Vinci*, Roma 1925, p. 63), per la cui segnalazione ringrazio Alessia Alberti; è infine lo stesso Costantino Baroni, che alla fine degli anni Trenta era chiamato alla direzione dei musei del Castello Sforzesco, a citare il passaggio del Pacioli in un contributo sulla architettura lombarda: «[...] discutendosi nel 1498 sui vari modelli approntati per il tiburio del Duomo, l'autorità di decidere la grave questione fu riservata al duca, il quale ricevette i deputati della Fabbrica ed i vari architetti nella camera detta de Moroni in Castello [...]»: C. BARONI, *Il metodo storico ed i problemi di valutazione critica dell'architettura lombarda da Bramante al Richini*, in *Atti e memorie del primo congresso storico lombardo* (Como, 21-22 maggio – Varese, 23 maggio 1936), Milano 1937, pp. 456-497, in particolare p. 495.

<sup>(5)</sup> A. VIGNATI, *Memorie storiche dall'anno 1447 al 1513*, Lodi, Biblioteca Comunale Laudense, ms. XXIV B 27, f. 65r; l'opera fu in parte pubblicata dall'erede Cesare Vignati, *Gaston de Foix e l'esercito francese a Bologna, a Brescia, a Ravenna*, «Archivio Storico Lombardo», 4 (1884), pp. 593-622, in particolare p. 602, e poi ripresa, nel passo che riguarda il Castello

di Milano, da L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza MCCCLXVIII-MDXXXV*, Milano 1894, pp. 535-536; trascrizione e commento in CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel castello...* cit. n. 2, p. 163 e p. 166, nota 31.

- (6) Luca Pacioli cita l'amico Leonardo in più occasioni, ma è fonte anche per numerosi altri artisti; rappresenta tra l'altro il primo ricordo bibliografico per Marco Palmezzano (*Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*, Venezia 1494, f. 2r.); C. GRIGIONI, *Marco Palmezzano pittore forlivese, nella vita, nelle opere, nell'arte*, Faenza 1956, pp. 169-170.
- (7) Alla corte di Ludovico il Moro si svolge, il 9 febbraio 1498, il famoso «laudabile e scientifico duello» citato da Pacioli nell'epistola dedicata allo Sforza della *Divina Proportione*; un consesso di «celeberrimi sapientissimi» si ritrova «nell'inespugnabil arce de l'inclita vostra città de Milano»; tra i partecipanti anche i «perspicacissimi architecti e ingegnieri e di cose nove assidui inventori» tra i quali figura Leonardo da Vinci (PACIOLI, *Divina...* cit. n. 4, f. 1r.). Nel *Tractato de l'architectura*, che fa seguito al *Compendio dela Divina Proportione*, contenuto nello stesso volume, il matematico ricorda una ulteriore adunanza, citata qui a n. 4, nella quale spicca la figura di Onofrio Paganini da Brescia, considerato un grande esperto di Vitruvio. Non è del tutto da escludere che entrambe le circostanze citate dal Pacioli possano in realtà convergere su un unico episodio.
- (8) In merito alle incisioni conservate nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, Carlo Pedretti suggeriva l'idea che il 'vinco' non dovesse alludere solo al nome di Leonardo, ma anche all'elemento naturale, organico, ipotizzando dunque che i nodi vinciani potessero essere in rapporto diretto con la Sala delle Asse, e cioè che questo ambiente «fosse originariamente previsto come luogo di convegno per attività culturali» (C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano 1978 [ed. 2007], p. 296). La rassicurazione espressa nella famosa lettera del 21 aprile 1498 (E. VILLATA, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, pp. 111-112) a proposito della possibilità di utilizzare comunque la sala mentre all'interno Leonardo era in procinto di montare i ponteggi, doveva essere una risposta puntuale del pittore ad un timore espresso verbalmente dal duca; tutto ciò porterebbe a pensare che il luogo fosse considerato ideale per ospitare consessi di vario genere e in grado di contenere un notevole numero di persone; è lecito supporre che il duca avesse qualche idea per progetti imminenti e volesse essere rassicurato in proposito.
- (9) Nel 1468, dunque ad una data molto precoce, l'ambasciatore milanese a Roma Agostino de' Rossi scriveva al duca Galeazzo Maria Sforza a proposito del circolo romano guidato da Pomponio Leto, definendolo una «secta» di «gioveni, poeti et philosophi» (M. RINALDI, *Le accademie del Cinquecento*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, 6 voll., Treviso 2005-2010, *Umanesimo ed Educazione*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, II, 2007, pp. 337-359, in particolare p. 342, nota 21).
- (10) G.B. VERMIGLIOLI, *Memorie di Jacopo Antiquarj e degli studj di amena letteratura esercitati in Perugia nel secolo decimoquinto con un'appendice di monumenti raccolte da Gio. Battista Vermiglioli*, Perugia 1813, pp. 416-417; F. LEVEROTTI, *La cancelleria segreta da Ludovico il Moro a Luigi XII*, in *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*, a cura di L. Arcangeli, Milano 2002, pp. 221-253, in particolare p. 228, nota 30.
- (11) G.F. ACHILLINI, *Viridario de Gioanne Philotheo Achillino bolognese*, Bologna 1513, f. 195v.; il poeta suppone, nella finzione letteraria, che il suo libro, peregrinando di luogo in luogo, consegnerà i saluti dell'autore alle città da lui visitate negli anni precedenti. Così, dopo aver ricordato Genova e Pontremoli, immagina che Milano possa essere la meta seguente. L'Achillini doveva conoscere bene l'ambiente culturale milanese; nell'ottava successiva ricorda, tra gli altri, i poe-

ti Lancino Curzio e Francesco Tanzi, detto il Cornigero, e Gian Giacomo Trivulzio. La citazione di quest'ultimo e la presenza del castellano traditore Bernardino da Corte in altra parte dell'opera, fanno pensare a una redazione successiva al 1499 e precedente alla fine del 1504, quando la composizione del *Viridario*, stando alle parole dell'autore, risulta terminata. Notevole e suggestivo il passo in cui viene menzionato Bernardino da Corte: «Raro se trova fidel castellano/chel Signor non tradisca per thesoro [...] Bisogna il Signor habbia gli occhi dargo [d'Argo, *n.d.a.*] / E Bernardin da Corte stia da largo» (f. 57v.); la citazione del gigante guardiano della mitologia classica in relazione al castellano, tutore del tesoro conservato in Rocchetta, potrebbe non essere del tutto casuale.

- <sup>(12)</sup> Ringrazio Alessia Alberti e Giulio Bora per la consulenza e l'attenzione prestate in occasione dell'osservazione delle sei cartelle con le incisioni leonardesche conservate nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (inv. 9595, 9596A-E); si vedano C. BAMBACH CAPPEL, *Leonardo, Tagliente and Dürer: 'la scienza del far di groppi'*, «Achademia Leonardi Vinci», 4 (1991), pp. 72-98, e F. RINALDI, «*Accademia Leonardi Vinci*». *Gli allievi di Leonardo e la fortuna dei modelli del maestro*, in *Leonardo da Vinci. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile – 19 luglio 2015), a cura di P.C. Marani e M.T. Fiorio, Milano 2015, pp. 439-449, in particolare pp. 446-447.
- <sup>(13)</sup> B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, 3 voll., Roma 2016, I, p. 187; G. AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 59.
- <sup>(14)</sup> Le decorazioni con alberi, o comunque comprendenti sfondi paesaggistici, non erano del tutto nuove al Castello; nel 1473 Galeazzo Maria Sforza desiderava che si affrescassero la sala verde superiore e le camere adiacenti: «se depinga tutta a boschi cum cervi daini et altrii animali», «[...] a boschi, con le sue cacie e figure tracte dal naturale, con cavalli, cani, e selvadexine de diverse maniere e in diversi acti [...]», in C. CASATI, *Vicende edilizie del castello di Milano*, Milano 1876, pp. 90-91; BELTRAMI, *Il Castello di Milano...* cit. n. 5, pp. 280-282; nell'estate del 1474 si cita una scala che doveva mettere in comunicazione la cancelleria e la cappella di San Donato con due stanze superiori atte a contenere libri di scritture (*ivi*, p. 344, nota 1): «[...] La schalla della gloriotta per la quale se va alle suprascripte camare [...]», dove per «gloriotta» Alessandro Ballarin intende un padiglione di verzura (A. BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, tomi 4, Verona 2010, I, p. 436); si veda anche CATTURINI, *Dopo Leonardo...* cit. n. 2, pp. 26-27, nota 16, e F. TASSO, La camera grande da le Asse coè da la tore, da Galeazzo Maria Sforza a Luca Beltrami, in *La sala delle Asse del Castello Sforzesco. Leonardo da Vinci. La diagnostica e il restauro del Monocromo*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Ciniello Balsamo 2017, pp. 26-55, in particolare pp. 30-32.
- <sup>(15)</sup> *Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288-1945*, a cura di V. Vercelloni, Milano 1986, pp. 31-33. Nel testo si sottolineava il fatto che quanto era stato concepito da Leonardo per la Sala delle Asse «doveva apparire originariamente come un'efficace operazione illusoria», i cui effetti dovevano apparire naturali per chi «aveva nei propri giardini simili e reali pergolati, fortemente caratterizzati dalle geometrie architettoniche»; in sostanza una «[...] proiezione, in forma pittorica, del giardino nel castello [...]» (p. 31); un giardino sicuramente molto amato dalla duchessa e dal duca, che si preoccupava del suo buono stato e dei numerosi edifici che doveva contenere, per esempio quando si raccomandava ad Ambrogio della Corte «el faza conziare le azzonate paviglioni lambarinti orti, et hedificii d'esso Giardino» (Archivio di Stato di Milano, d'ora in poi ASMi, *Registri ducali*, reg. 200, f. 10v., Milano, 17 luglio 1487; N. SOLDINI, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2007, p. 47, n. 130.

- <sup>(16)</sup> CASATI, *Vicende edilizie...* cit. n. 14, p. 24; BELTRAMI, *Il Castello di Milano...* cit. n. 5, p. 434.
- <sup>(17)</sup> L. CURZIO, *Lancini Curtii Epigrammaton libri decem*, Milano 1521, f. 31r.; nell'agosto 1493 Ercole d'Este, duca di Ferrara, si recò a Milano per assistere ad alcune commedie (G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, 9 voll., Firenze 1805-1813, VI, t. 3, 1809, p. 877), come ricordava Felice Calvi, «da rappresentarsi nel teatro che Lodovico aveva fatto espressamente costruire» (F. CALVI, *Storia del Castello di Milano detto di Porta Giovia dalla sua fondazione al dì 22 marzo 1848*, Milano 1892, p. 95).
- <sup>(18)</sup> Un esempio più tardo di questo gusto e attitudine per gli allestimenti temporanei è riferito a Prospero Colonna, capitano al servizio di Massimiliano Sforza, rientrato formalmente al comando del ducato nel 1513; il militare aveva organizzato una grande festa per la quale «fabbricò apposta un superbo salone di legno riccamente dorato e dipinto»: *Leonardo da Vinci e la sua scuola. Illustrazioni storiche e note*, a cura di F. Turotti, Milano 1857, p. 373; l'episodio, descritto dal Prato come un «mirabile convito», si svolgeva «sotto un certo atrio facto de legname depinto et indorato; di tanta bellezza et misteriosità, che da l'ingegneri di questa città fu extimata cosa notandissima»: *Cronache milanesi scritte da Giovan Pietro Cagnola, Giovanni Andrea Prato e Giovan Marco Burigozzo ora per la prima volta pubblicate*, «Archivio Storico Italiano», 3 (1842), pp. 217-418, in particolare p. 325; sul perché del carattere misterioso di queste decorazioni sarebbe ovviamente bello sapere di più. L'interesse di Leonardo per la scenografia, il teatro e gli apparati effimeri per feste è documentato dai suoi appunti: P. CORDERA, *L'architettura, le feste e gli apparati. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Novara 2010, pp. 134-145. Leonardo architetto e scenografo è ricordato da Ambrogio Annoni (*Considerazioni su Leonardo da Vinci architetto*, «Emporium», 292 (1919), pp. 171-180, in particolare pp. 172-173; ID., *Leonardo decoratore*, in *Leonardo da Vinci*, 2 voll., Novara 1956, II, pp. 307-314) proprio in relazione all'ideazione della Sala delle Asse; l'architetto milanese riportava l'annotazione leonardesca, già citata da Gerolamo Calvi (*Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci (periodo sforzesco)*, «Archivio Storico Lombardo», 43 (1916), pp. 417-508, in particolare pp. 456-457) sul «modo come si fa l'armadure per fare ornamenti in forma di edifti», e su come si possano rivestire le colonne: «a questa cholona si lega dintorno 4 pertiche dintorno a le quali s'inchioda vinchi grossi uno dito [...]»; il Calvi aveva osservato che le annotazioni leonardesche richiama-vano le decorazioni per gli apparati realizzati al Castello in occasione delle nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona e descritte da Tristano Calco e Stefano Dolcino.
- <sup>(19)</sup> C. ROSMINI, *Dell'istoria di Milano del cavaliere Carlo de' Rosmini roveretano*, 4 voll., Milano 1820, IV, pp. 215-221, in particolare pp. 216-217 (trascrizione integrale dell'*instrumentum*); L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902, p. 56. La presenza di un numero molto elevato di persone – se ne contano almeno una quarantina tra consiglieri, segretari, notai, testimoni, e personalità laiche e religiose, convenute per l'occasione il 3 novembre 1480 – fanno ovviamente pensare ad un ambiente molto ampio; in ogni caso per l'architetto Beltrami il fatto che l'episodio fosse avvenuto nella Sala delle Asse appariva scontato e non portava quindi a riguardo ulteriori elementi atti alla sua sicura identificazione.
- <sup>(20)</sup> BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 19, pp. 20-23. Sono citate spesso, nei documenti sforzeschi, le «camere de asse»: una era ubicata «sotto quella dal marmoro», nel palazzo dell'Arengo (ASMi, *Sforzesco*, cart. 1484, fasc. 12, 15 agosto 1470); qui alloggiò Bona di Savoia per il carnevale del 1474 (ASMi, *Sforzesco*, cart. 922, Pavia, 25 gennaio 1474, Johannes de Castronovate e Galassio Galassi a Galeazzo Maria Sforza); sempre in Arengo, in una «camera del cane», attigua a una «camera dalle asse», morì nel 1466 il duca Francesco Sforza (M.N. COVINI, *L'eser-*

cito del duca. *Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma 1998, p. 186, nota 67). Nello stesso Castello dovevano esistere contemporaneamente più camere rivestite d'assi: se ne parla a proposito de «lo capcello de zettonino raso da le bisce quale è in castello in la camera da le asse» (ASMi, *Atti di Governo, Potenze sovrane post 1535*, cart. 123; 31 gennaio 1471, Milano, Johannes de Castronovate a Galeazzo Maria Sforza); oppure, alla fine del 1473, quando si informa il duca che il pittore Stefano de' Fedeli doveva essere pagato per alcune pitture fatte «intorno la camera fodrata d'asse della nostra ill.ma madonna contigua alla Torre del texhoro che è nel castello de porta zobia de Milano» (BELTRAMI, *Il Castello...* cit. n. 5, p. 318), che indica un ambiente del piano nobile della corte – probabilmente l'attuale sala XIX della Pinacoteca – attiguo alla camera dove all'epoca si trovava il tesoro ducale, nella torre nord. Il tesoro venne trasferito nella Rocchetta in una data imprecisata, negli anni di Ludovico Sforza; non è da escludere che lo spostamento possa essere avvenuto in concomitanza con le pitture murali dell'Argo risalenti circa al 1490, per cui si veda la scheda di G. AGOSTI e J. STOPPA 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; anche nella Rocchetta, adiacente alla sala del tesoro, quindi in aree esposte a nord, si trovava una camera con un rivestimento ligneo, come attesta il documento indirizzato a Jacopo (Giacomo Pusterla?) custode del tesoro ducale: «[...] al quale officio perché possi meglio attendere [...] te daremo la camera fodrata de asse [...]»: (ASMi, *Autografi*, cart. 230, s. d., Bartolomeo Calco); CATTURINI, *La decorazione...* cit. n. 2, pp. 12-14.

<sup>(21)</sup> Si veda VILLATA, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 8, pp. 111-112. Nei documenti del 20 e 21 aprile si fa precisamente riferimento a «Magistro Leonardo».

<sup>(22)</sup> ASMi, *Sforzesco*, cart. 1139, 27 giugno 1498, Galeazzo Sforza Visconti a Ludovico Maria Sforza; M. LA ROSA, *Realtà e immagine della città di Ludovico il Moro*, in *Ludovico il Moro. La sua città e la sua corte (1480-1499)*, catalogo della mostra (Milano, Archivio di Stato), Milano 1983, pp. 67-84, in particolare p. 78.

<sup>(23)</sup> Non è purtroppo possibile rendere più circostanziata questa ipotesi, ma, escludendo una «sala grande» della Rocchetta, in quanto già visitata, e ipotizzando che «Sala delle Asse» e «sala grande» possano essere riferite al medesimo ambiente, è altrettanto naturale che a quella data, la fine di giugno, la vasta camera sia stata indicata in questo modo, cioè facendo riferimento alla sua ampiezza: questo cambio di denominazione sarebbe infatti un logico riferimento a un ambiente che non può comunque più essere nominato evocando le «asse», rimosse da due mesi. Ma, naturalmente, sono solo delle supposizioni.

<sup>(24)</sup> PACIOLI, *Divina...* cit. n. 4, f. 1r.

<sup>(25)</sup> *Chroniques de Louis XII par Jean d'Auton*, 4 voll., Paris 1889-1895, IV, 1895, pp. 326-327.

<sup>(26)</sup> Come per l'occasione dell'*instrumentum tutelle* del novembre 1480 (citato a n. 19), rogato alla presenza di molte persone, anche nel 1507 una «grande salle» raccoglie un numero elevato di partecipanti, la qual cosa fa pensare a un probabile uso della «camera dei moroni» in quest'ultima circostanza. Del perché venga chiamata con un epiteto regionale solo in due casi, a partire dal 1509, è difficile dare una risposta. Forse proprio il carattere dialettale del nome ha fatto sì che venisse con più facilità ricordata da persone vicine alla corte e al duca in quegli anni, o, come nel caso di Alberto Vignati, militare e nobile lodigiano, per la conoscenza diretta della lingua parlata. Forse non altrettanto si potrebbe dire per lo storico francese Jean d'Auton.

<sup>(27)</sup> Si veda n. 5; ad integrare le scarse fonti relative alla vita e all'attività governativa di Gaston de Foix va aggiunto il recente *Voir Gaston de Foix (1512-2012). Métamorphoses européennes d'un héros paradoxal*, a cura di J. Barreto, G. Quaranta, C. Nativel, Paris 2015; per le fonti ita-

liane si veda M. VIGANÒ, *Gaston de Foix nelle fonti storiografiche italiane e svizzere*, ivi, pp. 31-54, in particolare p. 42.

- (28) Per la citazione del passo di Alberto Vignati, fonte e bibliografia relativa, si rimanda alla n. 5.
- (29) G.F. DE OVIEDO, *Historia General y Natural de las Indias*, Madrid 1851, pp. 361-362; sulla qualità non eccelsa delle illustrazioni che accompagnavano il testo, motivo per cui Oviedo cita Leonardo, ma anche Mantegna e Berruguete: AGOSTI, *Su Mantegna I...* cit. n. 13, pp. 105 e 128, nota 5. Oviedo aveva disegnato personalmente alcune piante viste nei suoi viaggi e probabilmente seguì da vicino il processo della realizzazione xilografica, perché c'è molta vicinanza nel confronto tra incisione ed i pochi disegni manoscritti giunti fino a noi (J. PARDO TOMÁS, *Le immagini delle piante americane nell'opera di Gonzalo Fernandez de Oviedo (1478-1557)*, in *Natura-cultura: l'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, atti del Convegno internazionale di Studi (Mantova, 5-8 ottobre 1996), a cura di G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi, A. Zanca, Firenze 2000, pp. 163-188, in particolare p. 168. Il passo in cui il naturalista spagnolo ricorda i tre pittori era stato pubblicato in Italia da E. VERGA, *Regesti vinciani*, «Raccolta vinciana», 3 (1906-1907), p. 92.
- (30) Le interessantissime descrizioni del soggiorno italiano sono contenute soprattutto negli studi curati da J. P. de Tudela Bueso della *Historia Natural y General de las Indias*, 5 voll., Madrid 1959. Si veda, nel vol. I, *Estudio preliminar. Vida y escritos de Gonzalo Fernandez de Oviedo* (che contiene parti dell'opera manoscritta *Batallas y Quincuagenas*) il paragrafo dedicato all'Italia, pp. XXII-XXXI. Si veda anche: A. GERBI, *La natura delle Indie nove. Da Cristoforo Colombo a Gonzalo Fernandez de Oviedo*, Milano-Napoli 1975, pp. 180-183.
- (31) DE OVIEDO, *Historia General...* cit. n. 29, p. 362. Negli anni Cinquanta del secolo scorso Joseph Gantner aveva messo in evidenza, a pochi anni di distanza dalla riscoperta del monocromo leonardesco, il carattere mostruoso ed enigmatico della raffigurazione: «dans laquelle nous devons voir la tête d'un cadavre» (J. GANTNER, *Les fragments récemment découverts d'une fresque de Leonard de Vinci au chateau de Milan*, «Gazette des Beaux-Arts», 53 (1959), pp. 27-34, in particolare p. 30), una 'visione' contestata da A.M. BRIZIO, *Recensioni*, «Raccolta Vinciana», 18 (1960), pp. 246-250.
- (32) TUDELA BUESO, *Historia...* cit. n. 30, vol. I, p. XXIII.
- (33) Era lo stesso Oviedo a ricordare di essere il gentiluomo spagnolo più abile nel ritagliare con le forbici figure di carta, un esercizio – pare – diventato di moda in Sagna in quegli anni. Le sue vere armi tuttavia erano le doti personali; «facile di parola, sottile osservatore, insinuante, a volte ironico, a volte serio, lusingatore e provvisto d'un alto e opportuno senso reverenziale dell'autorità». Unite a queste doti vi erano anche «certe facoltà eccezionali nel campo estetico» (G. FORESTA, *Il Nuovo mondo nella voce di cronisti tradotti in italiano*, Roma 1988, p. 127), per cui non facciamo fatica a capire perché abbia affascinato sia Ludovico il Moro che Leonardo da Vinci.
- (34) FORESTA, *Il Nuovo mondo...* cit. n. 33, p. 126.
- (35) TUDELA BUESO, *Historia...* cit. n. 30, p. XXIII.
- (36) TUDELA BUESO, *Historia...* cit. n. 30, pp. XXIII-XXIV.
- (37) TUDELA BUESO, *Historia...* cit. n. 30, pp. XXIV; AGOSTI, *Su Mantegna I...* cit. n. 13, p. 105 e p. 129, n. 6.
- (38) Sarebbe molto bello, ad esempio, saper di più sul ricevimento offerto al re di Francia a Milano, di cui purtroppo lo spagnolo ci consegna soltanto la testimonianza della sua presenza: «[...] E,

proseguendo da Mantova il proprio cammino, incontrammo il re a Pavia, e da lì il re si spostò a Milano dove gli fu offerto un solenne ricevimento (del quale vi saprei dire, ma non voglio intrattenermi su questo), e il re di Francia entrò a Milano domenica sei ottobre 1499, e trovandosi in quella città, il giorno di Natale cominciò l'anno del giubileo del 1500» (TUDELA BUESO, *Historia...* cit. n. 30, p. XXIV; traduzione di Marta Scandiani).

- (39) TUDELA BUESO, *Historia...* cit. n. 30, pp. XXIV; un giudizio leonardesco considerato da Carlo Pedretti «spontaneo e sincero», pronunciato poi da chi, in fatto di capacità di apprendimento, non doveva certo essere secondo a nessuno. Si veda C. PEDRETTI, *Il tema del profilo, o quasi*, in *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, atti del Congresso Internazionale (Milano, 25-26 settembre 1990), a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Milano 1991, pp. 14-24, in particolare p. 14. Un ringraziamento particolare a Magda Riera e Marta Scandiani per i passi tradotti dallo spagnolo e per le interpretazioni lacunose dei passi di Oviedo.
- (40) Per le considerazioni più recenti, e con uno sguardo eminentemente tecnico, si veda, in generale: *Leonardo a Milano. Il monocromo nella sala delle Asse del Castello Sforzesco. Indagini e restauri*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2017.
- (41) Voglio ringraziare sentitamente i coniugi Forni, proprietari dell'abitazione, per avermi concesso la pubblicazione del materiale fotografico inerente le decorazioni parietali. Un sentito ringraziamento anche ad Alessia Alberti, Fabrizio Bandini, alla restauratrice delle decorazioni Paola Guerriero, al fotografo Roberto Mascaroni, per l'aiuto, la consulenza e i preziosi suggerimenti accordatimi in occasione della visita ad Angera del 18 maggio 2017.
- (42) La villa, di proprietà della famiglia Bonanomi, è stata restaurata in anni recenti; si veda A. SPIRITI, *L'arte a Palazzo Calchi*, in G. MEDOLAGO, A. SPIRITI, *Villa Calchi alla Vescogna di Calco. Il palazzo di Bartolomeo fra Bramante e Leonardo*, Costa di Mezzate (Bergamo) 2015, pp. 107-169, in particolare pp. 109, 127-128. Andrea Spiriti, dopo aver osservato che «la struttura figurativa è rigorosa e ben leggibile» segnalava: «Lo sfondo bianco è inframezzato da clipei con intrecci arabescati [...] di chiaro sapore leonardesco ma anche di forti ridipinture» (p. 109).
- (43) Carlo Pedretti pubblicava nel 1962 il disegno del «nodo vinciano inedito», allora conservato presso il Christ Church College di Oxford, alcuni anni prima della sua scomparsa; si trattava, per lo studioso, del disegno di un pendaglio per catena, riferibile agli anni 1487-1490, in cui Leonardo aveva evidenziato la convessità dell'oggetto: «Il motivo dell'intreccio è quello a canestro, al quale allude il Lomazzo come peculiare di Leonardo e Bramante» (*Un «nodo vinciano» inedito*, «Raccolta Vinciana», XIX, [1962] pp. 115-116); il disegno andò disgraziatamente perduto assieme ad altri due prima del 1969, ma il fatto non venne pubblicamente esplicitato fino alla denuncia di Pedretti (*Un corbello per Leonardo*, in *Leonardo scomparso e ritrovato*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 28 luglio – 15 ottobre 1988), a cura di A. Vezzosi, Firenze 1988, pp. 34-35. Si vedano anche C. BAMBACH CAPPEL, L. WHITAKER, *The lost knots*, «Achademia Leonardi Vinci», IV (1991), pp. 107-110 e P. VENTURELLI, *Percorso iconologico nell'oreficeria vinciana*, «Achademia Leonardi Vinci», VII (1994), pp. 113-123, poi comparso col titolo *Oreficeria vinciana. Connessioni*, in EAD., *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia 2002, pp. 77-89.
- (44) G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milano 1584, p. 430; Lomazzo poneva in relazione Bramante e Leonardo forse facendo riferimento anche alla «camera delli arborei», dipinta nella dimora del poeta Gaspare Visconti, mecenate di Bramante. Le maglie a canestro dunque, non solo per le modalità con le quali sia Leonardo che Bramante costringevano i rami degli alberi facendo loro assumere un determinato verso o foggia, ma applicabili anche in altri ambienti, quali l'oreficeria; G. SIRONI, *Gli affreschi di Donato d'Angelo detto il Bramante alla Pinaco-*

teca di Brera di Milano: chi ne fu il committente?, «Archivio Storico Lombardo», 4 (1978), pp. 199-207; R. SCHOFIELD, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, atti del convegno internazionale, (Roma, 24-27 ottobre 1990), a cura di A. Esch e C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 297-324, in particolare p. 313.

<sup>(45)</sup> Sono di estremo interesse e poco studiate alcune visite tecniche periodiche svolte dagli ingegneri camerali tra Seicento e Settecento; meriterebbero una maggiore attenzione, anche in chiave comparativa tra le stesse: F.M. RICHINI, *Relatione generale della visita, et consegna della fabrica del Castello di Milano fatta dalli ingegneri regij, & camerali Francesco Maria Richino e capitano Gasparo Berretta per ordine dell'illustrissimo magistrato delle reg. duc. Entrate ordinarie dello stato di Milano. Anno 1652*, Milano 1652; *Relatione generale della visita et consegna della fabrica del Castello di Milano fatta dall'infrascritti ingegneri regii camerali, per ordine dell'illustriss. Magistrato delle Regie Ducali Entrate Ordinarie dello Stato di Milano, l'anno M.DC.LXI.*, Milano 1661; *Relatione Generale della visita et consegna della manutenzione delle fabbriche, fortificazioni, et casse per l'artiglieria del Real Castello di Milano l'anno M.DC.LXXXI*, Milano 1681 (esemplare consultato: VBAMi, S C Z. XI. 16); ASMi, *Atti di Governo, Militare*, cart. 358, *Collaudazione de' ripari fatti da Giuseppe Borri nel Real castello di questa città*, (1710); ASMi, *Atti di Governo, Militare*, cart. 359, *Manutentione del Castello di Milano. Appalti e cause* (1709-1710); ASMi, *Atti di Governo, Militare*, cart. 357, *Tomo 3 del Castello di Milano* (1757).

<sup>(46)</sup> CASATI, *Vicende edilizie...* cit. n. 14, p. 26; l'autore citava testualmente le parole di De Pagave, che durante la visita fatta nel Castello aveva letto le lettere ducali abbreviate risalenti agli anni di Ludovico, allora verosimilmente ancora ben leggibili sulla volta e sulle lunette. Oggi, in conseguenza della 'ripulitura', di cui era stato incaricato a fine Ottocento il pittore Luigi Armanini, (L. BELTRAMI, G. MORETTI, *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello Sforzesco col contributo della sottoscrizione cittadina*, Milano 1898, pp. 36-37) faticiamo a scorgere qua e là qualche iniziale di Ludovico sovrapposte a quelle di Galeazzo Maria. Rimane singolare il fatto che il ducale indichi ancora con la legenda sottostante la dicitura del quinto duca di Milano, e non del settimo, come spetterebbe per Ludovico.

<sup>(47)</sup> CASATI, *Vicende edilizie...* cit. n. 14, pp. 26-27; la sala XI o 'dei ducali' corrisponde all'antica sacrestia del Castello, una sala quadrata confinante con la Sala delle Asse da un lato e con la cappella ducale dall'altro, come è indicato nelle *Relationi* citate a n. 45. Le decorazioni della sacrestia sono descritte sommariamente, ma non lasciano dubbi sulla identificazione dell'ambiente, ancor oggi visibile: «volto di questa sacrestia a lunette colorito di turchino, et dipinto con armi delli duca di Milano, in buon essere» (ASMi, *Atti di Governo, Militare*, cart. 359, f. 778). Venanzio De Pagave fu probabilmente uno degli ultimi fortunati a poter osservare alcune sale della corte ornate con gli avanzi delle antiche decorazioni, per quanto fortemente ammalorate o forse malamente restaurate. Alcuni anni dopo quella visita, nel 1796, in seguito all'occupazione del Castello da parte delle truppe francesi, quasi tutti gli ambienti della corte furono trasformati progressivamente in stalle, e tra questi anche la cappella ducale; nel 1799 ad esempio risultano opere di imbiancatura eseguite «al piano terreno verso la chiesa» (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano [da ora in poi ASCMi-BT], *Località Milanese*, cart. 119, 11 giugno 1799, per cui cfr. CATTURINI, *La Sala delle Asse...* cit. n. 2, p. 218, nota 3). La funzione di ricovero per i cavalli venne mantenuta anche successivamente, durante l'occupazione austriaca e, dopo l'Unità d'Italia, con l'Esercito Italiano. Tutti gli ambienti furono dunque più volte imbiancati fino al 1893, anno in cui l'Esercito lasciò il castello-caserma a favore del Comune di Milano; un singolare episodio riguardante la pratica dell'imbianco delle pareti

ebbe come testimone oculare lo stesso Luca Beltrami nella primavera del 1884, per cui si veda n. 49.

<sup>(48)</sup> Le carte di Venanzio De Pagave erano conservate a quel tempo nella biblioteca del conte Alessandro Melzi (CASATI, *Vicende edilizie...* cit. n. 14, p. 27, nota 1); dal resoconto di quel 3 ottobre 1778, nella citazione di Carlo Casati, sembrerebbe sorprendentemente assente la presenza della ponticella, citata da Cesare Cesariano come opera di Bramante, e invano cercata dallo studioso: «[...] inutile riuscì ogni ricerca, giacché sembra che detta ponticella non solo sia stata tagliata, ma interamente distrutta [...]» (*ivi*, p. 27); lo stesso Casati non rettifica nel testo il commento di De Pagave; cfr. anche BELTRAMI, *Il Castello...* cit. n. 5, pp. 460-461. Notizie sulla genesi delle sue opere e sulla complessa elaborazione dei manoscritti in: A. PIPPO, *Venanzio De Pagave e il «Dialogo fra un forestiere ed un pittore che si incontrano nella Basilica di San Francesco in Milano»*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari 2004, pp. 159-186, in particolare pp. 168, nota 38, 180.

<sup>(49)</sup> L'antica cappella dei duchi di Milano, oggi sala XII del museo d'Arte Antica, non perse mai la sua funzione religiosa, almeno fino all'arrivo dell'armata francese a fine Settecento e fu il primo ambiente del Castello ad essere indagato con curiosità artistica a partire dal quarto decennio dell'Ottocento. È molto nota la visita compiuta da Gerolamo Luigi Calvi, descritta il 26 gennaio 1838, ma riferibile ad almeno due anni prima (*S. Antonio Abate di Bernardino Zenale a fresco, nell'antico castello di Milano*, «L'ape italiana delle belle arti», IV, [1838] pp. 53-54), nella quale fu consentito allo studioso, da parte delle autorità militari, di compiere alcune indagini lungo le pareti della sala, adibita a stalla, nella quale mise in luce «un sant'Antonio Abate, a buon fresco, di grandezza naturale». Qui si interruppe la ricerca del Calvi, che commentava risentito: «proseguitosi poi, per altrui curiosità, sconsideratamente lo scoprimento delle laterali pareti, si vide che questa figura era la meglio conservata delle diverse che stanno isolate su di essa» (*ivi.*, p. 53). Alcuni decenni più tardi, dimenticato l'isolato e disinteressato episodio citato da Gerolamo Calvi, un carteggio intercorso tra i vertici del Ministero della Guerra e quelli della Pubblica Istruzione illustra la situazione delle pitture murali della cappella ducale come appena scoperti, mentre il vasto camerone, di cui la chiesa occupava solo la parte conclusiva, ospitava ancora le stalle per i cavalli d'artiglieria. Emerge dai documenti la preoccupazione per la salvaguardia di importanti testimonianze artistiche in un contesto affatto differente nel quale andavano rispettate con priorità le esigenze dell'autorità militare. L'Accademia Regia di Belle Arti di Brera sollevava il problema della scoperta (è probabile che in seguito ai ritrovamenti risalenti al quarto decennio le pareti fossero state nuovamente imbiancate) e nominava una apposita commissione che valutava le pitture come appartenenti «al migliore periodo dell'antica scuola milanese, per quanto almeno si poté arguire dalle poche superfici discoperte», e chiedeva un intervento presso il Ministero della Guerra al fine di avere il permesso per eseguire addirittura il distacco dei dipinti (Archivio Centrale dello Stato, Roma, d'ora in poi ACSR, *Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA BB AA*, cart. 480, fasc. 486, 2, *Milano, antichi affreschi nel castello di Milano*, 10 aprile 1871, Carlo Belgiojoso a Cesare Correnti). Nella risposta del Ministero della Guerra si prendeva atto del fatto che «da informazioni all'uopo assunte risulterebbe che tutte le pareti [...] sono coperte di antichi affreschi»; da qui la proposta di effettuare il lavoro poco per volta e gradatamente «senza che le truppe d'artiglieria avessero a sgombrare interamente il locale», suggerendo inoltre di «[...] farli nuovamente coprire nel modo che sarà meglio stimato, onde non farli degradare dalle esalazioni delle scuderie [...]» (ACSR, cart. 480, fasc. 486, 2, Firenze, 29 maggio 1871, il Ministro della Guerra al Ministro della Pubblica Istruzione). Infine, dopo un alternarsi di differenti soluzioni, non adottabili, la proposta della momentanea nuova copertura venne accolta anche dalla Presidenza dell'Ac-

cademia delle Belle Arti, come si evince dalla risposta del 9 aprile 1872. Si chiude questa vicenda, almeno per il periodo precedente la decisione di convertire l'uso del Castello a musei civici, con l'intervento di Luca Beltrami, già molto attivo nella difesa dei monumenti cittadini. In una lettera scritta dall'architetto alla Commissione Conservatrice dei Monumenti per la Provincia di Milano, riferiva di una visita compiuta al Castello nella primavera del 1885 in compagnia dei fratelli Giuseppe e Fausto Bagatti Valsecchi, durante la quale «volle il caso farci assistere alla imbiancatura generale di tutta la Cappella Ducale terrena, imbiancatura effettuata dagli stessi soldati di artiglieria i quali andavano ricoprendo anche le poche tracce di dipinti che qua e là apparivano»; lamentando il fatto di «trovarci presenti ad una operazione la quale fu generalmente giudicata vandalica», suggeriva che almeno in futuro «tale operazione dovesse però ad ogni modo essere eseguita colle dovute cautele e col parere e l'assistenza di persone dell'arte, e non affidata interamente alla inesperienza ed anche alla negligenza dei soldati». Anche Beltrami si rendeva conto che «essendo ormai la imbiancatura dei locali un fatto compiuto e non essendo [...] da sperare per parte dell'Autorità Militare il sollecito sgombero di una stalla di circa 80 cavalli», auspicava che quanto meno si osservasse il provvedimento di comunicare alla Commissione Conservatrice dei Monumenti «qualsiasi lavoro che si intenda fare all'interno del Castello, quand'anche si tratti di provvedimento affatto elementare quale può sembrare quello della imbiancatura». Come esempio dei danni che si potevano compiere quando si agiva senza il supporto di persone esperte citava un episodio avvenuto nel dicembre del 1885, quando erano «[...] state smurate le due finestre della Sala del Tesoro nella Torre Castellana della Rocchetta (dove quasi un decennio più tardi venne scoperto il dipinto dell'Argo, *n.d.a.*), senza che per la presenza di persone dell'arte si sia stato possibile rilevare quelle tracce e quei particolari delle antiche forme le quali forse andarono in quel lavoro perdute» (ACSR, *Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA BB AA*, cart. 194, *Milano città, Chiese, Castello*, fasc. 2216, *Monumenti ed oggetti d'Arte*, 28 febbraio 1886).

# Da Luca Beltrami ai BBPR: la trasformazione dell'immagine della Sala delle Asse tra il XIX e il XX secolo

Michela Palazzo

L'antica decorazione murale della Sala delle Asse, attribuita alla fine dell'Ottocento a Leonardo da Vinci, è giunta fino a noi frammentaria e degradata, oltre che occultata da interventi che hanno radicalmente alterato l'idea dell'artista quattrocentesco<sup>(1)</sup>. La decorazione è attualmente costituita da una parte policroma sulla volta e sulle lunette e da resti di intonaco originale nella fascia intermedia delle pareti dove, al di sotto di residui di strati di scialbo, è ancora presente il disegno preparatorio mai completato con la policromia a causa della caduta del ducato degli Sforza in mano alle truppe francesi di Luigi XII. Nell'angolo nord, è visibile una vasta porzione di intonaco originale dove il disegno preparatorio è stato completamente liberato dagli strati di scialbo negli anni Cinquanta del Novecento, denominato *Monocromo*<sup>(2)</sup>. La parte inferiore delle pareti risulta priva di intonaco originale a partire dal pavimento fino ad una altezza variabile che va da circa 2 a 4 metri (FIG. 1).

Tale complessa situazione è frutto degli eventi che hanno coinvolto il Castello; la Sala delle Asse, insieme agli altri ambienti del piano terreno della Corte Ducale, probabilmente a partire dal XVIII secolo, era stata trasformata negli spazi e nelle aperture per farne una scuderia; le superfici decorate ricoperte di strati di scialbi di colore neutro, come dice Beltrami «il caratteristico imbianco dei locali di caserma»<sup>(3)</sup>; erano stati realizzati setti murari per le mangiatoie, oltre alla riduzione delle luci delle finestre, alla modifica degli accessi e della pavimentazione. Si era quindi quasi persa la memoria della presenza di apparati decorativi quando l'architetto Luca Beltrami, a fine Ottocento, avviava un approfondito studio del Castello per progettare il suo intervento di restauro; si deve a lui l'attribuzione della decorazione a Leonardo da Vinci e l'individuazione del 1498 come data in cui l'artista vi stava sicuramente lavorando<sup>(4)</sup>.

L'intervento voluto da Luca Beltrami per la Sala delle Asse fu radicale: tentò di riportare alla luce la decorazione antica, ma senza successo date le trasformazioni



FIG. 1 - Parte sinistra della parete nord-est con la decorazione policroma delle lunette e delle vele e con una parte del *Monocromo* (2013). Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

irreversibili e le perdite che l'uso e gli adeguamenti architettonici fino a quel momento avevano causato. Il risultato finale del lavoro fu sostanzialmente un rifacimento totale, in stile, dell'immagine del nobile ambiente, che negò definitivamente la possibilità di percepire quella che doveva essere la sua immagine originaria. L'intervento guidato da Beltrami venne svolto tra il 1893 e il 1909, durante le attività di recupero complessivo del Castello<sup>(5)</sup>, e si sostanziò nella ridipintura totale della decorazione policroma della volta e delle lunette ad opera del pittore Ernesto Rusca e con l'allestimento in stile dell'ambiente, dopo averne recuperato il volume e gli elementi architettonici secondo l'assetto originario.

Luca Beltrami aveva avviato le prime indagini sulle superfici per verificare la presenza di decorazioni dipinte, ancor prima che il Castello fosse liberato dalle milizie e consegnato definitivamente al Comune di Milano il 25 ottobre 1893<sup>(6)</sup>.

Dal 1890 l'architetto era in contatto con il giovane storico dell'arte tedesco Paul Müller-Walde a Milano per studiare l'opera di Leonardo da Vinci<sup>(7)</sup>; le ricerche svolte dal tedesco si stavano sviluppando a partire dai documenti di archivio e sicuramente aveva rinvenuto tracce interessanti relative all'attività dell'artista per Ludovico il Moro offrendo a Beltrami la possibilità di dimostrare concretamente che in Castello aveva lavorato anche Leonardo. Müller-Walde svolse operativamente anche indagini stratigrafiche nelle sale per la ricerca delle tracce di policromia e, da quanto testimoniato da Beltrami, tra il 1893 il 1895 era supportato anche dal pittore restauratore Oreste Silvestri che sicuramente lo affiancò nei saggi svolti nella Cappella Ducale ma, verosimilmente, anche in Sala delle Asse.

Ed è ancora Luca Beltrami che ci dà una sintetica, ma significativa, descrizione della situazione in cui si trovava la sala in quel momento:

L'aspetto stesso della volta, malgrado la uniformità dei ripetuti imbianchi regolamentari, tradiva come una parte dell'intonaco originario fosse andata perduta, per cui gli assaggi dovettero svolgersi là dove la superficie originaria della volta presentava minori soluzioni di continuità: e le indagini – cui particolarmente attese il Dott. Paul Müller Walde di Berlino, l'appassionato studioso di Leonardo – ebbero un esito insperato. Poiché, malgrado il grave deperimento, si poterono ancora ritrovare le tracce dell'originaria decorazione, così da potere idealmente ricomporre e descriverne, sin d'allora, il concetto d'insieme<sup>(8)</sup>.

Le tracce di policromia che gradatamente emergevano dovevano essere molto lacunose anche per la difficoltà di rimuovere lo scialbo senza danneggiarle o distaccarle<sup>(9)</sup>; a tal punto che dai resoconti redatti subito dopo i primi rinvenimenti del 1893 risulta che Beltrami errò in parte l'interpretazione dell'impostazione compositiva della decorazione pittorica antica, parlando di pergolato di rose invece che degli alberi di gelso<sup>(10)</sup>. Egli interpretò quindi il motivo decorativo come una pergola di cespugli di rose la cui struttura portante era costituita da rami intrecciati tenuti dalle

corde e dai nodi; erano emersi i rami, le foglie, le bacche rosse (interpretate come fiori di rosa), le corde, ma non i tronchi e le grandi radici che, nella loro imponenza, erano presenti solo sulle pareti, in particolare nella zona dove è situato quello che oggi viene definito *Monocromo*, e che erano ancora nascosti dagli strati di scialbo. Ma già nel resoconto redatto nel 1898, vi è la prova che Beltrami aveva acquisito i dati per la comprensione chiara e completa della struttura decorativa; dai documenti, infatti, risulta che si era intervenuti sulle pareti con ricerche di tracce di decorazioni al di sotto dello scialbo, per poi poter procedere allo scrostamento dell'intonaco degradato<sup>(11)</sup>. Sicuramente gran parte dell'intonaco presente in corrispondenza della fascia inferiore delle murature doveva essere caduto e probabilmente rifatto nel corso dei secoli, in particolare durante l'utilizzo a scuderia<sup>(12)</sup>. È in questa fase di attività che possiamo verosimilmente ipotizzare che vennero rinvenute e parzialmente portate a vista le tracce del disegno preparatorio dell'angolo nord della sala<sup>(13)</sup>. Non sono ad oggi state rinvenute immagini della situazione durante i lavori di Luca Beltrami; ma alcune fotografie degli anni Cinquanta del Novecento si sono rivelate di fondamentale importanza, sotto diversi punti di vista; vennero scattate in occasione della documentazione della Sala delle Asse svolta quando vennero avviati i lavori di riallestimento dopo la seconda guerra mondiale. È una campagna documentaria



FIG. 2 - Foto Mario Perotti, Sala delle Asse, particolare del *Monocromo* sulla parete nord-est nella situazione in cui è stato lasciato dietro i rivestimenti dell'allestimento di Luca Beltrami, 1955, inv. 2219. Milano, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano, Archivio Fotografico

realizzata dallo studio fotografico Perotti nel 1955 che, insieme a poche altre immagini, ci fornisce informazioni molto importanti su come Beltrami aveva lasciato la zona del *Monocromo* quando concluse il suo intervento in Sala con l'applicazione di tappezzeria in stoffa e il posizionamento di stalli lignei lungo il perimetro (FIGG. 2, 3). Dalle immagini si nota che Beltrami fece rimuovere gli scialbi solo nell'area centrale del disegno; il rinvenimento del tronco e delle possenti radici lo aiutarono ad interpretare correttamente la decorazione della volta, ma egli non ritenne originali le tracce e, nella fase di allestimento finale, decise di nasconderle. La parte del *Monocromo* e del disegno preparatorio delle pareti sono rimasti quindi quasi intoccati, a parte le zone di descialbo legate alla fase di indagine del 1897, fino agli anni Cinquanta del Novecento.

La parte policroma della volta e delle lunette era la più preziosa, anche se degradata, quella sulla quale valeva la pena tentare un recupero, ma per mancanza di fondi non si era potuti intervenire fino al 1901, anno in cui l'avvocato Pietro Volpi decise di donare quanto necessario per intervenire sulla decorazione. Infatti, in una lettera all'avvocato Volpi, il 6 marzo Beltrami suggeriva di destinare la donazione proprio al restauro artistico dei dipinti della Sala delle Asse per completare l'intervento, recuperare alla vista i dipinti di Leonardo da Vinci e finalmente poter rendere completo il percorso di visita del Museo Civico inaugurato nel 1900<sup>(14)</sup>.

Dai documenti rinvenuti risulta che il lavoro di preparazione della superficie con l'esecuzione del descialbo e il rifacimento dell'intonaco, sulla volta e sulle pareti, avvenne già tra aprile e dicembre 1901. Fu la Società Cooperativa Lavoranti Muratori, attiva in Castello da quando Beltrami aveva avviato i primi interventi, che svolse tutte le attività preparatorie della superficie «... scrostatura e scalpellatura al volto non che rimboccatura con stabilitura al detto...»<sup>(15)</sup>.

Lo stesso Beltrami confermava i tempi e le attività svolte nella prima fase dalla Cooperativa Muratori quando affermava

Fu solo alla fine dell'aprile 1901 che, scomposti i ponti di servizio innalzati fin dal 1893 per compiere semplicemente delle indagini alla volta, e rifatte le impalcature più appropriate al lavoro da eseguire, si poté, con maggiore agio e metodo, riprendere l'opera della ricerca delle tracce originarie<sup>(16)</sup>

sulle quali venne poi realizzata la ridipintura da parte del decoratore Ernesto Rusca<sup>(17)</sup>. Il lavoro di «scrostatura e scalpellatura» risultò molto dannoso per la superficie che ancora oggi mostra evidenti i segni di quella fase. Date le lacunose tracce di pittura antica rinvenute con i primi saggi nel 1893, e le ancor più scarse isole di colore salvate da un descialbo che doveva essere svolto con grande cura vista la delicatezza degli strati di pittura antica, Beltrami individuò come unica strada per recuperare l'ideale immagine della sala leonardesca, quella di un intervento molto ricostruttivo.



FIG. 3 - Foto Mario Perotti, Sala delle Asse, particolare del Monocromo sulla parete nord-est nella situazione in cui è stato lasciato dietro i rivestimenti dell'allestimento di Luca Beltrami, 1955, inv. B 3773. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 4 - Riproduzione della decorazione della lunetta sopra la finestra della Sala delle Asse, 1897-1902, da L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902, p. 49

Per il lavoro di ridipintura Beltrami aveva predisposto tutto; già nel 1897 aveva sentito la necessità di approfondire la conoscenza della composizione attraverso lo studio e la riproduzione grafica<sup>(18)</sup>. Sicuramente, quindi, dovettero essere realizzati studi disegnativi, almeno sotto forma di schizzi relativi a porzioni di decorazione e particolari, che servirono per la realizzazione del rifacimento del decoro su tutta la superficie. Nel suo libro del 1902 sono pubblicati alcuni disegni<sup>(19)</sup>; in parte sembrano studi preliminari di punti importanti per la composizione, un disegno invece sembra-



FIG. 5 - Foto Alinari, Sala delle Asse, particolare della decorazione della volta dopo il rifacimento di Ernesto Rusca, post 1902, inv. Grandi formati, Milano Castello, inv. C8897. Milano, Archivio Fotografico Touring Club Italiano

rebbe tratto dalla decorazione già completata da Rusca perché molto particolareggiato e con una resa vicina a quella della pittura finita (FIGG. 4, 5). Questi disegni riproducono il tema che Beltrami definisce «innovazione vinciana» costituito dall'unione dei nodi delle corde con gli intrecci di ramificazioni. L'architetto aveva approfonditamente studiato e riprodotto anche i disegni di nodi realizzati da Leonardo da Vinci e inseriti nel Codice Atlantico (FIGG. 6, 7).

Non risulta difficile affermare che fu Luca Beltrami che prese la decisione su come la Sala dovesse essere recuperata secondo le sue idee e la sua concezione del restauro dell'opera d'arte che doveva avere una funzione educatrice e di elevazione morale e civica dell'uomo e per questo doveva essere resa fruibile e facilmente interpretabile. Per questo coinvolse un decoratore di fama, esperto nella realizzazione di com-



FIG. 6 - Studio degli intrecci dei rami secondari e dei nodi da realizzare intorno alla serraglia della volta della Sala delle Asse, ante 1902, da L. BELTRAMI, *La Sala delle Asse nel Castello di Milano decorata da Leonardo da Vinci nel 1498*, «Rassegna d'arte», anno II, n. 5 e 6, maggio e giugno 1902

posizioni in stile. Ernesto Rusca però, forse per la difficoltà realizzativa, andò oltre ridipingendo totalmente tutta la superficie di volta e lunette rispettando solo l'impostazione compositiva generale e ricoprendo tutte le tracce antiche (FIG. 5).

Se da un lato l'impresa di Rusca suscitò notevoli critiche da parte di alcuni storici dell'arte – in particolare è nota la polemica sollevata da Adolfo Venturi<sup>(20)</sup> –, dall'altro ebbe una risonanza molto positiva poiché si riteneva erroneamente che grazie al suo intervento fosse di nuovo possibile apprezzare la pittura di Leonardo da Vinci. Ma osservando oggi i residui, più o meno integri di quella ridipintura, è possibile comprendere quanto lontana, stilisticamente, matericamente e cromaticamente, potesse essere da una pittura quattrocentesca.

Dunque quello che si svolse tra il 1893 e il 1902, non fu un intervento di restauro



FIG. 7 - Riproduzione di un disegno di Leonardo da Vinci proveniente dal Codice Atlantico foglio 306r., foto Carlo Fumagalli - ditta Montabone 1902-1908 circa, inv. AM 441. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

per riportare a vista la decorazione policroma antica, ma solo un insieme di fasi operative che portarono al primo rinvenimento di tracce policrome sotto gli scialbi, alla rimozione completa di questi ultimi e alla totale ridipintura. Purtroppo la fase di rimozione dello scialbo apportò danni irreversibili alla pittura antica già molto lacunosa.

Rusca si trovò ad intervenire su una superficie molto disomogenea, preparata dalla squadra di operai della Società Cooperativa Lavoranti Muratori che aveva rifatto larga parte dell'intonaco della volta e delle lunette fino a circa 5 m dal pavimento,



FIG. 8 - Parete sud-est, lunetta 4L2, particolare di una porzione di ridipintura di Ernesto Rusca. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

poco al di sotto dell'imposta degli archi delle finestre, livello sicuramente indicato da Luca Beltrami il quale aveva verificato che, rispetto all'impianto decorativo, quanto ancora presente sotto quella quota non risultava per lui significativo poiché privo di tracce di policromia. Il pittore scelse una tecnica a secco (tempera a uovo) dovendo lavorare su intonaci asciutti e per la necessità di avere a disposizione materiale che gli permettesse di realizzare stesure di colore coprente per uniformare le disomogeneità date dalla presenza di lacerti antichi e per ottenere una notevole brillantezza cromatica anche dopo l'asciugatura. Non solo. La tecnica a tempera a uovo risultava analoga alla tecnica utilizzata in origine per la decorazione della Sala delle Asse (FIGG. 8-9).

Ma le modifiche all'immagine della sala andarono oltre la totale ridipintura della volta e delle lunette. Come precedentemente citato, dai documenti emerge che è nel 1897 che con lo scrostamento accurato delle pareti<sup>(21)</sup> vennero rinvenute sotto lo scialbo le tracce del *Monocromo*; questo disegno privo di policromia per Beltrami rappresentava l'incompiutezza o meglio l'ostacolo concreto al raggiungimento della compiutezza formale dell'ambiente di epoca sforzesca. E le scelte di arredo e allestimento della Sala furono condizionate in modo radicale da queste sue idee. Progettò quindi un allestimento che prevedeva la foderatura delle pareti con tappezzeria in stoffa di color amaranto<sup>(22)</sup> e stalli lignei nella parte bassa lungo tutto il peri-



FIG. 9 - Parete sud-est, ripresa a luce radante di uno dei testimoni della ridipintura di Ernesto Rusca. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

metro. Nell'ottobre del 1907 presentava alla Commissione Conservatrice il progetto per il completamento dell'allestimento<sup>(23)</sup> che ricreava un ambiente in sé completo, recuperando i valori storici e facendo in modo che l'opera potesse tornare ad essere strumento per educare al bello la popolazione, riportandola ad evocare il glorioso passato del Castello Sforzesco e di Milano<sup>(24)</sup> (FIG. 10).

Tale allestimento, però, annullò quasi completamente l'idea della decorazione attribuita a Leonardo da Vinci che avrebbe voluto creare un ambiente che desse la sensazione di uno spazio 'aperto' su ampi paesaggi collinari, coperto da un pergolato. Gli elementi della natura dovevano ricoprire completamente le superfici murarie, per annullarle e trasformarle in quinte sceniche di un paesaggio che si estendeva in lontananza su tutti i lati. Questo è confermato anche da come venne risolta la presenza del caminetto, che era nella sala al momento in cui venne ideata la decorazione murale. Attualmente il caminetto è assente, ma sappiamo che la sua rimozione avvenne tra il 1907 e il 1909. Nel testo del 1902, Beltrami citava il disegno rinvenuto nell'angolo nord solo parlando dell'aspetto che la sala doveva avere nel 1661, durante il periodo della dominazione spagnola, con la presenza di un caminetto all'angolo nord e affermava:

Risulta quindi che, un secolo e mezzo dopo la caduta di Ludovico il Moro, la Sala delle Asse conservava ancora le tracce di decorazione nella volta: a quell'epoca però doveva esser già stato soppresso il rivestimento in legno alle pareti della Sala, come si può arguire dal fatto che la composizione vinciana si trovò, per qualche tempo, estesa anche alla parte inferiore delle pareti, essendosi trovate tracce di uno dei tronchi d'albero fino a due metri circa dal pavimento, colle nodose radici disposte per modo da formare decorazione intorno al camino disposto nell'angolo a nord della Sala: tale prolungamento di tronco, sebbene non manchi di un certo carattere, si presenta però come lavoro eseguito durante il periodo della dominazione spagnola<sup>(25)</sup>.

La conferma della presenza del caminetto sulla parete nord-est e la conseguente ulteriore comprensione dell'impostazione decorativa della sala, deriva anche dall'osservazione dell'immagine del 1955 quando il monocromo venne ritrovato sotto le tappezzerie; nella foto si nota in basso la traccia lasciata da una cornice di caminetto la cui bocca risulta chiusa da una tamponatura eseguita con laterizi privi di intonaco in superficie (FIG. 11).

Inoltre vi è una lettera di Luca Beltrami del 1907, indirizzata all'assessore municipale, per un parere della Commissione dei Musei d'Arte in merito alla sistemazione finale della Sala delle Asse nella quale viene chiesta l'autorizzazione alla rimozione del camino<sup>(26)</sup>. Dai rilievi geometrici di Beltrami, conservati presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, risulta anche che il caminetto era in opera al momento della consegna del monumento al Comune di Milano da parte delle autorità militari<sup>(27)</sup> (FIG. 12).



FIG. 10 - Foto Anderson, Ripresa fotografica dell'angolo sud della Sala delle Asse ad allestimento concluso, 1909-1929 circa, inv. AM 401. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 11 - Foto Mario Perotti, Particolare della parte bassa del *Monocromo* sulla parete nord-est nella situazione in cui è stato rinvenuto dietro i rivestimenti dell'allestimento di Luca Beltrami, 1955, inv. 2219. Milano, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano, Archivio Fotografico

Altro aspetto particolare che merita qualche ulteriore valutazione, è che proprio in corrispondenza della zona del caminetto si sono conservate le maggiori tracce di intonaco originale e di disegno preparatorio. La presenza del vano e della canna fumaria che costituiscono dei vuoti nella muratura, oltre a non permettere l'innesto proprio in quella zona di mangiatoie e di elementi murari divisorii per i cavalli con conseguente danneggiamento dell'intonaco originale, ha evitato fenomeni di risalita capillare delle sostanze dannose delle deiezioni animali e il conseguente degrado.

Altro elemento di grande rilevanza è emerso quando recentemente è stato smontato l'allestimento in legno del progetto BBPR risalente alla metà degli anni Cinquanta<sup>(28)</sup>; si è scoperto che le parti decorative rimaste a livello di disegno preparatorio, sono presenti su tutte le pareti della sala dove si è conservato l'intonaco antico. Inoltre, sempre nella stessa zona del *Monocromo* ma ad una quota inferiore e a destra del lacerto più grande, è stato rinvenuto un altro piccolo frammento di into-

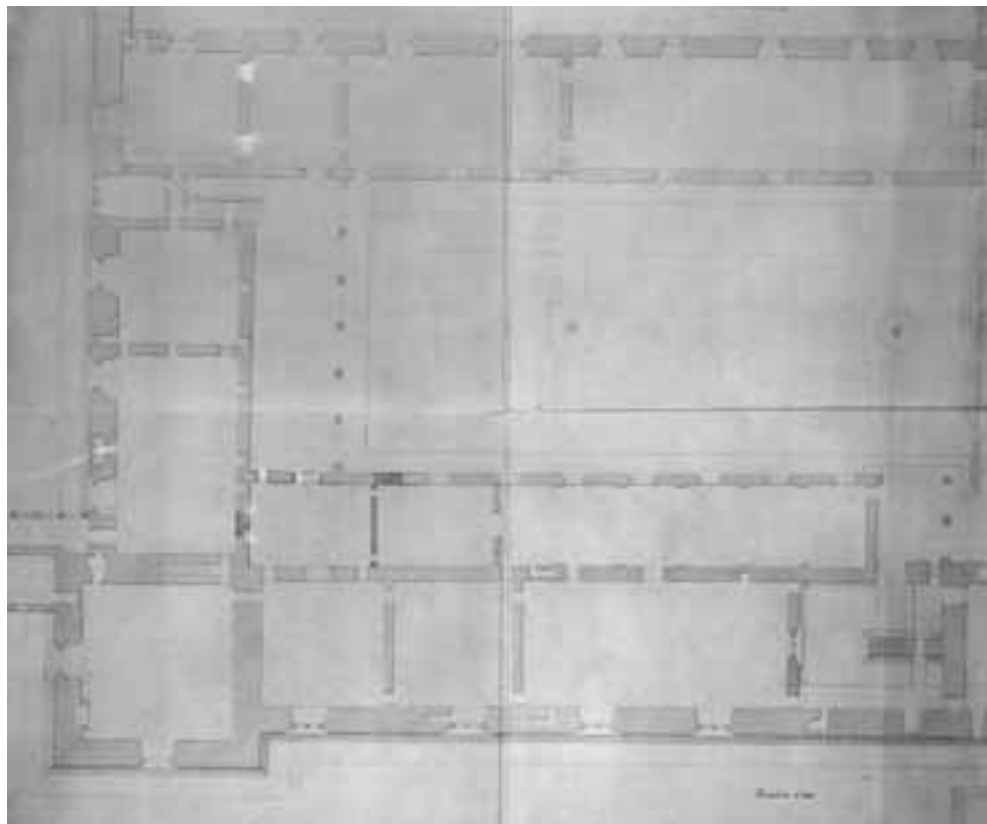


FIG. 12 - Luca Beltrami, Rilievo planimetrico della Corte Ducale, in basso a sinistra la Sala delle Asse rappresentata con il caminetto ancora in opera, 1900 circa, inv. RB 2399. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

naco con la traccia disegnativa di foglie su sottili rami; un lacerto piuttosto piccolo ma di straordinaria importanza per la comprensione della composizione decorativa nella fascia inferiore delle pareti<sup>(29)</sup>.

Infatti mettendo in relazione questo ritrovamento con le informazioni relative alla presenza del caminetto all'interno della sala, è possibile interpretare la situazione dell'angolo nord e mettere in rapporto tutte le altre tracce giunte fino a noi.

La decorazione pensata da Leonardo da Vinci doveva partire ben al di sotto dei 2 m di altezza, come ipotizzato fino ad ora sulla base della quota dei resti del disegno dell'angolo nord; in questo angolo, data la presenza del camino e della sua imponente cornice, l'artista aveva deciso di far terminare il tronco con le sue radici insinuate in pietre poggiate sul terreno, alla quota della cornice del camino che doveva così fungere da illusionistico sostegno lapideo della decorazione sovrastante; lateralmente, infatti, dalle tracce ancora leggibili si evince che gli altri tronchi scendevano a quote inferiori, confermando che le radici degli stessi si sviluppavano lateralmente

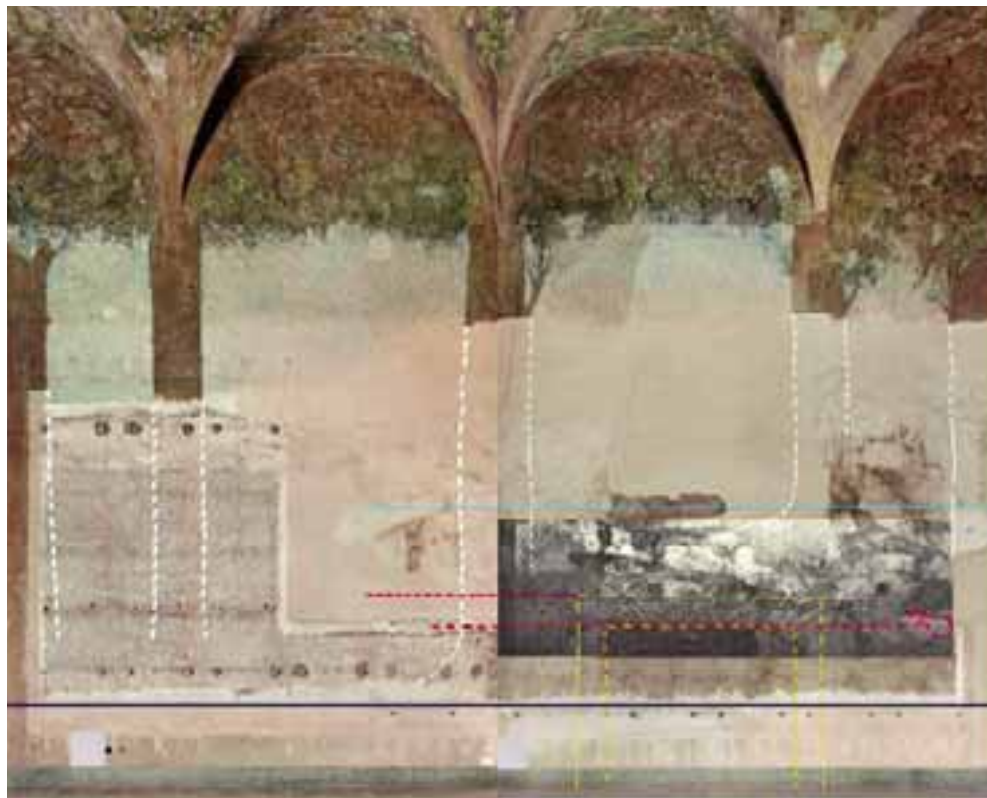


FIG. 13 - Immagine raddrizzata e ricomposta in piano delle porzioni di parete nord est e nord ovest, la sovrapposizione della porzione dell'immagine realizzata da Perotti nel 1955 e il disegno grafico della posizione del caminetto (in giallo), del frammento di intonaco antico rinvenuto sotto l'allestimento BBPR e del prolungamento del disegno dei tronchi secondo le tracce ancora visibili (in bianco). Elaborazione M. Palazzo

al camino stesso<sup>(30)</sup> e, sulle altre pareti, ad un livello inferiore alla cornice del camino. Tale ipotesi è stata confermata osservando la parete adiacente, anch'essa con notevoli tracce di disegno preparatorio (FIG. 13).

Nello spazio che separa i grandi tronchi che sostengono il pergolato, la composizione prevedeva sulle pareti sfondati prospettici su paesaggi che si aprono in lontananza, con rovine e villaggi inseriti nella natura.

I tronchi portanti degli alberi si chiudono poi in basso con le possenti radici che con la loro forza si insinuano tra massi e resti di rovine in primo piano, ben visibili in corrispondenza dell'angolo nord<sup>(31)</sup> (FIG. 14). Alla luce di queste nuove scoperte, e a quanto emerso da sotto gli strati di scialbo, la sala del Castello diventava quindi uno spazio aperto, senza rinunciare all'intento celebrativo del committente Ludovico Sforza, attraverso l'uso di alberi di gelso che alludevano al suo nome e alle sue attività<sup>(32)</sup>, e con l'impiego dell'oro che permetteva di mettere in rilievo le corde che formano i nodi di sostegno del pergolato creato dall'intreccio dei rami e che nello stesso tempo nobilitava l'ambiente rendendolo degno del suo intento celebrativo<sup>(33)</sup>.

La Sala delle Asse, quindi, come un illusionistico giardino ombreggiato da possenti

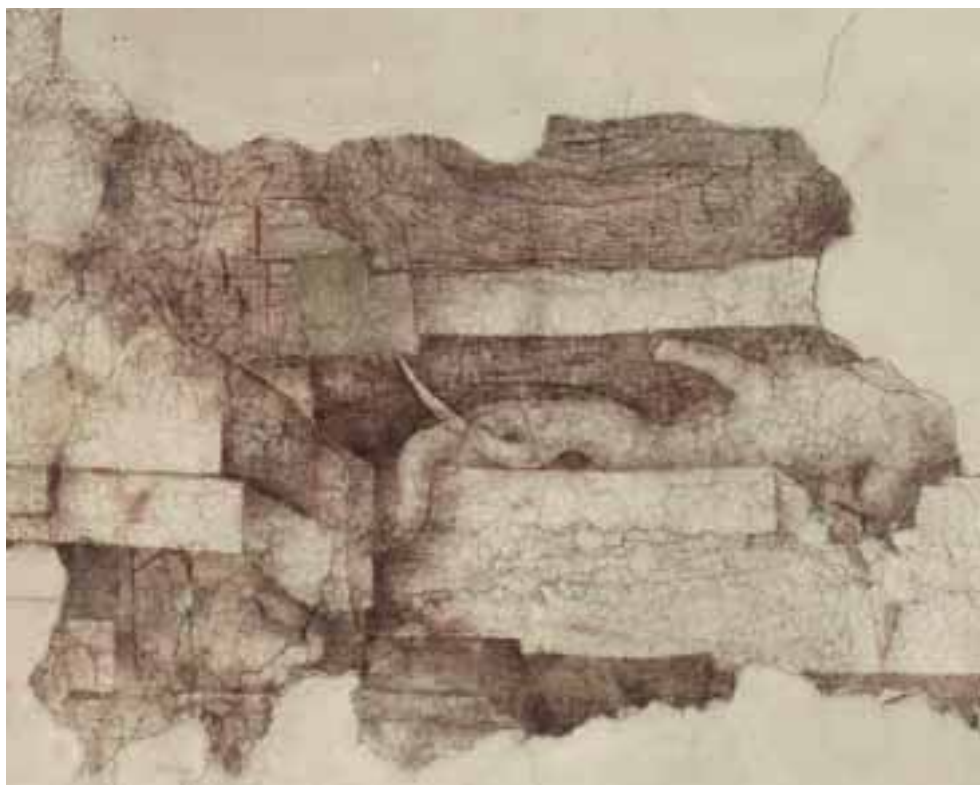


FIG. 14 - Parete nord-est, particolare del *Monocromo* (2013). Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

alberi di gelso con elementi d'oro, per aumentarne la preziosità e la luminosità, e con la vista su spazi aperti e su paesaggi lontani; è questa che si sta delineando, grazie ai molti studi e alle ricerche in corso, l'idea compositiva di Leonardo da Vinci per la grandiosa e nobile decorazione della Sala.

Con il nuovo allestimento che ne annullava totalmente l'immagine pensata dall'artista la Sala fu definitivamente inaugurata nel 1909 ed entrò finalmente nel percorso museale rappresentando da subito il luogo ideale, viste le dimensioni e la grandiosa solennità, per eventi culturali e mostre; la sua fama si consolidò nei decenni successivi, tanto che nei registri di protocollo conservati nell'Archivio storico del Comune di Milano, risultano numerosissime le richieste di utilizzo per le manifestazioni cittadine, nazionali e internazionali<sup>(34)</sup>. Per tale motivo negli anni Trenta vennero realizzati interventi volti principalmente all'adeguamento impiantistico e all'illuminazione; nel 1928 Mario Bezzola, responsabile del Laboratorio di restauro del Castello, scriveva una nota al Soprintendente capo del Castello Sforzesco, Giorgio Nicodemi, alla quale allegava uno schizzo; nella lettera diceva:

Nel rovistare tra vecchie carte ho trovato questo disegno, che le trasmetto, e che fu tracciato dal barone Giuseppe Bagatti Valsecchi, su preghiera del prof. Vicenzi, come esempio di quelli che avrebbero dovuto essere i bracci portalampada nella Sala delle Asse. Come ella sa, tal lavoro non fu eseguito<sup>(35)</sup>.

Quindi Carlo Vicenzi, che era stato direttore dei Civici Musei del Castello dal 1917 al 1927, oltre a porre precocemente il problema dell'illuminazione delle sale, si era attivato per individuare una soluzione, almeno per quanto riguardava la situazione della Sala delle Asse. Ma la sua malattia interruppe ogni attività e la questione fu ereditata dal suo successore Giorgio Nicodemi (FIG. 15).

Il problema dell'illuminazione della sala e di quelle adiacenti veniva quindi affrontato concretamente proprio nel 1928 visto che quegli ambienti erano stati destinati a sale di ricevimento per il Podestà. È infatti proprio del 21 giugno la determina di affidare alle ditte Seguso e Alessandro Mazzucotelli (quest'ultimo specializzato in lavori artistici in ferro battuto) la realizzazione dei corpi per l'illuminazione che risultano realizzati entro l'anno<sup>(36)</sup>. Nel 1931, però, le scelte fatte venivano messe in parte in discussione nella fase di completamento dell'opera di riordino generale delle singole raccolte, intrapresa ormai da due anni. Per la Sala delle Asse veniva evidenziato che

è stata fornita di un sistema d'illuminazione a luce riflessa. Considerato tuttavia che la sala, per la sua importanza storica ed artistica oltre che per la sua capacità, è spesso designata dalla stessa Autorità Comunale, a sede d'importanti manifestazioni culturali cittadine, si ritiene opportuno l'impianto di copri lampade in vetro soffiato<sup>(37)</sup>

che verranno effettivamente realizzati dalla ditta Salviati di Venezia<sup>(38)</sup> (FIG. 16).

Le vicende legate al riallestimento del museo e al restauro delle decorazioni murali della Corte Ducale, si interruppero bruscamente con lo scoppio della seconda guerra mondiale che provocò, con il bombardamento di Milano del 1943, pesanti danni alla città e alle strutture del Castello Sforzesco. Le prime informazioni sulle condizioni della Sala delle Asse, si hanno solo nel 1945. Il 30 giugno Ernesto Rusca scriveva all'Ufficio Amministrativo Economale del Castello per avere riscontro della notizia di danni subiti dalla volta della Sala delle Asse a causa dei bombardamenti: «Mi venne comunicato che la volta della Sala delle Asse da me rinnovata è stata in parte rovinata è vero? [...] Desidererei saperlo. Ve ne sarò riconoscente, in attesa di una cortese risposta in merito»<sup>(39)</sup>, ricevendo da Costantino Baroni assicurazioni sul buono stato della Sala<sup>(40)</sup>.

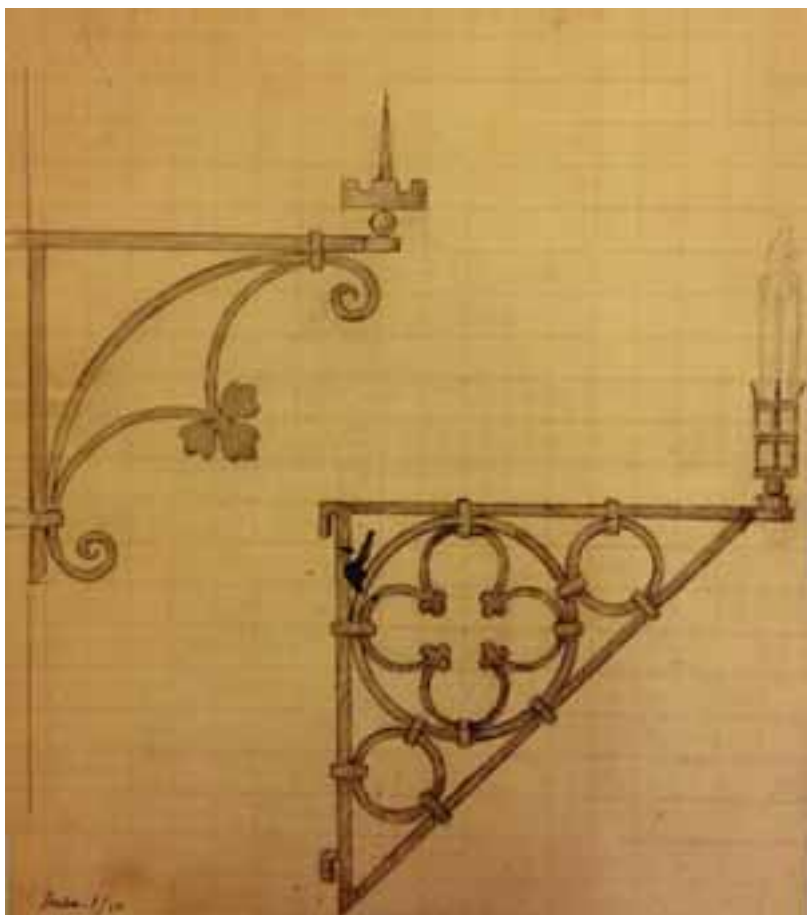


FIG. 15 - Giuseppe Bagatti Valsecchi, Disegno relativo ai bracci portalamпада per la Sala delle Asse, 21 giugno 1928, Cartella 34 Protocollo Generale 1928 Cartellina Comune di Milano, Castello Sforzesco Musei d'arte protocollo n. 5516/28, Oggetto «Bracci Portalamпade della Sala delle Asse». Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

Questo tragico momento storico, portò nell'immediato dopoguerra all'idea che il Castello e i suoi musei dovevano trovare un modo nuovo, in linea con i moderni principi museologici e museografici, per rinascere e ridare dignità alla cittadinanza milanese<sup>(41)</sup>.

Il 19 aprile 1948 il Comune di Milano inviava allo studio di architettura BBPR di Milano<sup>(42)</sup> una proposta di incarico per la progettazione e direzione artistica dei lavori di ripristino del Castello Sforzesco e per il riallestimento dei Musei municipali<sup>(43)</sup>; gli obiettivi e le finalità dell'intervento richiesto erano stati sicuramente condivisi fra Costantino Baroni<sup>(44)</sup> e i vertici politici del Comune. Per la Sala delle Asse veniva confermata la destinazione a sala riunioni o cerimonie «Non essendo previste opere murarie, eventuale rifacimento delle tappezzerie»<sup>(45)</sup>.

Ma rimaneva aperto il problema della totale ridipintura e dell'arbitrarietà dell'allestimento di Luca Beltrami. Già dal 1951 Costantino Baroni, si era posto il problema della sistemazione della Sala delle Asse in vista delle onoranze per il centenario della nascita di Leonardo da Vinci. In quell'occasione, oltre al tema degli arredi, Baroni aveva ritenuto necessario avviare verifiche sulle superfici della volta per valutare l'eventuale esistenza di pittura antica, ma i problemi legati al riallestimento



FIG. 16 - Foto Mario Perotti (attr.), Ripresa fotografica dell'allestimento prima dell'intervento dello studio BBPR, 1954 circa, inv. AM 405. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 17 - Angolo nord della Sala con l'allestimento BBPR, post 1960, inv. n. 2219. Milano, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano, Archivio Fotografico

del museo posero in secondo piano tutte le altre questioni aperte. Poi in una importante riunione della Sottocommissione tecnica per la ricostruzione dei musei del 3 marzo 1954, emergeva quanto già fossero approfondite le valutazioni dello studio BBPR su alcuni elementi caratterizzanti l'allestimento della Sala; si decideva di iniziare a rimuovere la pavimentazione e il bancale ligneo dell'allestimento Beltrami per consentire le ulteriori possibilità di progettazione<sup>(46)</sup>. Questa prima fase portò, tra marzo e giugno 1954, al rinvenimento di lacerti di *Monocromo* che aprivano una nuova fase della storia della trasformazione della Sala; l'elemento decorativo rinvenuto, del quale si era persa la memoria<sup>(47)</sup>, doveva essere studiato e valutato approfonditamente sotto il profilo materico e storico artistico per fornire elementi utili per operare le adeguate scelte allestitivie<sup>(48)</sup>. In sede di riunione della Commissione Generale di Vigilanza sui lavori, svolta il 24 gennaio 1955 l'architetto Belgiojoso affermava che «la Sala delle Asse è in sospenso per le decisioni del restauro dell'affresco della volta...»<sup>(49)</sup>. Dunque gli architetti Belgiojoso, Peressutti e Rogers erano ancora in attesa di comprendere quale fosse la scelta di intervento sui dipinti della Sala per progettare l'allestimento che doveva rispondere ai criteri generali dell'intervento nel museo: mantenere un diretto e costante rapporto tra il monumento recuperato e l'allestimento espositivo delle opere lavorando sulla definizione puntuale degli elementi strumentali all'esposizione<sup>(50)</sup>. E in Sala delle Asse i rivestimenti scelti per le pareti si configuravano quasi come i sostegni utilizzati per le opere esposte nel museo con il concetto del richiamo continuo tra interno ed esterno: «le pareti sono a lastroni di noce dai contorni merlati che si insinuano nella pittura leonardesca della volta accentuandone la ariosità»<sup>(51)</sup>. Anche per l'illuminazione i criteri in Sala furono gli stessi; a partire dalle caratteristiche della luce naturale di ogni ambiente, i corpi illuminanti inseriti non dovevano scomparire o mimetizzarsi, ma diventare essi stessi parte degli elementi dell'allestimento.

L'uso delle assi di legno di noce alle pareti permetteva di risolvere, in armonia con l'allestimento delle altre sale, il problema dell'assenza di intonaco originale nella parte inferiore delle pareti creando allo stesso tempo una 'base' ideale all'illusionistico pergolato dipinto della volta. Tale rivestimento ligneo, permetteva di lasciare a vista la zona con il *Monocromo* che era stato riconosciuto come originale dagli storici dell'arte<sup>(52)</sup> (FIG. 17).

Nelle altre zone si decise che le assi dovevano arrivare ad una quota inferiore rispetto a quella della tappezzeria di Beltrami; questo permise agli architetti, con una ricostruzione cromatica realizzata da Ottemi Della Rotta, di ottenere un maggior respiro e uno sviluppo più verticale dell'apparato decorativo dipinto e, nello specifico, dei tronchi degli alberi. Creare artificiosamente, e in verità arbitrariamente, una fascia sulle pareti nella quale prevaleva l'azzurro del cielo tra i prolungamenti verso il basso dei tronchi d'albero, permetteva di realizzare quasi una

quinta scenica teatrale. La fascia dipinta che si trova al di sopra della pannellatura lignea, quindi, non appartiene alla decorazione leonardesca, ma fa parte a tutti gli effetti dell’allestimento BBPR che non teneva conto dei lacerti di intonaco antico sulle pareti nei quali, ove necessario, inserirono i perni di sostegno del rivestimento (FIG. 18). Sicuramente dai saggi di indagine svolti da Ottemi Della Rotta prima dell’intervento definitivo, erano emersi altri lacerti di disegno preparatorio in altre zone della Sala rispetto all’angolo nord con il *Monocromo*, ma né le Soprintendenze, né il Comune di Milano li ritennero rilevanti tanto da procedere al recupero (FIG. 19).

Nella scelta definitiva, inoltre, lo spazio della Sala venne suddiviso con delle pannellature autoportanti e rimovibili, sempre lignee, utilizzabili per le esposizioni come sostegno per le opere d’arte, e che creavano quasi un percorso obbligato all’interno della sala: un labirinto come richiamo al genio leonardesco «ritmato da filari di lampioni che, oltre ad accentuare quel tono da esterno di cui si è detto, rischiarano l’arabesco che si dirama dalla volta al sommo delle pareti»<sup>(53)</sup> (FIG. 20).

Oltre al problema di studio e interpretazione dei lacerti di intonaco rinvenuti sotto i rivestimenti antichi nell’angolo nord, doveva anche essere affrontata la questione della totale ridipintura della volta e delle lunette realizzata da Ernesto Rusca nel

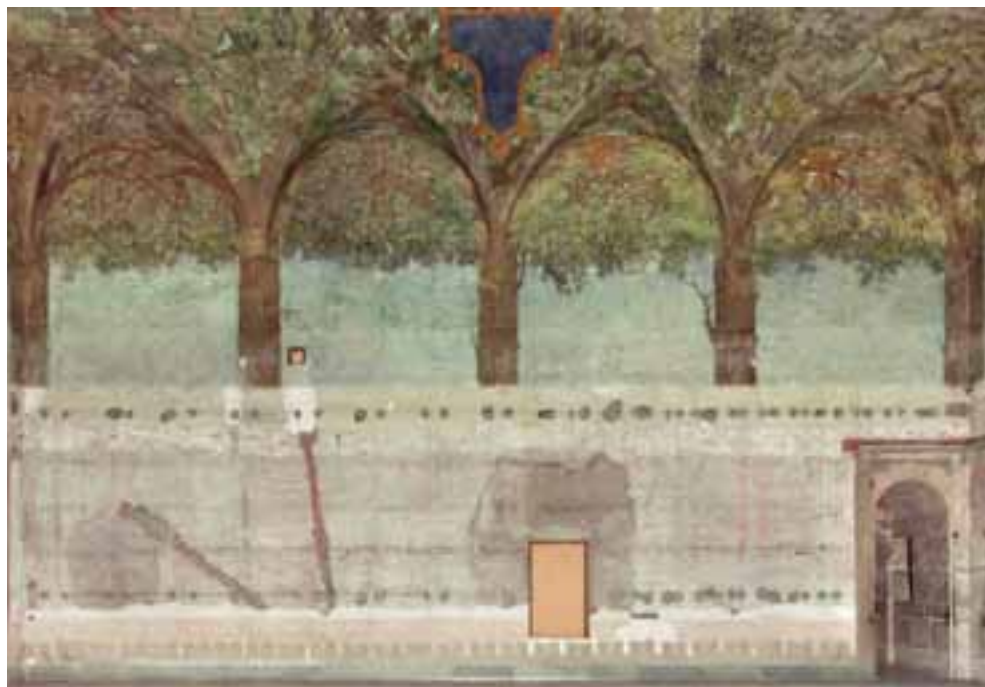


FIG. 18 - Parete sud est, la fascia al centro è l’area della ridipintura di Ottemi Della Rotta su intonaco originale ancora scialbato (2013). Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

1902. La critica del tempo, infatti, continuava ad avere toni molto negativi, *in primis* Costantino Baroni che scriveva come

il Rusca, accertato a grandi linee il comportamento di questo assai malinconico tessuto disegnativo, si sia ritenuto autorizzato a modificare in sede interpretativa i valori per puntare invece sull'effetto di maggiore imponenza e sonorità di una redazione pittorica tutta sostenuta su impasti corposi e rutilanti nonché su di una modellazione più massiva<sup>(54)</sup>.

Infatti, nel giugno 1954 il Soprintendente Luigi Crema, nel richiamare l'attenzione dell'Amministrazione comunale sugli elementi monocromi emersi con la rimozione delle tappezzerie, sottolineava la «necessità di procedere a una sistematica e totale serie di assaggi esplorativi da affidarsi a esperto restauratore d'accordo con questa Soprintendenza»<sup>(55)</sup>. Dunque la linea del Ministero era chiaramente quella di un



FIG. 19 - Parete sud est, i perni di aggancio dell'allestimento ligneo BBPR inseriti nell'intonaco antico dove un tassello di descialbo, svolto nel corso dell'attuale intervento di restauro, ha portato a vista il disegno preparatorio. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

approfondimento delle ricerche e di un intervento ponderato sulla base dei dati acquisiti, anche sulla volta e sulle lunette.

Dalla documentazione rinvenuta negli archivi è emerso, però, che le scelte finali relative alla tipologia di intervento sui dipinti murali della sala non furono intraprese sulla base dei risultati delle indagini e con riflessioni di carattere critico e tecnico, ma dettate dalle finalità degli obiettivi dei vertici politici del Comune di Milano. Nella Giunta Comunale del 29 ottobre 1954 il Sindaco affermava che

convenendo con quanto espresso dall'Assessore dr. Montagna, ho ritenuto, per ora, si abbia a conservare in opera la decorazione del Rusca pur lasciando in vista, a titolo indicativo, un piccolo tratto della decorazione originaria e ho altresì stabilito che sia sospeso d'urgenza ogni ulteriore lavoro di sondaggio rimettendolo, eventualmente, a tempo migliore<sup>(56)</sup>.

Dunque era emersa chiaramente la complessa situazione della superficie policroma della volta e delle lunette; dai saggi svolti oltre alla difficoltà dell'intervento di rimozione totale della ridipintura di Rusca, era risultato chiaro che i lacerti di pittura antica riportabili a vista erano comunque molto lacunosi. Il lavoro risultò troppo lungo ed impegnativo anche sotto il profilo economico; infatti già nel febbraio 1955 si sollecitava il reperimento di ulteriori risorse necessarie per il completamento dei lavori del Museo per rispettare «la data di apertura del Museo stabilita dal Signor Sindaco»<sup>(57)</sup>.



FIG. 20 - Bruno Stefani, Allestimento BBPR, maggio 1956, inv. Lombardia, Milano, Musei d'Arte del Castello Sforzesco, C 15394. Milano, Archivio Fotografico Touring Club Italiano

Il soprintendente Luigi Crema rimaneva però sulle proprie posizioni al punto che decise, in accordo con la Soprintendenza alle Gallerie, di coinvolgere il Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione. La strada indicata dalla Sezione II e III del Consiglio Superiore, dopo il sopralluogo svolto coincideva sostanzialmente con la posizione dei soprintendenti, ribadita più volte in occasione delle riunioni della Commissione. In conseguenza a tale determinazione forse qualche ulteriore saggio venne svolto, ma nel braccio di ferro tra il Comune e il Ministero gli interessi della Giunta ebbero la meglio, come è emerso dai dati acquisiti dall'osservazione delle superfici e dalla valutazione tecnica dell'intervento svolto da Della Rotta. Prevalse, quindi, la posizione della Giunta Comunale dettata, come detto, più che da motivazioni tecnico metodologiche, dagli obiettivi politici legati alla campagna elettorale per le elezioni amministrative del 27 maggio 1956. L'inaugurazione delle sale terrene ebbe luogo il 12 aprile del 1956.

Nei suoi scritti sull'intervento di riallestimento dei musei, Baroni continuò sempre ad affermare che il restauro svolto sui dipinti murali in Sala delle Asse aveva seguito le indicazioni del Consiglio Superiore del Ministero al punto da dichiarare che

la cauta operazione di ripulitura, condotta con molta sensibilità dal restauratore Della Rotta, ha dimostrato l'infondatezza di allarmismi basati sul rischio dell'avventura,



FIG. 21 - Foto Mario Perotti, Parete nord est, impalcatura di servizio per l'intervento di Ottemi Della Rotta, 1956, fondo Ottemi Della Rotta, 24.05.024. Cesano Maderno, Istituto per Storia dell'Arte Lombarda, Fototeca

poiché si è potuto toccare con mano che, dietro la imbellettatura smaltea del Rusca, la decorazione cinquecentesca era quasi tutta superstite, e in fondo neppure troppo sgualcita. Nello stesso tempo gli intrecci arborei, alleggeriti nella loro nobile sospensione a mezz'aria, erano restituiti al tono di fresca spontaneità e di immersione nella natura peculiare del misticismo cosmico di Leonardo<sup>(58)</sup>.

Affermazioni che risultano in contrasto con quanto dichiarato dagli architetti Belgiojoso, Peressutti e Rogers nella stessa pubblicazione fatta quale resoconto di tutto il lavoro svolto, che dichiaravano che «Il prof. Della Rotta ha compiuto qui un lavoro di restauro abilissimo che, senza riportare l'opera alla sua consistenza originale, ormai indecifrabile, l'ha ripulita dalle sovrastrutture di epoca recente altrettanto dubbie di gusto quanto arbitrarie filologicamente»<sup>(59)</sup>.

Oggi sappiamo che Ottemi Della Rotta non rimosse la ridipintura di Rusca ma ne alleggerì i toni poiché ritenuti troppo nitidi e squillanti. Ma le affermazioni di Baroni hanno comunque contribuito, nei decenni successivi, ad una generale incomprensione della effettiva situazione di autenticità della decorazione che si osservava sulla volta della Sala delle Asse dopo l'intervento di Ottemi Della Rotta; in una relazione delle attività del 1956, non firmata, così venivano descritti gli esiti dell'intervento sui dipinti della sala:

Nei mesi antecedenti l'apertura del Museo è proceduta intensa l'opera di restauro dei dipinti, delle sculture, dei mobili e degli arazzi che dovevano essere presentati al pubblico. Il restauro più importante però fu quello del pergolato leonardesco della Sala delle Asse a cura del pittore Ottemi della Rotta che permise di mettere in luce uno stato di restauro anteriore a quello di Rusca e più vicino all'opera originale del grande maestro<sup>(60)</sup>.

Ciò che è emerso dalle osservazioni ravvicinate della superficie dipinta, è che le indicazioni del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, non vennero seguite. Non si procedette, quindi, con la rimozione totale delle ridipinture, nonostante fosse una operazione prevista anche nel preventivo, ma il restauratore operò prima un alleggerimento generale e poi una spugnatura superficiale applicando un pigmento sui toni del beige/marrone sfumando l'effetto della nitida pittura di Rusca stilisticamente troppo caratterizzata e matericamente troppo invasiva. Ma non era bastato; si decise di ricoprire completamente l'oro usato da Ernesto Rusca per realizzare le corde ritenendo inaccettabile il disturbo visivo che causava la foglia d'oro così lucida e integra, su un contesto che doveva risultare dall'aspetto invecchiato dai secoli di vita.

Per quanto concerne le pareti, il restauratore rimosse gli strati di scialbo solo nella zona del *Monocromo* lasciando le altre parti ricoperte dagli scialbi; la superficie venne poi trattata cromaticamente in funzione del progetto allestitivo dello studio BBPR.

Dal punto di vista formale, il lavoro svolto sulle superfici sembra rispettare in pieno quanto era stato autorizzato dalla Giunta Comunale<sup>(61)</sup>.

Dunque l'immagine della Sala delle Asse che è giunta fino a noi è il frutto della stratificazione dei due principali interventi da essa subiti: quello di Luca Beltrami che tra fine Ottocento e primi anni del Novecento, con il coinvolgimento del pittore Ernesto Rusca, la trasformò secondo lo stile e il gusto dell'epoca occultando totalmente le tracce della decorazione antica; quello che venne realizzato negli anni Cinquanta del Novecento, con il quale si attuò un rinnovamento dell'immagine secondo lo stile del restauro antiquariale, cercando di imitare l'effetto di una pittura antica degradata dal passaggio dei secoli.

- <sup>(1)</sup> La bibliografia sulla storia del Castello e della Sala delle Asse è molto ampia, in particolare a partire dalla fine dell'Ottocento. Si citano solo alcuni dei contributi più recenti ai quali si rimanda per una bibliografia più completa: M. ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, «Solchi», VII, 1-2, 2003, pp. 19-61; *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005; A. BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, 4 voll., Verona 2010; C. CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni"*, «Prospettiva», 147-148, luglio-ottobre 2012, pp. 159-166; ID, *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 – 29 giugno 2014), a cura di S. Paoli, Cinisello Balsamo 2014, pp. 211-219; ID, *Dopo Leonardo: la Sala delle Asse al tempo di Francesco II Sforza e Cristina di Danimarca*, «Rassegna di studi e di notizie», XXXVIII (2016), pp. 15-30.
- <sup>(2)</sup> Per quanto concerne gli studi fino ad ora svolti sul *Monocromo* e per un rimando completo al gruppo di lavoro si veda *Leonardo da Vinci La sala delle Asse del Castello Sforzesco. La diagnostica per il restauro*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo, 2017.
- <sup>(3)</sup> L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902, p. 12. Gli strati di scialbo sull'intonaco originale in alcuni punti sono ancora oggi numerosissimi e ciò fa immaginare che la decorazione della Sala delle Asse rimase coperta per lunghissimo tempo, subendo ripetute manutenzioni.
- <sup>(4)</sup> BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 3, pp. 24-27.
- <sup>(5)</sup> Per gli approfondimenti sulla storia del restauro del Castello svolto da Luca Beltrami si rimanda alle relazioni annuali e ai resoconti dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia a partire dal 1893. Tra i contributi più recenti: C. DI BIASE, *Luca Beltrami e il progetto per il Castello Sforzesco di Milano. Note sul metodo e sul cantiere di restauro*, «Libri & Documenti», 3, 1994, pp. 13-61; A. BELLINI, *Luca Beltrami ed il restauro del Castello Sforzesco di Milano*, in *Luca Beltrami e il Castello Sforzesco*, catalogo mostra (Milano Castello Sforzesco, 29 novembre 2000 – 25 febbraio 2001), a cura di A. Bellini, G. Ginex, M. Albini, Milano, 2000, pp. 4-8; A. BELLINI, *Un borghese esemplare della Milano dell'Ottocento*, in *Luca Beltrami 1854-1933...* cit. n. 1, pp. 15-45; C. DI BIASE, *"La resurrezione del Gran Monumento". Beltrami e l'invenzione del Castello Sforzesco*, in *Luca Beltrami 1854-1933...* cit. n. 1, pp. 121-141.
- <sup>(6)</sup> Si veda in particolare: L. BELTRAMI, G. MORETTI, *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano*, Milano 1898; BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 3; *Il Castello Sforzesco...* cit. n. 1; P. COSTA, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami*, «Archivio Storico Lombardo», VII, 2001, pp. 195-217; M.T. FIORIO, *"Infra le fessure delle pietre": la Sala delle Asse al Castello Sforzesco*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 24 marzo – 21 maggio 2006), a cura di P.C. Marani e G.M. Piazza, Milano 2006, pp. 21-29; P.C. MARANI, *Leonardo e le colonne ad tronchonos: tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, «Raccolta Vinciana», 21 (1982), pp. 103-120; M.T. FIORIO, A. LUCCHINI, *Nella Sala delle Asse sulle tracce di Leonardo*, «Raccolta Vinciana»,

32 (2007), pp. 101-140; CATTURINI, *La sala delle Asse di Luca Beltrami...* cit. n. 1, e alle relative bibliografie di riferimento.

- (7) Dai documenti ad oggi rinvenuti, risulta infatti che in quell'anno Müller-Walde aveva chiesto all'architetto di poter fotografare il disegno a matita rossa con la *Testa di Leda* conservato nella prima sala del Museo Municipale. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, (da ora in poi ASCMi-BT), Museo d'Arte Industriale Museo Artistico Municipale 1871-1904, Cartella 4, Cartellina «*Protocollo del Museo Artistico Municipale*» 1890, n. 102. Protocollato il 31 dicembre 1890 Presidenza della Commissione. Oggetto: Corrispondenza 1890, Biglietto da visita di Luca Beltrami indirizzato al Marchese Carlo Ermes Visconti.
- (8) L. BELTRAMI, *La novella opera di Leonardo da Vinci*, «Il Marzocco», VII, 19, 11 maggio 1902.
- (9) Si deve ricordare, infatti, che la decorazione policroma della Sala delle Asse è stata realizzata a secco e non ad affresco.
- (10) L. BELTRAMI, *Relazione annuale dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Lombardia II anno finanziario 1893-94*, «Archivio storico lombardo», II, XXI (1894), pp. 207-264.
- (11) BELTRAMI, MORETTI, *Resoconto dei lavori di restauro...* cit. n. 6.
- (12) Nei documenti rinvenuti in archivio risulta una tabella con la quantificazione di tutte le superfici delle sale della Corte Ducale e tra queste, ovviamente, anche la Sala delle Asse per la quale venivano riportate le dimensioni di 15×15 m; una altezza di 8,30 m, con uno sviluppo in pianta di 225 mq, lo sviluppo della volta di 247 mq e quello delle pareti di 498 mq con una luce complessiva di porte e finestre di 40 mq. Tale quantificazione si era resa necessaria per realizzare il calcolo degli interventi da svolgere. ASCMi-BT, Cartella Castello Sforzesco, Lavori di Restauro, Cartella 1, 1893-1900; Prospetto delle dimensioni dei locali della Corte Ducale del Castello.
- (13) Dal preventivo di spesa per il 1897 relativo alla Torre quadrata sappiamo che è solo in quell'anno che venne svolto l'intervento di tipo architettonico; tra le voci troviamo infatti lo scrostamento accurato delle pareti della Sala delle Asse e la formazione di parziale intonaco, il ridimensionamento e la realizzazione dei serramenti delle finestre e delle porte, la realizzazione di un pavimento in cemento: ASCMi-BT, Cartella Castello Sforzesco, Lavori di Restauro, Cartella 1, 1893-1900. «1897 Restauro del Castello - Preventivi liquidazioni + Riassunto delle liquidazioni delle opere eseguite nel 1897 per restauri Castello» Preventivo di spesa per il proseguimento dei lavori di adattamento dei locali in castello pel Museo Artistico e archeologico nell'anno 1897 (0978). Annotazione in alto a matita «pagamento 3/4/1897».
- (14) Milano, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Pesaggio per la città metropolitana di Milano, Archivio Fotografico (da ora in poi ASABAP-Mi), Cartella Milano, Castello Sforzesco, 1901-1910, 2994-A.V. 137 fasc. 3, Minuta della lettera che Luca Beltrami scrive all'avvocato Pietro Volpi per segnalargli il ripristino della decorazione della Sala delle Asse per l'utilizzo della sua donazione, datata 6 marzo 1901.
- (15) Dal documento riassuntivo compilato a cura dell'Ufficio Regionale dei Monumenti della Lombardia, relativo alla liquidazione si deduce la cifra complessiva dell'attività svolta nel periodo di riferimento per un totale di 904,59 lire che vennero interamente imputate sul fondo Volpi. ASCMi-BT, Cartella Castello Sforzesco, Lavori di Restauro 1901-1905, Cartella 3, Cartellina manoscritta moderna: Fasc. 1 «1901 Castello Sforzesco Liquidazione delle opere + preventivo di spese, Foglio di riassunto» 1901 Lavori al Castello per conto Ufficio Regionale; ASCMi-BT, Cartella Castello Sforzesco, Lavori di Restauro 1901-1905, Cartella 3, Cartellina manoscritta antica: «Primo e secondo semestre anno 1901 Ufficio Regionale per la cons Monumenti

in Lombardia Lavori Diversi in Castello Sforzesco Milano»; ulteriore nota in rosso: «Ufficio Regionale Sala Assi per conto Volpi Finestre per conto Lattes», sotto fascicolo 4, foglio protocollo a quadri con titolo «Ufficio Regionale». Quindi elencate le specifiche delle giornate fatte da ogni operaio, la causale e il costo. ASCMi-BT, Cartella Castello Sforzesco, Lavori di Restauro 1901-1905, Cartella 3, Cartellina manoscritta antica: «Primo e secondo semestre anno 1901 Ufficio Regionale per la cons Monumenti in Lombardia Lavori Diversi in Castello Sforzesco Milano»; ulteriore nota in rosso: «Ufficio Regionale Sala Assi per conto Volpi Finestre per conto Lattes», Foglio protocollo a quadri con titolo «Ufficio Regionale per la Conservazione Monumenti in Lombardia». Quindi elencate le specifiche delle giornate fatte da ogni operaio, la causale e il costo per ogni settimana di lavoro, sotto fascicolo 5.

<sup>(16)</sup> BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 3, p. 44.

<sup>(17)</sup> Nell'archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano è conservata una richiesta del fotografo Carlo Fumagalli datata 3 marzo 1902 rivolta all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia, per eseguire alcune riprese fotografiche anche in tricromia, visto che era stata «quasi ultimata la volta della Sala degli Assi»; ASABAP-Mi, Cartella Milano, Castello Sforzesco, 1901-1910, [fasc.3], Lettera di Carlo Fumagalli fotografo all'Uff. reg. Cons. monumenti.

<sup>(18)</sup> Risulta infatti dai documenti di archivio che ad aprile 1897 erano disponibili per i restauri artistici del Castello, 22.000 £ derivanti dalla sottoscrizione pubblica da lui promossa. Per utilizzare questi fondi egli programmò una serie di interventi; tra questi una quota ingente era destinata all'acquisto delle terrecotte per il ripristino delle parti esterne del Castello e al restauro della loggetta della Corte Ducale. Ma tra le voci del programma vi era anche la «Riproduzione dipinto della volta del salone della torre» per una spesa di 2.000 £. (ASABAP-Mi, Cartella Milano, Castello Sforzesco, 1895-1900 n. 2994 - A.V. 137, Foglio di carta intestata Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia. Annotazioni manoscritte). Tale attività veniva specificata meglio nel preventivo delle opere da eseguire con i residui dei fondi raccolti con la sottoscrizione pubblica, inviato al Sindaco: «La riproduzione in misura ridotta del dipinto esistente sulla volta del salone terreno nella torre che si trova all'angolo Nord»; Archivio Storico Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, Cartella Milano, Castello Sforzesco, 1895-1900 n. 2994 - A.V. 137, minuta di lettera dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia al Sindaco di Milano. Prot. n. 482 del 23 aprile 1897. Oggetto: Castello di Milano Preventivo delle opere da eseguirsi coi fondi raccolti per sottoscrizione pubblica.

<sup>(19)</sup> BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 3, p. 49.

<sup>(20)</sup> Per un approfondimento sul tema delle reazioni della critica sollevate dall'opera di Rusca dopo l'inaugurazione della Sala, si veda: G. CAROTTI, *La decorazione di Leonardo nella sala "delle asse" nel Castello Sforzesco di Milano*, «L'Arte», V, fasc. III-IV, 1902, pp. 122-123; F. MALAGUZZI VALERI (recensione), *Beltrami Luca, Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse nel Castello di Milano*, «Archivio Storico Lombardo», XVII, 1902, pp. 420-421; A. MANFREDINI, *La sala "delle Asse" nel Castello di Milano*, «Il monitore tecnico», 10 giugno 1902, pp. 244-245; A. VENTURI, *Luca Beltrami*, «L'Arte», V, fasc. XI-XII, 1902, pp. 400-403; COSTA, *La Sala delle Asse...* cit. n. 6, pp. 195-217; FIORIO, «*Infra le fessure delle pietre*»... cit. n. 6, pp. 21-29; P. COSTA, *The sala delle Asse in the Sforza Castle in Milan*, Tesi di Dottorato di Ricerca, Università di Pittsburgh, 2006; FIORIO, LUCCHINI, *Nella sala delle Asse...* cit. n. 6, pp. 101-140; C. CATTURINI, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'alle-*

stimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI (2013), pp. 63-76; CATTURINI, *La sala delle Asse di Luca Beltrami...* cit. n. 1, pp. 211-219.

- (21) ASCMi-BT, Cartella Castello Sforzesco, Lavori di Restauro, Cartella 1, 1893-1900. «1897 Restauro del Castello - Preventivi liquidazioni + Riassunto delle liquidazioni delle opere eseguite nel 1897 per restauri Castello». Preventivo di spesa per il proseguimento dei lavori di adattamento dei locali in Castello pel Museo Artistico e archeologico nell'anno 1897 (0978). Annotazione in alto a matita «pagamento 3/4/1897».
- (22) C. BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche recuperate al Castello Sforzesco di Milano*, «Istituto lombardo di scienze e lettere», vol. LXXXVIII, serie III, fasc. I e II, 1955, pp. 21-32.
- (23) ASCMi-BT, Cartella Castello Sforzesco, Lavori di Restauro, Cartella 17/1, Cartellina «*Carte ritirate dal salottino della Commissione Conservatrice Giugno 1912 – Verbali 1907*», documento del 21 ottobre 1907.
- (24) Su Beltrami e sulle sue idee sul restauro si veda: *Luca Beltrami 1854-1933...* cit. n. 1; L. BELTRAMI, *Il restauro*, Milano 1901. L'allestimento aveva anche un valore simbolico; per la tappezzeria in stoffa egli fece realizzare un raso di seta con motivo tessuto a lettere e nodi; disegnò poi gli stalli lignei con linee neo-rinascimentali e una pavimentazione marmorea policroma, al fine di ricreare un'ambientazione che richiamasse simbolicamente e stilisticamente l'epoca sforzesca.
- (25) BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 3, pp. 66-67.
- (26) «Dovendo procedere nell'opera di sistemazione del pavimento della Sala delle Asse, e predisporre i disegni per la sistemazione delle pareti di detta sala, allo scopo di ultimare il restauro della medesima, occorre che per parte della onorevole Commissione dei Musei d'Arte sia presa qualche determinazione riguardo alla rimozione del camino che anni sono venne disposto sull'angolo fra le due finestre della Sala delle Asse», ASCMi-BT, Registro Protocollo, Direzione Musei Castello Sforzesco vol. I 1904-1912, Cartella 1/B, documento n.924 del 7 giugno 1907. In questa nota, Beltrami chiedeva alla Commissione Conservatrice anche il parere per la riapertura della porta al centro della parete sud della sala, che venne quindi eseguita prima dell'apertura definitiva della sala nel 1909.
- (27) Milano, Gabinetto dei disegni, Raccolta Beltrami, *Pianta dell'angolo della Torre Nord (Sala delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano)*, 1893-1895, matita su carta da lucido, inv. 1277; *id.*, inv. 2399. Dai rilievi che riguardano la Corte Ducale, nei quali in Sala delle Asse è stato rappresentato anche il vano del caminetto, è stato possibile anche realizzarne la restituzione metrica confermata dal rilievo in alzato. La bocca del camino era larga esternamente 200 cm e il vano si restringeva fino ad una larghezza di 140 cm; la cornice in pietra aggettava di circa 70 cm dalla parete e la cornice superiore doveva essere lunga 270 cm. L'altezza della bocca è indicata a 160 cm. La tamponatura in laterizio della bocca del camino che si riesce a intravedere nell'immagine degli anni Cinquanta, non sembra essere antica: probabilmente Beltrami oltre alla rimozione della cornice fece anche realizzare quella tamponatura per predisporre la parete al posizionamento degli stalli lignei e della tappezzeria. A conferma di tutte queste ipotesi ci sono, come detto, i risultati dell'indagine termografica svolta recentemente nell'ambito delle attività di indagine affidate dal Comune di Milano al Centro Beni Culturali del Politecnico di Milano.
- (28) Lo smontaggio è avvenuto a cura di un restauratore che ha preliminarmente documentato e numerato tutti gli elementi costituenti l'allestimento delle pareti. Le parti costituenti il rivestimento sono quindi state adeguatamente imballate e trasportate in un magazzino climatizzato

dove sono tutt'ora conservate in uno stato che ne permetterà l'eventuale ricollocazione al termine del lavoro di restauro delle pareti.

- <sup>(29)</sup> L'impostazione decorativa della sala, ed il significato simbolico di quanto rappresentato, è stata analizzata approfonditamente da alcuni studiosi di Leonardo; tra gli scritti pubblicati si veda MARANI, *Leonardo e le colonne...* cit. n. 6, che affronta ed approfondisce il tema del simbolismo della decorazione della Sala delle Asse.
- <sup>(30)</sup> Come d'altronde affermato dallo stesso Beltrami nel suo libro del 1902.
- <sup>(31)</sup> Tale sviluppo decorativo può essere messo in relazione, per quanto concerne l'impostazione generale, con la Camera degli Sposi realizzata da Andrea Mantegna nel palazzo Ducale di Mantova per la famiglia Gonzaga. Un confronto già fatto da Pietro Cesare Marani, nei suoi scritti sulle lunette del Cenacolo leonardesco: P.C. MARANI, *Prospettiva botanica e simbolo nelle ghirlande "tonde a l'antica" di Leonardo*, in P. BRAMBILLA BARCILON, P.C. MARANI, *Le lunette di Leonardo nel refettorio delle Grazie*, Milano 1990, pp. 1-34.
- <sup>(32)</sup> Gli alberi di gelso producono frutti, le more di gelso, che richiamano il soprannome di Ludovico 'il Moro'. Il duca, inoltre, aveva sviluppato sui suoi territori la coltivazione degli alberi di gelso per l'allevamento dei bachi da seta. Al riguardo si veda CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco...* cit. n. 1, pp. 159-166; CATTURINI, *La sala delle Asse di Luca Beltrami...* cit. n. 1, pp. 211-219.
- <sup>(33)</sup> Ed entrambe le sale, quella milanese e quella mantovana, possono essere messe in relazione con la descrizione della sala ideale e di carattere celebrativo, fatta dal sofista Luciano di Samosata nel II secolo d. C. La relazione con il recupero dell'antichità nell'opera di Leonardo si ha in P.C. MARANI, *Leonardo una carriera di pittore*, Milano 1999, pp. 172-173; in questo testo parlando del ritratto di Cecilia Gallerani l'autore cita lo scritto di Luciano di Samosata come riferimento culturale per l'interpretazione della bellezza femminile da rappresentare senza eccessi e come paragone per l'adeguatezza degli elementi decorativi di una sala dipinta.
- <sup>(34)</sup> Non tutte le richieste di utilizzo venivano accolte, ma spesso i documenti relativi alla voce del registro di protocollo risultano mancanti ed è quindi difficile fare una valutazione puntuale di quanto effettivamente avveniva nella Sala.
- <sup>(35)</sup> ASCMi-BT, Cartella 34, Protocollo Generale 1928, Cartellina Comune di Milano Castello Sforzesco Musei d'arte protocollo n. 5516/28 del 21 giugno 1928, Oggetto: Bracci Portalam-pade della Sala delle Asse.
- <sup>(36)</sup> A giugno 1929 veniva realizzata una prova di illuminazione e poi a dicembre dello stesso anno avveniva il pagamento degli elementi di illuminazione, i lampadari in ferro battuto della Sala delle Asse, mentre per l'esecuzione dell'impianto la ditta Zois veniva pagata nel settembre del 1930. Milano, Archivio Civico - Cittadella degli Archivi, Fascicolo 364, 1933, Anno 1929, Autorizzazione alla spesa per l'impianto di illuminazione nelle sale per cerimonie al Castello Sforzesco, Atti del Comune di Milano. Determinazione del Podestà, Protocollo Generale 122684. Oggetto: Impianto di illuminazione nelle sale per cerimonie nel Castello Sforzesco, del 21 giugno 1928; Archivio Civico di Milano - Cittadella degli Archivi, Fascicolo 364, 1933, Anno 1928, Atti del Comune di Milano, protocollo n.137724 del 29 agosto 1929; *ivi*, Preventivo n. 2536 redatto dalla ditta Impianti Elettrici Zois del 14 giugno 1929; *ivi*, Fattura della ditta Impianti elettrici Zois del 3 settembre 1930.
- <sup>(37)</sup> ASCMi-BT, Cartella 57, Protocollo Generale 1931, Cartellina Atti del Comune di Milano Prot. n. 1127 del 16 novembre 1931 Oggetto: Proposta circa il riordino delle Raccolte dei Civici Musei.

- <sup>(38)</sup> Una scelta che impatterà non poco sull'allestimento originale di Luca Beltrami la cui sistemazione sarà definita «ispirata a molto più commendevole semplicità» da Costantino Baroni nel 1955 che contestualmente dichiarava che la cornice con funzione illuminotecnica e i lampadari a muro fatti in ferro battuto e vetro con forma a grappolo risultavano essere un arredo «improntato ad una concezione eminentemente simbolista e dannunziana», BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche...* cit. n. 23, pp. 21-32.
- <sup>(39)</sup> ASCMi-BT, Protocollo Generale 1945, Cartella 154, Cartolina postale manoscritta firmata da Ernesto Rusca destinata allo Spett.le Ufficio Amministrativo Economale Castello Sforzesco Milano datata 30 giugno 1945.
- <sup>(40)</sup> ASCMi-BT, Protocollo Generale 1945, Cartella 154, Copia lettera firmata Baroni in risposta alla richiesta di Rusca datata 17 luglio 1945.
- <sup>(41)</sup> Sul tema del restauro degli anni Cinquanta si veda in particolare: BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche...* cit. n. 22; C. BARONI, *Significato di un recupero*, «Città di Milano», n. 3, marzo 1956, pp. 139-149; FIORIO, LUCCHINI, *Nella sala delle Asse...* cit. n. 6; CATTURINI, *La sala delle Asse di Luca Beltrami...* cit. n. 1; Sui temi legati agli eventi della Seconda Guerra Mondiale si rimanda a C. SALSI, *La salvaguardia del patrimonio artistico dei Musei Civici di Milano durante la seconda guerra mondiale*, in *Brera e la guerra: la pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009 – 21 marzo 2010, Milano 2009, pp. 114-121.
- <sup>(42)</sup> Lo studio di architettura BBPR viene fondato nel 1932 da quattro giovani architetti che si erano formati al Politecnico di Milano: Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peresutti e Ernesto Nathan Rogers.
- <sup>(43)</sup> ASABAP-Mi, Milano, Castello Sforzesco, 1945-1948, 2994-A.V.137, fasc. 5, copia della lettera dell'Assessore all'Urbanistica all'architetto Rogers, protocollo n. 51291/2218 PR 48, del 19 aprile 1948.
- <sup>(44)</sup> Nominato direttore dei Civici Musei nel 1945.
- <sup>(45)</sup> ASABAP-Mi, Milano, Castello Sforzesco, 1945-1948, n. 2994-A.V.137, fasc. 5, documento redatto su carta intestata dello studio architetti BBPR, datato 20 luglio 1948.
- <sup>(46)</sup> Attività della quale si sarebbe occupato l'ingegner Ghiringhelli, responsabile tecnico dei lavori per il Comune di Milano. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Civiche Raccolte d'Arte (da ora in poi ACRA-Mi), Cartella Direzione Baroni, «Documenti 1953-1956», Serie VI, Copia del verbale della riunione del 3 marzo 1954 della Sottocommissione Tecnica per la Ricostruzione dei Musei e del Castello Sforzesco.
- <sup>(47)</sup> L'unica traccia della presenza di un disegno a monocromo sulla parete, era la citazione di Beltrami nel suo testo sulla Sala delle Asse del 1902 (cit. n. 3).
- <sup>(48)</sup> Il coinvolgimento degli uffici territoriali del Ministero fu immediato tant'è che già il 30 giugno 1954 il Soprintendente Luigi Crema scriveva alla Ripartizione Belle Arti del Comune di Milano richiamando l'attenzione dell'amministrazione sulla presenza degli «interessanti affreschi monocromi emersi nella Sala delle Assi del Castello Sforzesco in seguito alla rimozione delle vecchie tappezzerie», ASABAP-Mi, Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 2994, A.V. 204, lettera del Soprintendente Luigi Crema protocollo n. 2173 del 30 giugno 1954.
- <sup>(49)</sup> ASCMi-BT, Cartella b 190, fasc. 1, copia del verbale della riunione della Commissione Generale di vigilanza sui lavori di ricostruzione del Castello Sforzesco del 24 gennaio 1955.

- <sup>(50)</sup> A.B. BELGIOJOSO, *La rifondazione del Castello nel dopoguerra*, in *Il Castello Sforzesco...* cit. n. 1, pp. 335-345.
- <sup>(51)</sup> ID, p. 339.
- <sup>(52)</sup> Baroni ritenne erroneamente che l'intonaco sul quale era stato realizzato «l'abbozzo disegnativo, eseguito con notevole spigliatezza forse anche in vista di ripensamenti ed emendazioni da effettuarsi al momento della successiva modellazione in pasta colorata», non sembrava appartenere allo stesso livello del soprastante intonaco sul quale era dipinta la decorazione della volta; egli infatti parlava di due fasi distinte pur se appartenenti al medesimo momento creativo e al medesimo artista (riconoscendo nella volta la sicura presenza di aiuti). BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche...* cit. n. 22, pp. 21-32.
- <sup>(53)</sup> L. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, *Stile del museo*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, «Città di Milano», 1957, pp. 52-59, in particolare p. 54.
- <sup>(54)</sup> BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche...* cit. n. 22, p. 29.
- <sup>(55)</sup> Archivio Storico Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 2994, A.V. 204, lettera del Soprintendente Luigi Crema protocollo n. 2173 del 30 giugno 1954.
- <sup>(56)</sup> ASCMi-BT, Registro Protocollo, Protocollo n. 542 del 15 ottobre 1954. Oggetto: Sala delle Asse. Restauro pittorico (Non rinvenuto documento corrispondente). Nella registrazione del documento è segnalato anche l'inoltro della lettera al Soprintendente Crema.
- <sup>(57)</sup> ASCMi-BT, Cartella b 190, fasc. 1, copia lettera della Direzione Civiche Raccolte d'Arte alla Ripartizione Educazione del 15 febbraio 1955. Alla lettera risulta allegato un prospetto con l'elenco degli interventi ancora da eseguire e le relative cifre di massima previste per i restauri delle opere d'arte del Museo d'Arte Antica corrispondente alla Corte Ducale. Figura tra le altre anche la Sala detta delle Asse per un ammontare di £ 3.000.000.
- <sup>(58)</sup> C. BARONI, *Interesse del museo*, in *Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco* (estratto da «Città di Milano»), Milano 1957, p. 49.
- <sup>(59)</sup> BELGIOJOSO, PERESSUTTI, ROGERS, *Stile...* cit. n. 53, p. 54. In un articolo apparso sul Corriere Lombardo del 27-28 giugno 1956 il giornalista si scaglia critico contro l'intervento sulla volta della Sala delle Asse che a suo dire, oltre all'operazione di spugnatura, doveva prevedere anche una ricucitura cromatica dei lacerti di pellicola pittorica antica venuti alla luce; si veda C. JACINI, *È diventata Bianca la "Saletta negra"?*, «Corriere Lombardo», 27-28 giugno 1956, p. 1.
- <sup>(60)</sup> ACRA-Mi, Serie VI A - POST BARONI, Documento non firmato e non datato. Titolo: «Relazione sull'attività della Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte nel 1956».
- <sup>(61)</sup> Nella seduta del 20 dicembre 1955: «L'autorizzazione è però subordinata a che: 1) L'esecuzione dei lavori stessi non abbia a trasmodare in una vera e propria ricerca che potrà essere effettuata in un secondo tempo e comunque sempre dopo la inaugurazione dei Musei Civici del Castello Sforzesco; 2) La Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte possa dare garanzia che l'autorizzazione così ottenuta non abbia a pregiudicare, nel corso dei lavori, eventuali ulteriori ricerche»; ASCMi-BT, Protocollo Generale, protocollo n. 569 del 8 dicembre 1956. Oggetto: Sala delle Asse. Al Castello Sforzesco (lavori); non è stato però rinvenuto il documento corrispondente.

FORTUNA DELLA SALA DELLE ASSE  
NEL PRIMO NOVECENTO



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

*(parte seconda)*

Luca Tosi

**L**a fortunata propagazione dell'invenzione leonardesca della Sala delle Asse negli anni immediatamente successivi al restauro di Ernesto Rusca (1901-1902) è stata oggetto della parte iniziale del presente contributo, pubblicata nel precedente numero di «Rassegna di Studi e di Notizie»<sup>(1)</sup>. A caratterizzare i primi due decenni di vita di tale fenomeno fu soprattutto la scelta di copiare e reimpiegare singoli tasselli della composizione arborea, rielaborati da artisti molto differenti nei campi della grafica, della decorazione parietale e delle arti applicate come rimandi ideali alla fortunata stagione artistica e culturale del Rinascimento lombardo. Questo filone sembrò bruscamente esaurirsi a ridosso del primo conflitto mondiale per riprendere vigore, sotto forme diverse, soltanto al termine delle ostilità.

Nel 1919 l'Italia, ferita ma vincitrice, individuò in Leonardo da Vinci una delle figure-simbolo che avrebbe potuto favorire l'identità e la coesione nazionale, promuovendo solenni commemorazioni per il quarto centenario della sua scomparsa. In vista di tale ricorrenza furono organizzate numerose iniziative pubbliche e venne realizzato un elegante volume – affidato alle cure di Adolfo Venturi e Luca Beltrami – introdotto da alcune righe che illustravano obiettivi e sviluppi di quelle celebrazioni: «L'Istituto [di Studi Vinciani] dovrà inoltre incoraggiare con premi o con sussidi quegli studiosi che intendano orientare i loro sforzi e le loro indagini verso la vasta e ricca miniera della vita e delle opere di Leonardo. A questo scopo saranno indetti concorsi a premi per lavori di vario genere; ossia per studi biografici, bibliografici e critici, per opere di pittura e scultura aventi per soggetto il grand'Uomo ed anche per composizioni letterarie, musicali, teatrali, cinematografiche, e via dicendo»<sup>(2)</sup>.

Il crescente interesse nei riguardi dell'arte del maestro toscano dovette stimolare soprattutto l'estro dei decoratori, che già da tempo avevano individuato nella camera del Castello Sforzesco un modello da riprodurre e rielaborare in chiave ornamentale<sup>(3)</sup>. In questa seconda fase di diffusione cominciarono infatti a essere realizzate –

all'interno di palazzi, chiese ed esercizi commerciali – repliche della Sala delle Asse che si distinguevano, rispetto ai decenni precedenti, come imprese di maggiore respiro e ampiezza, mostrando una più fedele aderenza al modello originario. Alcuni di questi ambienti dipinti sono vere e proprie versioni in scala ridotta della stanza leonardesca, che ripropongono l'idea dell'immersione in un ombroso boschetto caratterizzato da una folta composizione di rami e fogliame, proveniente dagli arbusti delineati sulle pareti, che annulla illusionisticamente l'architettura reale.

Nella maggior parte dei casi si trattò di locali appartenenti a edifici storici rinnovati a inizio Novecento, nell'ambito di più ampi progetti di ammodernamento e adottando lo «stile leonardesco»<sup>(4)</sup>: una definizione impiegata per descrivere la decorazione murale della biblioteca al piano nobile dell'antico palazzo Litta Modignani a Milano (oggi sede istituzionale del gruppo UBIBanca), al civico 16 dell'attuale corso Europa<sup>(5)</sup>. Sui muri, al di sopra di scaffalature lignee, furono dipinti dodici alberi i cui rami si sviluppano sulla volta, coprendola totalmente con foglie costellate da bacche rosse, mentre al centro del soffitto è affrescato un oculo circondato da dodici aperture ricavate nella fitta vegetazione (FIG. 1), arricchita da intrecci e nodi di corde a rilievo realizzati in stucco dorato. Nel corso dell'ultimo restauro è stata rinvenuta, dietro il mobilio, la scritta «1921»<sup>(6)</sup> indicante la data in cui il milanese Piero Posi Girardi (1894-1971), ricordato dalle fonti bibliografiche, dovette realizzare l'opera. Si devo-



FIG. 1 - Piero Posi Girardi, Decorazione della biblioteca, 1921. Milano, palazzo Litta Modignani

no forse allo stesso artista anche le pitture decorative che adornano il vicino corridoio, ispirate alla ben più celebre impresa pittorica milanese di Leonardo: l'*Ultima Cena* in Santa Maria delle Grazie<sup>(7)</sup>. Nonostante le dimensioni accresciute e la maggiore fedeltà all'originale, non si è dunque in presenza di un esplicito omaggio all'opera-Sala delle Asse, ma della volontà di ricreare un contesto neovinciano assemblando parti dei brani più propriamente ornamentali del suo repertorio.

Qualcosa di analogo si verificò nella chiesa di Santa Maria Assunta (detta la Rossa) nel quartiere milanese di Crescenzago<sup>(8)</sup>: sulle pareti della cappella del battistero fu dipinto uno dei rari esempi noti di ripresa del motivo della Sala delle Asse in un contesto sacro, a distanza di quasi un decennio da quando Ernesto Rusca, nel Duomo di Lugano, aveva riprodotto una porzione del soffitto vinciano sull'arco della cappella Morosini<sup>(9)</sup>. Come in quest'ultimo caso, anche nell'edificio lombardo la decisione di realizzare una replica maturò nell'ambito di un intervento globale di restauro purista e reinterpreativo, che attorno al 1922-1923 stravolse le stratificazioni secolari della chiesa nel vano tentativo di riportarla allo stato originario: «Alcune cappelle sono demolite; la fronte è completamente riorganizzata; l'interno spogliato degli intonachi e rivestito di esuberanti decorazioni»<sup>(10)</sup>. L'ampiezza e la disinvoltura con cui gli arbitrari interventi vennero promossi furono tali che, dopo nemmeno cinque anni, l'ornamentazione neorinascimentale venne presa per antica<sup>(11)</sup>: sulla parete di fondo della cappella era raffigurato, fino a circa tre metri di altezza, il disegno delle stoffe e delle incorniciature a scarlioni appartenenti al riallestimento del 1909 della camera del Castello, per proseguire oltre il cornicione con otto esili tronchi delineanti – con i loro rami fogliati gremiti di piccoli frutti e annodati ai consueti 'groppi' vinciani – tre lunette sulla parete di fondo e due su ciascuna delle laterali, mentre alcune delle frasche più basse incorniciavano parti delle due finestrelle allungate. Alla sommità del soffitto, invece, si stagliava uno stemma dipinto raffigurante un cartiglio e una montagnola, forse riferibile all'ignota famiglia sostenitrice del ripristino novecentesco della cappella<sup>(12)</sup>. L'impossibilità di riconoscerlo si deve alla distruzione dell'opera, avvenuta tra il 1999 e il 2000 nel corso di un radicale intervento mirato a recuperare le scarse tracce di pitture antiche sottostanti<sup>(13)</sup>. Solo un'inedita lastra fotografica della prima metà del Novecento consente oggi di apprezzare quanto perduto (FIG. 2)<sup>(14)</sup>.

Il tema di una possibile coincidenza tra linguaggio liberty e invenzione arborea della Sala delle Asse aveva innescato una vivace polemica pubblicistica a inizio secolo, con Luca Beltrami ed Ernesto Melani insolitamente uniti nel respingere l'ipotesi di un Leonardo precursore dell'arte floreale novecentesca<sup>(15)</sup>. Ma di fatto la ridipintura 'creativa' di Ernesto Rusca aveva trasformato la delicata composizione del Castello in una nitidissima *affiche* pubblicitaria, pienamente in linea con le predilezioni visive del principio del nuovo secolo. Il successivo, progressivo allontanamento del

gusto dominante dalle soluzioni architettonico-decorative neoviscontee e neosforzesche (che, nella Milano diventata periferia dopo l'Unità nazionale, erano state elevate da progettisti e committenti a linguaggi architettonici più rappresentativi dell'identità lombarda) portò il motivo della Sala delle Asse a slegarsi da tali contesti revivalistici, rendendolo adatto a qualsiasi ambientazione<sup>(16)</sup>.



FIG. 2 - Anonimo, Decorazione (perduta) della cappella del Battesimo in Santa Maria Assunta a Crescenzago (Milano), 1922-1923, inv. A33148 (ex A25970). Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Accade ad esempio in villa Faccanoni a Milano, attuale sede della Clinica Columbus: voluta dall'ingegner Luigi Faccanoni, l'elegante palazzina è annoverata tra i capolavori liberty di Giuseppe Sommaruga (1912-1914), che coinvolse nell'impresa alcuni protagonisti dell'*art nouveau* italiana quali l'ebanista Eugenio Quarti e la ditta di ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli. Sul soffitto della sala da pranzo (oggi adibita a saletta di attesa) le pitture del Castello non vennero replicate alla lettera, ma servirono come modello per dipingere a monocromo una fitta composizione fogliacea, fantasiosamente gremita di grappoli d'uva, di frutti tondi e rose su un fondo dorato, dando vita a un gradevole ornamento da interno borghese (FIG. 3)<sup>(17)</sup>. Grazie al piano regolatore Beruto l'area tra il Castello Sforzesco e l'odierna Fiera Milano City fu edificata con eleganti palazzi plurifamiliari destinati a una committenza benestante, che prediligeva signorili soluzioni architettoniche in stile neorinascimentale e liberty pronte ad accogliere il motivo neoleonardesco. Nello spazio di poche vie si incontrano non casualmente le decorazioni, ispirate alla Sala delle Asse, della villa Faccanoni di Sommaruga, del palazzo Bernasconi di Beltrami e dell'edificio all'angolo tra via Mario Pagano e via Alberto da Giussano<sup>(18)</sup>: l'ingresso di quest'ultimo, al civico 18, consta di un breve corridoio impreziosito da un'ornamenta-



FIG. 3 - Anonimo, Decorazione dell'ex sala da pranzo, 1912-1914. Milano, villa Faccanoni, oggi Clinica Columbus

zione con pannellature dipinte e graffite a motivi geometrizzanti sulle pareti, incorniciate da un fregio continuo di corde dorate intrecciate, mentre il soffitto quadrangolare è coperto da un fitto manto pittorico di foglie allungate dal colore azzurro argentato, attraversato da rami e arbusti stretti da cordami di un giallo dai riflessi dorati. La composizione prosegue anche nel successivo ambiente a pianta ottagonale e coperto da una cupola, sul quale si aprono gli accessi per le ali del palazzo: pur adattandosi ad uno spazio molto diverso, il decoro della volta – che dovrebbe risalire al 1919-1920<sup>(19)</sup> – riprende l'articolazione del soffitto della Sala delle Asse, con un lampadario al posto dello stemma centrale (FIG. 4).

Slanciati alberi con rami intrecciati ai nodi leonardeschi, realizzati con una pittura graffita policroma, caratterizzano invece la fascia sottogronda sulla fronte della palazzina dalle linee quasi moderniste all'angolo tra via Luigi Emanuela e viale Sarca, in quello che era un tempo, ancora a Milano, il Borgo Pirelli: trenta villini liberty, sorti tra il 1920 e il 1923 su progetto degli ingegneri Giacomo Loria e Pietro Allodi, per soddisfare i fabbisogni abitativi della vicina fabbrica<sup>(20)</sup>.

Più grafica e meno fedele all'originale è invece la soluzione scelta per il soffitto dell'ampio atrio d'ingresso del palazzo milanese di via Panzacchi 6 (già via interna Carducci 4), un progetto affidato all'ingegner Edoardo Viganoni dal collega Paolo Bernacchi (1924-1925)<sup>(21)</sup>. Si tratta in questo caso di piante di edera dipinte che, sbocciando da eleganti vasi, invadono l'intera superficie del soffitto, staccandosi su



FIG. 4 - Anonimo, Decorazione del corridoio e dell'atrio, 1919-1920. Milano, palazzo tra via Mario Pagano e via Alberto da Giussano

un fondo blu intenso senza però rendere il senso di profondità e di affastellamento del fogliame presente in altre repliche. Non mancano le consuete evoluzioni dei nodi vinciani dorati, che si intrecciano con festoni e ramificazioni, mentre sulle lunette delle pareti laterali si stagliano cartigli con rimandi a «SCIENTIA» e a «LABOR», recando anche il monogramma «PB» con le iniziali del committente. La sistemazione dell'ambiente è elegantemente completata da una serie di colonne in lucido marmo nero che sorreggono le volte e da notevoli inferriate a tema floreale e lampade in ferro battuto alle pareti, purtroppo non ascrivibili, così come le decorazioni, ad un preciso artefice o ad una specifica bottega. Una delle riproposizioni qualitativamente più alte si trova però sulle colline parmensi, nella sala da pranzo del Castello di Tabiano (FIG. 5). Secondo quanto riferito dall'attuale proprietario<sup>(22)</sup>, tali pitture furono volute come dono di Simone Corazza al fratello Carlo, sposatosi con Anna Martini nel 1928<sup>(23)</sup>. La coppia, di ritorno dal viaggio di nozze, trovò la stanza completamente trasformata, con una tappezzeria damascata a motivi ispirati ai tessuti quattrocenteschi, il cornicione in stucco dipinto e un grande camino marmoreo, con scene matrimoniali cortesi scolpite sul frontale attribuito ad Alceo Dossena<sup>(24)</sup>. Sedici alberi di gelso, disposti su quattro lati, adornano la parte superiore delle pareti e avvolgono con le loro fronde (gremite di foglioline e more rosse) il soffitto voltato, ingentilito dai variopinti stemmi della famiglia Corazza e delle casate legate ad essa, mentre un luminoso sole in stucco dorato fa capolino al centro<sup>(25)</sup>.



FIG. 5 - Bottega di Cleomene Marini, Decorazione della sala da pranzo, 1927-1928. Tabiano (Parma), Castello Corazza

La sala da pranzo è l'unica a presentare una soluzione neorinascimentale: il piano nobile del castello, completamente ripensato dall'architetto Mario Vacca (1887-1954), si contraddistingue per l'impiego di stucchi, tinte e pitture rievocanti il periodo rococò, affidate per la massima parte al perugino Cleomene Marini (1853-1920) e alla sua bottega, che si occuparono pure dell'antica cappella esistente<sup>(26)</sup>. Titolare della cattedra di disegno architettonico presso il liceo artistico dell'Accademia di Brera, Vacca (che ben conosceva Milano e i suoi musei) disegnò anche il soffitto neoleonardesco di Tabiano, che non poté essere dipinto da Marini – scomparso nel 1920 – ma fu probabilmente opera di uno dei pittori documentati in cantiere negli anni successivi: Giovanni Fabbi (1892-1973), Aldo (1881-1950) e Luigi Antonelli e un certo Gerardi<sup>(27)</sup>.

Piuttosto noto è invece l'episodio dell'ex Pasticceria Rovinazzi di Bologna – oggi sede di una libreria del gruppo Mondadori – che conserva i decori novecenteschi nonostante gli innumerevoli passaggi di proprietà e trasformazioni d'uso<sup>(28)</sup>. Una delle sale si contraddistingue per il consueto intreccio arboreo sulla volta con inserti in stucco dorato e fastosi tendaggi dipinti sulle pareti, a emulare in maniera quasi letterale l'originale milanese (FIG. 6), qui privato dello stemma centrale e delle targhe commemorative ma arricchito da una griglia d'oro sulle vele, dalla cornice qua-



FIG. 6 - Achille Casanova, Decorazione del salone principale (nella foto ai tempi della sistemazione a ristorante), 1924-1926. Bologna, ex Pasticceria Rovinazzi (oggi Libreria Mondadori)

drangolare a rilievo (simulante un pergolato) e dalla compresenza di grappoli d'uva e frutti arancio-rosato, probabilmente delle pesche. Convincentemente attribuita ad Achille Casanova (1861-1948)<sup>(29)</sup>, l'opera è stata ritenuta da alcuni studiosi pressoché coeva alla ridipintura milanese di Rusca<sup>(30)</sup>, mentre Carlo Pedretti la datava più plausibilmente al 1910-1915<sup>(31)</sup>. Alcune delle soluzioni formali adottate rimandano in effetti all'allestimento neosforzesco che Beltrami poté approntare nella Sala delle Asse soltanto alla fine del primo decennio del secolo, quando furono montati gli scranni, realizzato il pavimento a scacchi e le pareti vennero ricoperte con i tessuti rievocati pittoricamente nella pasticceria. Quel che è certo è che a inizio Novecento il locale bolognese fu decorato secondo la moda floreale da Giovanni Masotti (1873-1915) e specifiche ricerche documentarie hanno evidenziato l'assenza di grandi trasformazioni fino al 1915, quando i titolari lasciarono lo stabile per cambiare sede<sup>(32)</sup>. Nel 1920 gli spazi di via d'Azeglio passarono ai Bendazzoli e in seguito a Enrico Zanarini, che tra il 1924 e il 1926 rilanciò l'attività commerciale e chiese al Comune di cambiare insegne e vetrine e montare sulla facciata la pregevole pensilina in ferro battuto attribuita a Sante Minguzzi<sup>(33)</sup>. Tali constatazioni, unite alla vicinanza stilistica con analoghe creazioni degli anni Venti, ci spingono a ritenere che le pitture leonardesche siano state affidate ad Achille Casanova in quest'ultima fase di rinnovamento globale del negozio.

Altre repliche sono state rintracciate senza che si sia potuto chiarire con certezza tempi, autori e modalità di realizzazione, talvolta per la confusione dovuta a studi precedenti che hanno trattato tali opere con superficialità, come nel caso del Corridoio del Torrione del celebre palazzo Farnese a Caprarola (Viterbo), ascripto in tempi recenti alla seconda metà del Cinquecento<sup>(34)</sup>. Qui, in mezzo al tripudio manieristico di stucchi, grottesche e *trompe-l'oeil* si innesta una galleria di collegamento ornata da motivi vegetali che simulano un intricatissimo bosco, solcato da aperture circolari e avvinghiato dai consueti lacci intrecciati di ispirazione vinciana, con un grande stemma cardinalizio dei Farnese al culmine dell'ambiente (FIG. 7): una fedele ripresa delle piatte e sgargianti ridipinture di Ernesto Rusca, probabilmente voluta per sostituire antichi affreschi deperiti o mai realizzati in ideale continuità con le pitture cinquecentesche presenti<sup>(35)</sup>. Lo stile rimanda agli anni Venti: un'epoca in cui il palazzo era stato locato al conte Giuseppe Brambilla<sup>(36)</sup> che si fece carico di «tutti gli obblighi di manutenzione e di restauro, impegnandosi ad una spesa enorme, sebbene fosse ricco, ma non ricchissimo»<sup>(37)</sup>. Oltre ad ammobiliare con arredi antichi l'intera dimora, il diplomatico promosse interventi sulle pitture e dunque, anche in considerazione delle sue origini milanesi, potrebbe aver commissionato le integrazioni ispirate alla Sala delle Asse; queste furono dipinte da un ignoto artista con una tecnica veloce e compendiarica, che punta alla resa di un effetto boscoso e riprendendo i solidi tronchi di Rusca, forse copiandoli direttamente dai lucidi pubblicati nel volume di Beltrami del 1902.

Piuttosto interessanti risultano essere anche i due esempi fiorentini a noi noti: la *reception room* della storica villa Palmieri a Fiesole<sup>(38)</sup>, restaurata al principio del Novecento secondo il gusto purista dell'architetto Giuseppe Castellucci (1863-1939), e il salone della Galleria Giampaolo Fioretto Antichità, al civico 43 di borgo

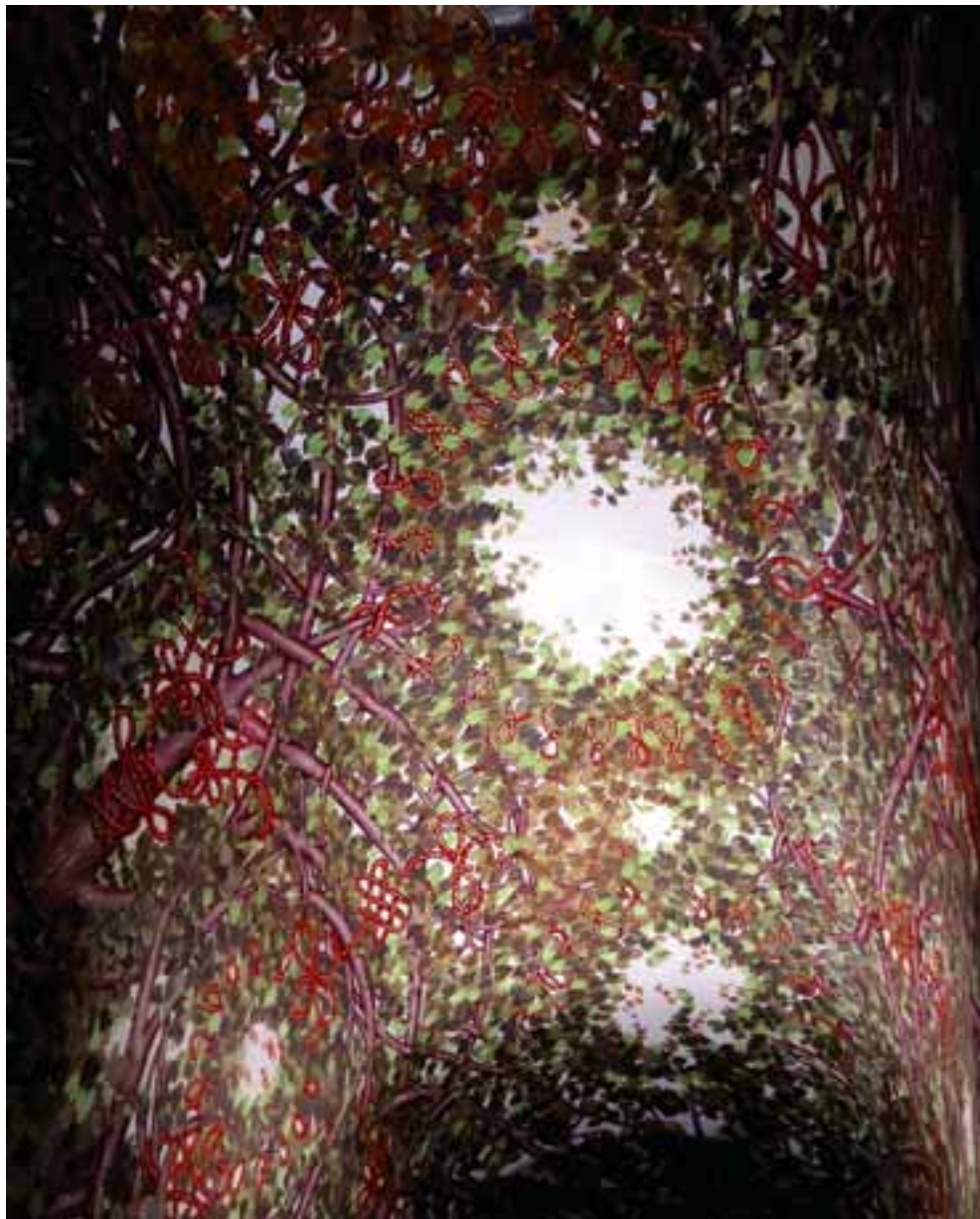


FIG. 7 - Anonimo, Decorazione del corridoio del torrione, anni Venti del XX secolo. Caprarola (Viterbo), palazzo Farnese

Ognissanti (FIG. 8). La prima fu coinvolta, contestualmente all'ammodernamento, in un'importante campagna decorativa affidata all'estro del grande artista Galileo Chini (1873-1956) che, tra il 1907 e il 1909, coordinò una nutrita squadra di pittori e decoratori che restaurò e abbellì l'intera casa, appartenente al finanziere e magnate americano James W. Ellsworth. «Nella sala da colazione la volta fu dipinta con tronchi e fogliami, e le pareti vennero decorate con leggere ornamentazioni su coloriture semplici, e con una nota di maggiore ricchezza nella grande imbotte della finestra»<sup>(39)</sup>. Si tratta probabilmente delle creazioni di nostro interesse, ma il risultato dell'intero intervento non piacque al proprietario: infatti, pochissimo tempo dopo,

mosso forse dal desiderio di far credere ai suoi amici ed ai visitatori della villa, che le pitture e decorazioni fossero opera antica che egli da fortunato intendente avesse saputo far tornare in luce, aveva ordinato che l'opera del Chini fosse alterata, svisata e manomessa per assumere il carattere voluto dal suo capriccio<sup>(40)</sup>.

La bottega antiquaria, invece, risulta intitolata fino al 1968 con il cognome del fondatore Aristodemo Orselli, che aveva avviato l'attività nella seconda metà dell'Ottocento: alla sua committenza sarebbero quindi imputabili gli affreschi, compiuti negli anni Ottanta di quel secolo<sup>(41)</sup>. Ma l'aspetto delle pitture dell'ampio soffitto a botte ribassata, poggiante su dodici vele sostenute da peducci scolpiti in pietra serena, è decisamente prossimo a quello delle repliche della Sala delle Asse realiz-



FIG. 8 - Anonimo, Decorazione di un salone, anni Venti del XX secolo. Firenze, Galleria Giampaolo Fioretto

zate nel primo quarto del XX secolo e la derivazione dal modello leonardesco di Milano è indiscutibile. L'architettura viene cancellata in maniera illusionistica da una folta pergola di rami dipinti che si sviluppa dal cornicione fino al centro della volta, definita da un'ampia apertura circolare su un cielo nuvoloso mentre le fronde fogliate, arzigogolate come nel Castello Sforzesco, sono annodate alle immancabili corde dorate e costellate da frutti di color arancione.

Ugualmente complicato risulta inquadrare la sistemazione pittorica di una camera del Castello di San Gaudenzio a Cervesina<sup>(42)</sup>, nella campagna pavese, appartenuto alla nobile casata dei Taverna fino al 1913: convertito in albergo, l'antico maniero conserva ancora due stanze allestite in un appariscente linguaggio neorinascimentale del secondo o terzo decennio del Novecento (FIG. 9). Le pareti di uno di questi ambienti sono celate quasi interamente da *boiserie* imitanti armadi da sacrestia quattrocenteschi, impreziositi da carte xilografate a disegni geometrici e sovrastati dalle smilze figure dipinte di arbusti che si intrecciano sulla volta, dove festoni di foglie sono legati a cordami in stucco dorato a rilievo desunti dal consueto repertorio vinciano<sup>(43)</sup>. Al medesimo, ignoto artista crediamo possa essere attribuita anche l'analoga ornamentazione della sala da pranzo di villa Battaglia a Luino, meglio nota come la casa delle sorelle Tettamanzi nel celebre film di Alberto Lattuada *Venga a prendere un caffè da noi* (1970)<sup>(44)</sup>.



FIG. 9 - Anonimo, Decorazione di una stanza, anni Venti del XX secolo. Cervesina (Pavia), Castello di San Gaudenzio



FIG. 10 - Anonimo, Decorazione del torrione, 1905-1920? circa. Dongo (Como), villa Redaelli-Rubini

Anche nelle amene residenze di villeggiatura dei laghi lombardi il motivo della Sala delle Asse viene tramutato in una piacevole composizione floreale: a Dongo, sulla sponda comasca, scattanti ramificazioni di foglie di vite, con piccoli frutti rossi e gruppi di nodi vinciani, spuntano da vasi dipinti per vivacizzare il soffitto della torretta di villa Rubini Redaelli (FIG. 10), costruita in riva al Lario dal politico Giulio Rubini come dote per la figlia Luigia, sposatasi nel 1905 con l'industriale Pietro Redaelli<sup>(45)</sup>; oppure in villa Cannizzaro Albertini, una residenza neoclassicggiante edificata su progetto di Luigi Clerichetti, negli anni Trenta dell'Ottocento, appena



FIG. 11 - Anonimo, Decorazione del giardino d'inverno, anni Trenta del XX secolo. Como, villa Cannizzaro Albertini



FIG. 12 - Anonimo, *Cartolina commemorativa per il trentesimo anniversario del restauro della Sala delle Asse*, 1932, inv. P. V. p. 7-35. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 13 - G. Casa, *Diploma di benemerence rilasciato dal comitato esecutivo della Mostra di Leonardo e delle Invenzioni Italiane*, 1939, n. reg. O-49990. Milano, Archivio delle Civiche Raccolte Storiche, Archivio di Storia Contemporanea di Milano

fuori dall'abitato di Como<sup>(46)</sup>. I poderosi gelsi del Castello Sforzesco diventano qui guizzanti alberelli che coprono con rami e fronde le pareti e la volta del luminoso giardino d'inverno, assieme a complessi intrecci di corde in stucco dorato a rilievo e cartigli con motti arguti, desunti da scritti e appunti di Leonardo (FIG. 11); lo stile, più dinamico e corsivo, rimanda però agli anni Trenta, quando la casa fu completamente rimodernata dall'architetto Gianni Mantero<sup>(47)</sup>.

Si tratta probabilmente di uno degli ultimi sviluppi ornamentali della fortuna del motivo, ormai giunta ad esaurimento: come abbiamo già avuto modo di vedere nel contributo precedente, durante il quarto decennio del Novecento simili manifestazioni, in pittura, editoria e nelle arti applicate si fecero sempre più sporadiche. Nel 1932 veniva commemorato il terzo decennale del restauro della stanza sforzesca<sup>(48)</sup>: ma la grafica del manifesto-cartolina realizzato per l'occasione non fu altro che la riproposizione – quasi fotografica – di un brano della Sala delle Asse, senza alcuna velleità artistica e interpretativa (FIG. 12)<sup>(49)</sup>. Neppure la tanto sbandierata mostra di *Leonardo da Vinci e le sue invenzioni* del 1939, con il suo propagandistico corollario fascista di grafica e *gadgets* vinciani, riuscì a ravvivare il modello decorativo tanto in voga nei decenni precedenti, riproposto stancamente in alcune medaglie fuse in quegli anni<sup>(50)</sup> e in prodotti grafici seriali, come il diploma di benemerenza rilasciato dal comitato esecutivo dell'esposizione leonardesca (FIG. 13)<sup>(51)</sup>. E l'allestimento del gruppo BBPR degli anni Cinquanta, eliminando tappezzerie, scranni e pavimento concepiti da Luca Beltrami, suggellò il definitivo tramonto dell'immagine neosforzesca della Sala delle Asse.

Numerosi, anche in questo caso, sono coloro che hanno contribuito alla stesura del contributo e che ringrazio vivamente: Giovanni Agosti, Alessia Alberti, Lucia Bergamo, Carla Bernardini, Chiara Bernazzani, Federica Caneparo, Carlo Catturini, Ilaria De Palma, Luca Dossena, Maria Teresa Fiorio, Barbara Gariboldi, Simona Maniello, Nadia Piccirillo, Sergio Rebora, Claudio Salsi, Nicoletta Serio, Fabio Slavazzi, Francesca Tasso, Paolo Vanoli.

- <sup>(1)</sup> L. TOSI, *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano. Prima parte*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIX (2017), pp. 13-33. In parallelo al fenomeno della ripresa del motivo arboreo (che, oltre ai contesti già esposti, si manifestò in ambiti meno scontati, come la Centrale Esterle di Cornate d'Adda – 1914 circa – dove è riprodotto sulle strombature esterne della loggetta; ringrazio Jacopo Stoppa per la segnalazione) trovò sviluppo anche quello dei nodi vinciani, largamente impiegato a scopi ornamentali sfruttandone la somiglianza con i nodi sabaudi (si veda in tal senso il disegno del vivace pavimento dell'ottagono della Galleria Vittorio Emanuele II, ideato dallo stesso Ernesto Rusca) ma non solo: ad esempio come cornice della lapide commemorativa per Carlo Feltrinelli e decorazione (non più esistente) del soffitto dell'atrio dell'Istituto Tecnico Industriale Giacomo Feltrinelli di Milano, entrambi risalenti al 1936. Nel contributo veniva evidenziato il contrasto tra la notevole fioritura di repliche novecentesche della Sala delle Asse e la penuria di esempi cinquecenteschi conosciuti che ne riecheggiano il motivo decorativo. Di notevole interesse risulta dunque la segnalazione di Giovanni Agosti (che ringrazio sentitamente) di una modesta versione della *Vergine delle Rocce*, realizzata da un anonimo leonardesco al principio del XVI secolo e già in collezione Sormani-Andreani a Milano (cfr. M. NATALE, scheda n. 39, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi-Pezzoli, 4 dicembre 1982 – 28 febbraio 1983, a cura di M. Natale, A. Mottola Molfino, Milano 1982, p. 132, in cui l'autore già riscontrava le parentele con la decorazione della stanza del Castello Sforzesco; si veda anche la fotografia dell'opera conservata presso la fototeca Zeri): la parte apicale del dipinto presenta le chiome di due alberi che, evolvendosi e incrociandosi, formano un'ordinata composizione di rami fogliati estremamente simile al disegno pittorico di alcune delle vele esistenti al di sopra le lunette della Sala delle Asse, ad esempio quelle all'angolo delle pareti sud e ovest. La questione sarà comunque approfondita in un contributo successivo.
- <sup>(2)</sup> M. CERMENATI, *Premesse. L'Istituto di studi vinciani*, in *Per il IV° Centenario della morte di Leonardo da Vinci. Il maggio 1919*, Bergamo 1919, pp. XI-XX, in particolare p. XIX.
- <sup>(3)</sup> Nella Milano di quegli anni fu molto attiva, ad esempio, la Cooperativa Pittori Imbiancatori, ampiamente pubblicizzata sulla rivista del Comune per «Stucchi, Pitture, Decorazioni, Affreschi, Graffiti per Facciate e Locali Interni», cfr. *Appaltatori e Fornitori del Comune di Milano*, «Città di Milano. Bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e di statistica», 1, XXV, 31 gennaio 1919, p. 44. Una delle tipiche produzioni anonime compiute da questi consorzi di decoratori potrebbe essere quella graffita sulla fronte del palazzo al civico 62 di via Torino a Milano, progettato nel 1915 da Augusto Ballerio: grandi alberi ramificati, analoghi a quelli della Sala delle Asse, coprono la superficie della fronte del secondo e terzo piano (G.B. MADERNA, scheda n. 1.25, in *Milano ritrovata. L'asse via Torino*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Clerici, 12 aprile – 8 giugno 1986), a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1986, pp. 234-235). Ma il disegno adottato ricorda, più che la composizione originaria, la rielaborazione grafica riprodotta sulle copertine di «Rassegna d'Arte» a partire dal 1909: cfr. TOSI, *Fortuna e diffusione novecentesca...* cit. n. 1, pp. 19, 32, nota 22.
- <sup>(4)</sup> «Nella biblioteca del Palazzo Conti Figari-Cusini a Milano»: cfr. *ad vocem Pietro Posi Girardi*, in A.M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, 5 voll., Milano 1973, IV, p. 2553; A. MEZZANOTTE, G.C. BASCAPÈ, *Milano nel-*

*l'arte e nella storia*, Milano-Roma 1968, p. 203. Nonostante il riferimento ai Figari-Cusini, il committente delle pitture murali dovrebbe essere il precedente proprietario, il cavalier Enea Fossati; a metà degli anni Venti costui è infatti menzionato come padrone dell'abitazione nel volume della Ditta Savallo, *Guida di Milano e Provincia. 1925-1926*, Milano 1925, p. 453 (civico 10 di via Passarella, confinante con la marchesa Giulia Litta Modignani Pizzini, residente al numero 8). Tre anni più tardi l'edificio risulta intestato al commendator Remigio Cusini, rimanendo inalterata la vicina proprietà della nobile (almeno fino al 1941: *Guida di Milano e Provincia. 1928*, Milano 1928, p. 586; *Guida di Milano e Provincia. 1941-1942*, Milano 1941, p. 1017). Per la storia dell'edificio fino alla fine del XIX secolo – ma senza alcun riferimento alla biblioteca – si rimanda al volume *Palazzo Litta Modignani in Milano*, a cura di A.B. Belgiojoso, Milano 1994.

- (5) La replica della decorazione leonardesca è resa nota da Maria Teresa Fiorio (*"Tutto mi piace": Leonardo e il castello*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 162-179, p. 179, nota 56; EADEM, *"Infra le fessure delle pietre": la Sala delle Asse al Castello Sforzesco*, in *Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 24 marzo – 21 maggio 2006, a cura di P.C. Marani, G.M. Piazza, Milano 2006, pp. 20-29, in particolare pp. 23, 28-29, nota 18) e mi è stata segnalata anche da Anna Zanolli, che ringrazio. Il nucleo originario della costruzione risale al tardo Quattrocento, ma gli ampliamenti e le trasformazioni più significative si datano ai secoli XVII e XVIII: P. FARINA, *La casa da nobile dei Litta Modignani nella Milano di ancient régime*, in *Palazzo Litta Modignani...* cit. n. 4, pp. 43-100.
- (6) Comunicazione orale dell'architetto Massimo Porzio della società UBIBanca, che ha seguito i lavori di sistemazione e adeguamento effettuati e che ringrazio per le indicazioni gentilmente fornitemi.
- (7) Le opere in questione (ritrovate sotto gli scialbi durante l'ultimo intervento di restauro realizzato dalla ditta Formica e riprodotte fotograficamente in FARINA, *La casa da nobile dei Litta Modignani...* cit. n. 5, p. 69, fig. 15 e in A.B. BELGIOJOSO, *Il progetto di restauro, le parti nuove e gli arredi*, in *Palazzo Litta Modignani...* cit. n. 4, pp. 149-187, in particolare pp. 169-171, figg. 19-21, sono riproposizioni a tempera del fregio a motivi geometrizzanti e della sottostante fascia a nastri e festoni presenti sulle pareti che fiancheggiano il *Cenacolo*.
- (8) La «bella volta affrescata» ha creato nel tempo diversi malintesi, venendo scambiata per un'opera cinquecentesca «di più diretta osservanza leonardesca» da Carlo Bertelli (*Per una iconografia degli Arcimboldi e delle decorazioni della Bicocca*, in G. VERGANI, *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 2000, pp. 51-102, in particolare p. 92) e, in un primo momento, anche da Maria Teresa Fiorio (in W. SUIDA, *Leonardo e i leonardeschi* [1929], ed. critica a cura di M.T. Fiorio, Vicenza 2001), che in seguito (*"Tutto mi piace"...* cit. n. 5, p. 179, nota 56; FIORIO, *"Infra le fessure delle pietre"...* cit. n. 5, pp. 20-29, in particolare pp. 23, 28-29, nota 18) l'ha correttamente ricondotta al XX secolo stigmatizzando l'incomprensibile scelta di eliminarla per far riemergere i pochi, sottostanti frammenti antichi, ampiamente integrati nel successivo restauro. Per la storia della chiesa si rimanda alla scheda di F. CAVALIERI, *Santa Maria Assunta (Rossa)*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 1985, p. 198.
- (9) Per le vicende relative a quest'impresa e la bibliografia specifica si rimanda a TOSI, *Fortuna e diffusione novecentesca...* cit. n. 1, pp. 16-17, nota 17.
- (10) «Purtroppo tali lavori, condotti con poca cautela, hanno messo in luce e poi subito falsati elementi preziosi della fabbrica antica conducendo, in non pochi casi, a risultati affatto arbitrari e poco attendibili»: F. REGGIORI, *Tre chiese lombarde o prelombarde*, «Architettura e Arti Deco-

native», II, n. 10, 1924-1935, pp. 433-457, in particolare p. 450. Nessuno dei contributi coevi o di poco successivi al restauro indica il nome del responsabile del progetto, così come tacciono pure i pochi documenti conservati presso l'archivio della Soprintendenza milanese.

- <sup>(11)</sup> Complice la presenza *in situ* di una lapide antica datata 1503, le si ritenne creazioni cinquecentesche di un seguace di Leonardo: ALVIS, *L'Arte nel Territorio del nuovo Comune di Milano*, «Città di Milano. Bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e di statistica», 9, XLI, 30 settembre 1925, pp. 308-310, in particolare p. 309. L'attribuzione fu sostenuta anche dal solitamente affidabile Carlo Ponzoni (*Le chiese di Milano*, Milano 1930, pp. 72-75), che in merito ai restauri cita soltanto il nome di don Giuseppe Roncoroni e del pittore torinese Luigi Morgari (1857-1935), autore delle decorazioni di alcune cappelle. Quest'ultimo fu probabilmente colui che dipinse il riquadro, realizzato al centro della parete di fondo della cappella del battistero, raffigurante il *Battesimo di Cristo*: un'opera palesemente ispirata all'omonima, celebre tavola degli Uffizi di Andrea Verrocchio, aiutato dal giovane Leonardo che delineò l'unico dei due angeli qui replicato. La presenza di questa pittura era certamente finalizzata ad accentuare il carattere 'leonardesco' che si era voluto assegnare alla cappella, anche se i motivi di questa scelta non sono noti.
- <sup>(12)</sup> In precedenza si era ipotizzato con prudenza (L. TOSI, *Le pitture murali della Sala delle Asse al Castello Sforzesco: l'iconografia del motivo ad alberi prima e dopo Leonardo*, tesi di Dottorato in Scienze del Patrimonio Letterario, Artistico e Ambientale, Università degli Studi di Milano, relatore G. Agosti, XXIX ciclo, a.a. 2015-2016, pp. 87-88, nota 115) che la commissione potesse essere ascrivibile alla famiglia Mangili, sostenitrice di diversi restauri in Castello e quindi potenzialmente interessata a riproporre una decorazione neosforzesca: l'ingegner Enrico (tradizionalmente noto per aver inventato e commercializzato i coriandoli di carnevale ma anche ideatore della celebre e irriverente *Indisposizione artistica milanese* del 1881, che annoverava tra i membri del comitato anche Giuseppe Mentessi, amico e stretto collaboratore di Luca Beltrami: *L'indisposizione di Belle Arti*, in *L'Esposizione Italiana del 1881 in Milano*, 23, Milano 1881 pp. 182-183, in particolare p. 182) possedeva proprio a Crescenzago, nella seconda metà del XIX secolo, la storica villa Lechi, ma successive ricerche (effettuate in Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Ruoli Generali della Popolazione, 1835, vol. 33) non hanno evidenziato alcuna parentela tra costui (residente in città in Contrada degli Spadari e poi in quella dei Mercanti d'oro) e i Mangili benefattori (dimoranti nelle più signorili Piazza del Teatro Filodrammatico, quindi Contrada del Monte Napoleone e infine via Bigli): il senatore Cesare (scomparso nel 1917) e il fratello Alberto (morto nel 1910) finanziarono infatti la ricostruzione del cosiddetto Ospedale Spagnolo nel 1907, due anni dopo la perdita della sorella Fanny (ricordata da una lapide apposta sull'edificio che ospita oggi la *Pietà Rondanini* di Michelangelo) che, a sua volta, aveva dedicato alla memoria del defunto fratello Giacomo alcune donazioni destinate alla sistemazione del maniero milanese: cfr. L. BELTRAMI, *Nel Castello Sforzesco. Il restauro compiuto col fondo Mangili*, «La Perseveranza», 27 ottobre 1908, s.n.p. [p. 2]. C. CATTURINI, G. MORI, *L'Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco di Milano*, in *La Pietà Rondanini nell'Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco di Milano*, a cura di G. Mori, C. Salsi, in corso di pubblicazione. I tre erano nipoti del facoltoso imprenditore Innocente Mangili, che aveva fondato l'omonima 'Casa di spedizioni'. S. REBORA, *Imprenditori, pittori e scultori. Una traccia per il ritratto in Lombardia nell'età moderna*, in *Accoppiamenti giudiziosi. Industria, arte e moda in Lombardia 1830-1945*, catalogo della mostra (Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Castello di Masnago, 26 novembre 2004 – 3 aprile 2005) a cura di S. Rebora, A. Bernardini, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 14-31, in particolare p. 25.

- <sup>(13)</sup> Descrive l'intervento il parroco di allora, don Arnaldo Martinelli: «Circa il Battistero ricordo la polemica innestata da una presunta intenditrice spuntata non ricordo più da quale parte di Milano che con lettere a me, alla Curia, alla Soprintendenza insisteva nel voler documentare che le pareti e la volta ricoperti da una vite rampicante fossero opera, se non di Leonardo da Vinci, di qualche suo allievo che ne aveva riprodotto il tema della Sala delle Assi al Castello Sforzesco. Per nostra fortuna anche il prof. Mulazzani non le diede retta e approvò, anche in questo caso, l'indagine fino all'originale. Del resto era evidente a tutti che si trattava di una tempera che si sfogliava appena strofinata. Vennero così alla luce brani di affreschi cinquecenteschi purtroppo molto rovinati e, al centro, qualche traccia di un pregevole dipinto in cui si vedono i canonici che offrono la Chiesa alla Madonna». La trascrizione dell'intervista è tratta dal sito internet [www.santamariarossa.it/corrispondenza/DA-intervista.pdf](http://www.santamariarossa.it/corrispondenza/DA-intervista.pdf). Presso l'archivio della Soprintendenza è depositata una relazione (corredata da alcune fotografie amatoriali che mostrano le precarie condizioni conservative della cappella prima del discutibile restauro) compilata dalla signora Tranquilli, la «presunta intenditrice» che tentò invano di arrestare l'eliminazione dell'opera novecentesca: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano, Archivio corrente, cart. E-5-1172. Sulla situazione in cui versava la chiesa a fine Ottocento si veda la relazione di A. CAIMI, *Il Museo Patrio di Archeologia*, «Archivio Storico Lombardo», I, dicembre 1874, pp. 55-56.
- <sup>(14)</sup> L'originale è conservato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, inv. A33184 (ex A25970).
- <sup>(15)</sup> L'architetto milanese aveva manifestato tutta la sua contrarietà nei confronti dell'entusiasmo generato dal linguaggio floreale nell'articolo *Lo stile del nuovo secolo* («La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», I, 1, 1901, pp. 22-25), respingendo con la consueta *vis polemica* l'idea che esso potesse essere paragonato alla grandezza degli stili del passato, al confronto dei quali «ci sembrano meschine le bizzarrie, le preziosità, le tormentate fantasie di questa insistente tendenza floreale, che – compiuta, come la farfalla, la sua missione fecondatrice – deve rassegnarsi a morire, per preparare alle vicende dell'arte nuova vita, nuove energie». Sul tema (e per la bibliografia relativa) si rimanda a TOSI, *Le pitture murali della Sala delle Asse...* cit. n. 12, pp. 62-66.
- <sup>(16)</sup> È curioso constatare che il Congresso degli Artisti e degli Industriali d'Arte Italiana organizzato dalla Famiglia Artistica come preludio alla prima Biennale Internazionale delle Arti Decorative di Monza – promotrice di una visione e di un linguaggio modernista – si svolse il 21 maggio 1922 proprio nella storica Sala del Castello Sforzesco: «che mirabile esempio di arte decorativa avevano sotto gli occhi i congressisti, il soffitto di Leonardo!». F. FOÀ, *Le lettere e la legge*, «I libri del giorno. Rassegna mensile internazionale», n. 7, luglio 1922, p. 354; B., *Cronache. Cronache milanesi*, «Emporium», LV, 330, giugno 1922, pp. 373-381.
- <sup>(17)</sup> *Giuseppe Sommaruga: un protagonista del Liberty italiano*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 28 maggio – 30 giugno 1982), a cura di E. Bairati, D. Riva, Milano 1982, p. 94, n. 7. Nonostante l'edificio sia da tempo oggetto di numerosi studi, la presenza di queste pitture ispirate alla Sala delle Asse è stata evidenziata soltanto di recente: P. SACERDOTI, *Sommaruga. Villa Faccanoni Romeo: un capolavoro della maturità*, in *Italian Liberty. Il sogno europeo della grande bellezza*, a cura di A. Speziali, s.l. 2016, pp. 29-39, in particolare p. 35, fig. a p. 38. Ringrazio la Direzione sanitaria e Paolo Avantageggiato della Clinica Columbus per aver acconsentito alla visita.
- <sup>(18)</sup> Si deve a Maria Teresa Fiorio (in «*Tutto mi piace*»... cit. n. 5, p. 179, nota 56; EAD, «*Infra le fessure*»... cit. n. 5, pp. 23, 28-29, nota 18) la prima segnalazione di quest'ultima impresa decora-

tiva, ricordata assieme ad altre derivazioni novecentesche sparse per Milano. Per Palazzo Bernasconi e le sue pitture si rimanda invece a *Casa in via Mascheroni 11, Milano*, «L'Edilizia Moderna», fasc. 1, a. XXV, gennaio 1916, p. 1; R. PAVONI, *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami. Riflessioni per una ricerca sull'artigianato d'arte in Lombardia*, in *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 10 novembre – 31 dicembre 1997), a cura di L. Baldryghi, Milano 1997, pp. 174-185, in particolare pp. 176-177; TOSI, *Fortuna e diffusione novecentesca...* cit. n. 1, pp. 21, 23.

- <sup>(19)</sup> Il progetto di costruzione fu presentato nel giugno 1919 dall'ingegnere e architetto Mosè Krikunetz (dietro incarico del costruttore, l'ingegner Ulderico Segre) e i lavori conclusi nel settembre dell'anno seguente. Ma la pratica edilizia, per ragioni varie, venne chiusa soltanto nel 1924: Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 856, PG 97965, a. 1924.
- <sup>(20)</sup> Sviluppato su quattro livelli, l'edificio è popolarmente chiamato 'Casone' e da sempre ha ospitato i negozi del quartiere al piano terra. L'ispirazione sforzesca invade anche le pareti degli spazi comuni interni, coperte da moduli decorativi a graffito imitanti gli scarlioni e i soli ragianti del Castello Sforzesco. Cfr. *Il Borgo Pirelli a Milano*, «L'Architettura Italiana», n. 4, aprile 1924, pp. 41-44, fig. a pp. 43-44; A. MIONI, A. NEGRI, S. ZANINELLI, *Il sogno del moderno. Architettura e produzione a Milano tra le due guerre*, a cura di A. Negri, Firenze 1994, pp. 74-76, fig. a p. 76.
- <sup>(21)</sup> La corrispondente pratica edilizia è conservata in Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Ornato Fabbriche, II serie, cart. 1204, PG 16435, a. 1927. Il nulla osta per l'occupazione dello stabile risale al 5 aprile 1927, data entro la quale dovettero essere conclusi anche i lavori di abbellimento dell'ingresso.
- <sup>(22)</sup> Devo la segnalazione di questa replica a Claudio Salsi, che ringrazio; oltre a lui il mio ringraziamento va anche a Giacomo Corazza (e alla sua collaboratrice Cosetta Allegri), distintosi per l'ospitalità con cui ha acconsentito alla visita nella sua dimora.
- <sup>(23)</sup> G. CORAZZA, *Il castello di Tabiano. Mille anni tra storia, leggende e misteri*, Roma 2006, p. 101, figg. a p. 97.
- <sup>(24)</sup> Noto per essere stato il più abile falsario di scultura del Novecento, l'artista cremonese (1878-1937) aveva esordito «fabbricando vasche da giardino e frontali per camini, operando nello stile lombardo per antiquari locali [...] o anche per privati». Dalla città lombarda si trasferì nel 1908 a Parma, lavorando per diversi committenti della zona con il restauratore-falsario Umberto Rossi: L. AZZOLINI, *Alceo Dossena. L'arte di un grande falsario*, Cremona 2004, pp. 16-17.
- <sup>(25)</sup> M. IOTTI, B. ZILOCCHI, *Gli anni del Liberty a Parma. Architetture dal 1900 al 1925*, Parma 1993, pp. 146-149; B. ZILOCCHI, *Parma. Mario Vacca e i nobili Corazza*, «AER. Architetti Emilia Romagna», maggio 1995, pp. 18-19.
- <sup>(26)</sup> *Il pittore Cleomene Marini*, «Terra Sabina», 1, 1923, p. 398.
- <sup>(27)</sup> «Sul finire degli anni Venti, insieme ai due Antonelli e a Gerardi, operò al castello di Tabiano»: *ad vocem Fabbi Giovanni*, in R. LASAGNI, *Dizionario biografico dei Parmigiani*, 4 voll., Parma 1999, II, pp. 545-546. L'ipotesi che 'Gerardi' possa essere identificato con Pietro Girardi, autore della replica della Sala delle Asse di palazzo Litta Modignani a Milano, si scontra con l'evidente differenza di mani tra le due composizioni.
- <sup>(28)</sup> M. PACE MARZOCCHI, G. PESCI, V. VANDELLI, *Liberty in Emilia*, Modena 1988, p. 72, fig. p. 35 e fig. 25.

- <sup>(29)</sup> L'assegnazione ad uno dei maestri più significativi dell'*Aemilia Ars* si deve alla testimonianza di Paolo Manaresi, allievo dello stesso Casanova: E. FARIOLI, *ad vocem Achille Casanova*, in *Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, febbraio – marzo 1981), a cura di F. Solmi, M. Dezzi Bardeschi, Bologna 1981, pp. 386-387.
- <sup>(30)</sup> E. BALDINI, *Luoghi*, in *Industriartistica bolognese. Aemilia Ars: luoghi, materiali, fonti*, a cura di C. Bernardini, M. Forlai, Milano 2003, pp. 18-52, in particolare p. 35; C. BERNARDINI, *Oltre il Medioevo: Aemilia Ars, le arti decorative, il Rinascimento, la storia, il museo*, in *Municipio, Nazione ed Europa fra l'età di Mazzini e l'età di Carducci. Scrittura ed immagine nella ricognizione della memoria storica come identità*, atti della giornata di studi (Bologna, Museo civico del Risorgimento, 9 febbraio 2006), a cura di I. Calisti, L. Quaquarelli, Bologna 2008, pp. 53-90, in particolare pp. 74-75.
- <sup>(31)</sup> C. PEDRETTI, 'Nec ense', «Achademia Leonardi Vinci», III, 1990, pp. 82-90, in particolare p. 82, nota 2.
- <sup>(32)</sup> A. MOLINARI PRADELLI, *Bologna tra storia e osterie. Viaggio nelle tradizioni enogastronomiche petroniane*, Bologna 2001, p. 64 e le schede pubblicate all'indirizzo web <http://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/10250> e 10251 (01-11-2018). Le ricerche presso l'Archivio Civico di Bologna sono state effettuate da Elda Brini, che ringrazio vivamente: cfr. Bologna, Archivio Storico Comunale, Carteggio amministrativo, PG n. 6817/27 marzo 1920; PG n. 8010/14 aprile 1920; PG n. 34765/ 7 settembre 1925; *ivi*, Atti della Giunta municipale, seduta del 20 agosto 1924.
- <sup>(33)</sup> PACE MARZOCCHI, PESCI, VANDELLI, *Liberty...* cit. n. 28, p. 72, nn. 26-28, fig. 26.
- <sup>(34)</sup> N. NONAKA, *The Illusionistic Pergola in Italian Renaissance Architecture: Painting and Garden Culture in Early Modern Rome, 1500-1620*, Ph.D. thesis, University of Texas, Austin 2003, pp. 67, 207-210, 248, figg. 6.70-6.71; L. CIGNINI, *Il paesaggio nella decorazione del Palazzo Farnese di Caprarola*, Viterbo 2013, pp. 91-106, figg. 4, 46, 50, 52, 56 (che arriva ad azzardare improbabili ipotesi di collegamenti tra Caprarola, Leonardo e la corte del Moro).
- <sup>(35)</sup> Un terremoto causò nel 1910 numerosi danni al complesso, anche se non sappiamo se e quanto furono lesionati gli affreschi: A.M. AFFANNI, *La storia dei restauri di Palazzo Farnese a Caprarola attraverso i documenti di archivio della Soprintendenza*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno internazionale di studi (Caprarola, Palazzo Farnese, 23-26 ottobre 2008), a cura di A.M. Affanni, P. Portoghesi, Roma 2011, pp. 31-62, in particolare p. 54. Testimonianze storiche sembrano inoltre confermare l'assenza di queste pitture, non menzionate nell'approfondito volume di L. SEBASTIANI, *Descrizione e relazione istorica del Nobilissimo, e Real Palazzo di Caprarola*, Roma 1741. Ringrazio Alessandro Cremona per la segnalazione.
- <sup>(36)</sup> Nel 1915 Corrado Ricci denunciò il grave stato di abbandono in cui si trovava il palazzo, abitato dall'americana Florence Baldwin che vi rimase in affitto fino al 1918; risulta quindi difficile pensare a un intervento di ridipintura del corridoio precedente a queste date: cfr. AFFANNI, *La storia...* cit. n. 35, pp. 41, 53. Giuseppe Brambilla fu segretario e consigliere dell'ambasciata italiana a Washington dal 1914, e in seguito inviato straordinario e ministro plenipotenziario ad Atene. Dopo la sua morte la vedova, donna Giulia Lengerke Meyer (figlia dell'ambasciatore statunitense), visse a Caprarola per altri due anni, portando avanti la difficile impresa del restauro dei giardini della villa. Cfr. *Notizie*, «Il Carroccio», XXIV, 1926, p. 314.
- <sup>(37)</sup> R. PAPINI, *Come s'arreda un palazzo antico*, «Architettura e Arti Decorative», n. 5, 1927-1928, pp. 211-226.

- <sup>(38)</sup> A segnalare velocemente tale presenza, indicata come «comparable decoration» della Sala delle Asse, è soltanto Carlo Pedretti (‘*Nec ense*’ cit. n. 31, p. 82, nota 3) su segnalazione di Constance J. Moffatt.
- <sup>(39)</sup> *Tribunale di Firenze. 13 luglio 1910*, «Rivista del Diritto Commerciale e del Diritto Generale delle Obbligazioni», vol. 8, parte II, 1910, pp. 1079-1090, in particolare pp. 1080-1081.
- <sup>(40)</sup> *Tribunale di Firenze...* cit. n. 39, p. 1082. Grazie a Marco Tanzi, che ringrazio, ho potuto contattare la restauratrice Maura Masini e Nicolò Mori, figlio di una delle eredi dell’immobile; quest’ultimo ha confermato che attualmente tali decorazioni non sono più visibili, forse celate sotto gli intonaci apposti negli anni Cinquanta o forse in precedenza.
- <sup>(41)</sup> Le informazioni mi sono state riferite dall’attuale titolare – Giampaolo Fioretto – che ringrazio anche per avermi accordato la visita all’interno della galleria.
- <sup>(42)</sup> Grazie a Simone Percacciolo per la segnalazione. Per una breve storia del castello si veda A. GARLANDINI, *I castelli della Lombardia*, Milano 1991, p. 118.
- <sup>(43)</sup> Lo stato di conservazione non ottimale della pellicola pittorica, probabilmente stesa a tempera, è testimoniato da alcune cadute di colore che lasciano intravedere il disegno preparatorio sottostante, steso a pennello con una tinta rossastra.
- <sup>(44)</sup> Le alberature dipinte compaiono, seppur di sfuggita, in diversi fotogrammi della pellicola, magistralmente interpretata da Ugo Tognazzi.
- <sup>(45)</sup> È possibile visitare virtualmente l’edificio all’indirizzo web <http://www.luxuryitalianlocations.com/villarubiniredaelli> (01-11-2018). In assenza di documentazione specifica non è semplice datare con sicurezza le pitture presenti, realizzate (stando a quanto riferito dalla proprietà) nel periodo immediatamente successivo all’edificazione della villa, probabilmente in prossimità del 1910. Ringrazio Marialuisa Redaelli e Pietro del Bono per le notizie avute e l’accoglienza riservatami e Maria Teresa Fiorio per la segnalazione e il contatto.
- <sup>(46)</sup> R. BERGOSSI, *Luigi Clerichetti architetto tra Milano e Lugano*, «Archivio Storico Ticinese», 154, 2013, pp. 16-51, in particolare p. 41. In data 10 settembre 2017 l’immobile era in vendita (<http://www.lionard.it/villa-di-lusso-vendita-lago-di-como.html>) e ha trovato un acquirente nei mesi successivi: una situazione che ha reso impossibile l’accesso allo stabile. Devo a Fabio Cani, che ringrazio, il riconoscimento della villa e le indicazioni bibliografiche del caso.
- <sup>(47)</sup> La sistemazione globale dell’edificio risale al 1930-1931, ma nelle pubblicazioni specifiche realizzate in quell’occasione non si fa alcun accenno alle pitture neovinciane (*Gianni Mantero ingegnere*, Merano 1933, pp. 32-35; F. CANI, C. ROSTAGNO, *Oltre Terragni. La cultura del Razionalismo a Como negli anni Trenta*, Como 2004, p. 134). Gli ostentati riferimenti all’artista potrebbero forse suggerire un’adesione al clima trionfalistico maturato attorno alla celebre *Mostra di Leonardo e delle invenzioni italiane*, ospitata nel Palazzo della Triennale di Milano nel 1939: si tratterebbe in tal caso di un intervento realizzato in questi anni.
- <sup>(48)</sup> A distanza di trent’anni la ‘paternità’ intellettuale di Luca Beltrami sull’intervento era sentita ancora così forte da spingere un quasi settantenne Ernesto Rusca a scrivere all’architetto, da tempo residente a Roma, per chiedergli il suo parere in merito alla decisione di organizzare una conferenza celebrativa da tenersi nella Sala delle Asse e la sua eventuale disponibilità ad intervenire. Le risposte negative, che fanno emergere sentimenti di sorpresa, noncuranza e fastidio, sono contenute in due missive oggi conservate in Milano, Biblioteca d’Arte, Fondo Beltrami, 716 (C III, 25), nn. 49-50.
- <sup>(49)</sup> Una copia del foglio si trova presso la Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli di Milano, inv. P. V. p. 7-35.

<sup>(50)</sup> TOSI, *Fortuna e diffusione novecentesca...* cit. n. 1, p. 21, fig. 9. Agli esemplari menzionati va aggiunta la medaglia disegnata da Lodovico Pogliaghi emessa dallo Stabilimento Johnson nel 1952, a commemorazione del quarto centenario della morte di Leonardo: R. FUCHS, *Una bella medaglia per onorare il genio universale di Leonardo da Vinci*, «Soldi», nn. 7-8, pp. 37-38. Sul verso reca il profilo dell'artista entro una ghirlanda attorniata da corde annodate, mentre il recto è un dettaglio del soffitto della Sala delle Asse con la riproposizione di una delle quattro targhe in cui è stata posta l'iscrizione celebrativa dell'anniversario. Il medesimo elemento-targa fu adottato dalla stessa ditta per la copertina del proprio catalogo di vendita di svariati anni prima: *Stabilimento Stefano Johnson Milano. Medaglie placchette fusioni. Rassegna annuale*, Milano 1910.

<sup>(51)</sup> Il documento qui riprodotto è conservato presso l'Archivio delle Civiche Raccolte Storiche, Archivio di Storia Contemporanea di Milano, n. reg. O-49990. Ringrazio Ilaria De Palma per la segnalazione. In alto a sinistra si legge il nome dell'autore del disegno: «G. Casa».

# Prima e dopo la Sala delle Asse: Ernesto Rusca e il repertorio decorativo neosforzesco nel Castello di Milano

Ilaria De Palma

Molto si è scritto sulle scelte condotte da Luca Beltrami per il restauro del Castello Sforzesco eseguito tra 1893 e 1913<sup>(1)</sup> e non è scopo di questo testo occuparsene se non nella misura di attribuire con certezza a uno dei suoi principali collaboratori, Ernesto Rusca, alcune delle decorazioni graffite o dipinte tutt'ora visibili, o andate distrutte ma documentate da fotografie di inizio Novecento.

Negli studi sul restauro della dimora sforzesca solo in alcuni casi sono stati menzionati anche gli artefici delle pitture; insieme a Rusca, è comparso anche il nome di Luigi Armanini, documentato soltanto da alcune fatture relative ai lavori nella Corte Ducale del 1899, quando lavorava nel ripristino delle tracce di decorazione antica, per conto dell'Ufficio Regionale<sup>(2)</sup>. Ernesto Rusca, indubbiamente più famoso, resta indissolubilmente legato al restauro/ridipintura della Sala delle Asse di Leonardo da Vinci e non alla restituzione delle sfarzose pitture sforzesche previste nel progetto dell'ambizioso architetto.

Nel volume pubblicato da Beltrami nel 1912 e firmato con lo pseudonimo di Polifilo, attraverso gli scatti degli Stabilimenti Brogi e Montabone, di Achille Ferrario, Bonomi, Valtolina, Osvaldo Lissoni, Domenico Anderson, è possibile osservare la maggior parte di tali decorazioni, comprese quelle cancellate nel corso dei restauri degli anni Cinquanta<sup>(3)</sup>.

Questo ricchissimo repertorio pittorico realizzato tra Ottocento e Novecento verrà dunque verificato attraverso la documentazione archivistica e bibliografica per definire il ruolo di Ernesto Rusca quale 'continuatore e restauratore' delle decorazioni sforzesche ritrovate o realizzatore 'in stile' *ex novo* (benché i due concetti siano spesso sovrapponibili).

Partendo dal rapporto pittore-architetto, si cercherà di fornire una mappatura di quanto effettuato da Rusca in Castello e, laddove possibile, individuarne i modelli. Sarà esclusa dalla trattazione la sua impresa più celebre, il restauro interpretativo della Sala delle Asse, oggetto già di numerosi studi<sup>(4)</sup>.

Per comprendere le scelte di Luca Beltrami di completamento, ripristino o realizzazione *ex novo* delle decorazioni pittoriche, sono sicuramente importanti i ritrovamenti degli affreschi e dei graffiti della dimora sforzesca registrati dall'architetto già a partire dal 1885 nel volume *Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza 1450-1535*<sup>(5)</sup>. Tra essi i dipinti della Cappella Ducale e della Sala delle Colombine hanno sicuramente grande rilievo, ma per le pitture del Novecento saranno i lacerti di dipinti dal carattere più schiettamente decorativo a orientare le scelte di Beltrami: gli scarlioni della sala al piano terra della Corte Ducale, i graffiti romboidali e le decorazioni geometriche in rosso intorno alle finestre della Rocchetta, quelle del medesimo colore con motivi a foglie intorno alle finestre della Corte Ducale e i «quadronzoni» della Ponticella<sup>(6)</sup>. Negli anni successivi, durante i lavori di restauro per le Esposizioni Riunite del 1894, sono ritrovate, grazie all'aiuto dello storico dell'arte tedesco Müller Walde, altre decorazioni antiche. Beltrami registra: gli stemmi ducali nell'omonima sala; le tracce di un fregio cinquecentesco nella «Sala Verde» (attuale sala VII del Museo d'Arte Antica); le pitture in quella che allora era denominata saletta «negra» (attuale sala V) e nella Sala delle Asse; un dipinto votivo con la *Madonna della Misericordia* e una *Crocifissione* nel rivellino di accesso alla Corte Ducale dalla Piazza d'Armi<sup>(7)</sup>; gli avanzi di decorazione sforzesca nelle attuali sale III, IV e nei camerini della Ponticella prospiciente il fossato; i lacerti di epoca spagnola nelle sale I e II<sup>(8)</sup>. Altre decorazioni sono registrate nel resoconto del 1898 negli ambienti allora occupati dal Museo del Risorgimento al primo piano della Rocchetta (attuale sala XXX del Museo di Arti Decorative e non più esistenti dopo i bombardamenti del 1943) insieme a un fregio ornamentale a fondo blu nella «Sala dell'Elefante» (attuale sala XXV) e alla ben più importante figura colossale nella Sala del Tesoro ritrovata da Müller Walde nel 1895<sup>(9)</sup>.

Nel volume del 1885 Beltrami pubblica per la prima volta gli alzati delle mura del Castello realizzati nel 1884 per conto del Ministero della Pubblica Istruzione e che costituiscono un vero e proprio progetto esecutivo per il futuro ripristino delle parti architettoniche e di quelle decorative. Le tavole riguardanti la Rocchetta e la Corte Ducale ritraggono infatti il completamento delle losanghe e delle «S» graffite, le foglie o i motivi geometrici dipinti in morello negli angoli di intonaco bianco attorno alle finestre, tutti elementi rinvenuti da Beltrami nel corso dello studio del monumento<sup>(10)</sup>. Già da questo primo approccio pare evidente che poco spazio verrà lasciato all'inventiva dei suoi collaboratori.

Il primo documento relativo ai lavori in Castello che testimonia un rapporto tra Ernesto Rusca e Luca Beltrami è una richiesta di pagamento da parte del pittore di Lire 395 per le bandiere dipinte della torre di Bona di Savoia e del torrione est (del Carmine), realizzate in occasione delle Esposizioni Riunite del 1894<sup>(11)</sup>.

Altri documenti contabili consentono di attribuire con certezza a Ernesto Rusca

molte delle decorazioni murali del monumento: il primo, del 1899, conservato presso l'archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano e segnalatomi da Marco Rossi, si riferisce ai dipinti della Corte Ducale (Loggetta di Galeazzo Maria e dipinti intorno alle finestre comprese quelle prospicienti la Piazza d'Armi); il secondo è un resoconto di £ 1500 per la Ponticella<sup>(12)</sup>.

Il terzo documento, presente nella Raccolta Beltrami, è relativo ai lavori di Ernesto Rusca per la decorazione della Torre Umberto I (facciate esterne e sala interna detta «Castellana»)<sup>(13)</sup>, mentre una quarta fattura permette di ascrivergli le decorazioni dei resti dell'edificio di via Bassano Porrone<sup>(14)</sup> sistemati sulla cortina di nordest del Castello a spese dello stesso Beltrami<sup>(15)</sup>.

Un altro documento si riferisce alla pittura della Sala del Consiglio al piano terreno del Cortile della Rocchetta da parte di Rusca<sup>(16)</sup>. Quest'ultimo, con ogni probabilità, realizzò su disegno di Luca Beltrami tutte le iscrizioni indicanti i nomi dei musei e degli istituti presenti in Castello inserite entro cartelle rosse e di cui rimane solo una traccia nelle carte relative alla realizzazione degli avvisi contenenti gli orari di accesso dei musei<sup>(17)</sup>. Tuttavia tale documentazione potrebbe riferirsi anche ai disegni di Rusca, conservati presso la Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, progettati per il medesimo fine e in cui sono presenti tutti gli elementi decorativi cari a architetto e pittore, quali gli scarlioni, l'albero della Sala delle Asse, gli stemmi, le vedute del castello e i nastri svolazzanti<sup>(18)</sup> (FIG. 1).

L'ultimo documento d'archivio risale al 1914 quando il pittore si trova a Rancate: Beltrami lo prega, appena tornato a Milano, di un incontro in Castello per iniziare i lavori della saletta di Luini, l'attuale saletta nera (la numero X del Museo d'Arte Antica), in cui l'architetto avrebbe riproposto l'intero ambiente di casa Atellani da cui provenivano gli affreschi già allestiti sulle lunette<sup>(19)</sup>. La decorazione sarà invece eseguita da Luigi Cavenaghi<sup>(20)</sup>.

Quanto alla bibliografia relativa a Rusca e alla sua attività in Castello, va prima di tutto ricordata la voce redatta nel 1935 da Paolo Arrigoni per il dizionario biografico curato da Thieme e Becker<sup>(21)</sup>. Oltre a quelle già menzionate, l'autore ricorda la decorazione a graffito della Rocchetta (1903) e i dipinti nella Sala del Tesoro (1904). Non è chiaro quali siano le fonti di Arrigoni per attribuire a Rusca i graffiti – sebbene, come si vedrà più avanti, siano certamente da riferire al pittore – poiché non vengono mai menzionati dalla bibliografia citata a fine voce. Ma questo disallineamento è un problema che riguarda tutto il testo di Arrigoni, tanto che si potrebbe ipotizzare che disponesse di documenti mai giunti a noi. È infatti Luca Beltrami, nella sua relazione del 1913 – non citata da Arrigoni –, a parlare dei lavori in Sala del Tesoro, eseguiti da Rusca in quell'anno (non nel 1904) alla fine del restauro dell'*Argo* del Bramantino ad opera di Oreste Silvestri.



FIG. 1 - Ernesto Rusca, *Castello Sforzesco Musei*, 1904, matita e tempera su carta, inv. PUBBLICITÀ P. 966 DIS. PUBBL. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

È ancora Beltrami a riferire delle decorazioni del pittore di Rancate nelle sale della Corte Ducale lasciate libere dalla Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria – collocata, fino al 1907, al piano terreno e al primo piano nelle attuali sale IV, VI, VII, X del Museo d'Arte Antica e nelle sale XXI, XXII, XXIII e XXV della Pinacoteca – e dei lavori eseguiti sul lato ovest della Piazza d'Armi con il finanziamento Mangili<sup>(22)</sup>.

Come si vedrà, per affinità stilistiche e per il contesto storico, possono essere attribuite a Rusca anche le decorazioni dell'Antisala del Consiglio Ducale – una stanza quadrata creata durante i restauri della Rocchetta<sup>(23)</sup> e corrispondente all'attuale sala Weil Weiss – note solamente grazie alle antiche foto della Galleria d'Arte Moderna eseguite dopo il 1903 (FIG. 2). Sono certamente di Rusca anche le pitture dell'ambiente della Rocchetta che Luca Beltrami utilizzava come studio (attuale ufficio di Direzione dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana)<sup>(24)</sup>, visibili solamente in una cartolina (FIG. 3) ritraente l'esposizione della *Niobide*, statua greca del V secolo a. C. ritrovata a Roma in un terreno della Banca Commerciale Italiana e desti-



FIG. 2 - N. Riccardi, *Antisala del Consiglio Ducale*, post. 1903, gelatina ai sali d'argento su carta, inv. AM 585. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 3 - Fotografo non identificato, Statua della *Niobide* nello studio di Luca Beltrami, 1910, collotipia. Desio, raccolta privata

nata ad ornare l'atrio della sede milanese dell'istituto di credito progettata da Luca Beltrami<sup>(25)</sup>, temporaneamente collocata al Castello Sforzesco. Sempre del pittore sono: i soli raggiati che ornano le volte del Cortile della Rocchetta e quello nella



FIG. 4 - Stabilimento Montabone, *Scalone della Loggetta di Galeazzo Maria Sforza*, 1902 circa, albumina su carta, inv. RLB 2310. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

volta dell'ingresso alla Piazza d'Armi nel lato di Santo Spirito, riscoperti dopo l'ultimo restauro del 2013-2015<sup>(26)</sup>, nonchè quello dipinto sulla volta dell'ingresso delle Sale Viscontee; le decorazioni della fontana addossata al lato esterno della Rocchetta che dà sulla Corte Ducale; gli stemmi posti sugli accessi esterni del Castello (lati Santo Spirito, Carmine e Parco Sempione) e quello sul muro di collegamento tra la Loggetta e la Rocchetta, le pitture rosse intorno alle terrecotte del rivellino di accesso alla Corte Ducale; tutte le decorazioni a graffito e dipinte degli edifici collocati sul lato sud della Piazza d'Armi (attuali sedi dell'Archivio Fotografico e della Raccolta Bertarelli, da un lato, della Biblioteca d'Arte e degli Uffici di direzione delle Raccolte Artistiche dall'altro) e gli affreschi posti all'ingresso della Scuola d'Arte Applicata dopo il trasferimento dalla Corte Ducale alla Piazza d'Armi.

Pare dunque essere stata la Loggetta di Galeazzo Maria Sforza il primo intervento di 'restauro' iniziato dal Rusca nel 1897<sup>(27)</sup> e concluso nel 1899.

Tutta la decorazione viene progettata nei particolari da Luca Beltrami<sup>(28)</sup> e Rusca è un semplice esecutore<sup>(29)</sup>. La scelta degli scarlioni è motivata dal ritrovamento di tracce di questa decorazione nella parete di fondo della loggia<sup>(30)</sup>. Del tutto d'invenzione invece la scelta di decorare le pareti dello scalone con scarlioni alternati a colonnette poggianti su uno zoccolo, anch'esso in bianco e morello, e la volta a fiammanti con «pioggia di lagrime»<sup>(31)</sup> – realizzata, riferisce l'architetto, su modello di quelli presenti nell'atrio della basilica di Sant'Ambrogio – dipinti nello stesso periodo di esecuzione dello scalone<sup>(32)</sup>. Alternati ai fiammanti, vi sono gli stemmi sforzeschi tra cui, dalle fotografie antiche, è ben riconoscibile l'impresa delle secchie (FIG. 4) cara a Galeazzo Maria<sup>(33)</sup>.

Per le pareti esterne Beltrami dichiara trarre ispirazione dal Castello di Cusago, riproponendone la decorazione graffita ma in continuazione di quanto ritrovato in Corte Ducale. Poiché al di sopra dell'architrave della loggetta vari indizi permettevano di ritenere che l'intonaco graffito si estendesse anche in quella zona, Beltrami vi progetta una decorazione a sgraffio, indipendente dal motivo generale, che ricordasse i nomi del Duca che ordinò la costruzione della loggetta stessa e dell'architetto che la costruì.

Anche la decorazione graffita di tutta la Corte Ducale, benché mai detto esplicitamente se non da Paolo Arrigoni, è da attribuirsi a Rusca. Le losanghe con i classici motivi a «S» sono eseguite – come si è detto – in continuazione di quanto trovato nei cortili del Castello. Ben presto la tecnica del graffito diventa un'arte in cui Rusca si distingue per varietà e perizia esecutiva in numerosi cantieri<sup>(34)</sup>.

Tra Ottocento e Novecento questo tipo di finitura è al centro del dibattito su quale sia la decorazione più opportuna prima dell'abside, poi del Chiostro delle Rane di Santa Maria delle Grazie. Animatore del dibattito è naturalmente Beltrami, coinvol-

to nel restauro della Basilica,<sup>(35)</sup> dove applica lo stesso *modus operandi* del Castello: continuazione dei graffiti, laddove esistenti, e realizzazione di decori moderni studiati sulla base di modelli coevi. Per i graffiti, in questo caso, si guarda a quelli ritrovati nel portico della cascina Pozzobonelli<sup>(36)</sup>.

È ragionevole pensare che negli stessi anni in cui Beltrami lavorava al Castello con Rusca i due potessero collaborare anche in Santa Maria delle Grazie, benché l'architetto non menzioni mai il pittore. Solo Paolo Arrigoni riferisce delle decorazioni graffite del Rusca nel Chiostro delle Rane e su questo si è basata la bibliografia successiva<sup>(37)</sup>.

Da una bella tavola a colori riproducente una fotografia dello Stabilimento Ferrario, pubblicata da Beltrami, sappiamo che nel 1900, in occasione dell'apertura dei Musei del Castello, i graffiti sulle pareti esterne della Corte Ducale sono completati. Nell'articolo dove l'immagine è riprodotta a corredo, l'architetto riferisce che si stanno sistemando le volte della Rocchetta per l'allestimento del *lapidarium*<sup>(38)</sup>. Sebbene mai nominato esplicitamente, si tratta ancora di un intervento di Rusca: sulle volte troviamo, così come per la loggetta, il motivo dei soli raggiati con gli stemmi e le «lagrime» rosse (FIG. 5). Sicuramente il modello cui si ispira Beltrami è ancora Sant'Ambrogio, ma occorre considerare che si tratta degli stessi anni in cui



FIG. 5 - Brunner & C. (attr.), *Cortile della Rocchetta*, 1909 post, aristotipo, inv. RLB 2564. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

la chiesa di Santa Maria della Pace, acquistata dalla Società per il Salone Perosi che ne avvia i restauri eseguiti da Rusca sotto la direzione di Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi<sup>(39)</sup>, mostra, al di sotto dello scialbo, decorazioni analoghe (FIG. 6). La decorazione di Beltrami-Rusca in Rocchetta, nascosta in occasione dei restauri postbel-



FIG. 6 - Fotografia non identificata, *Santa Maria della Pace durante i restauri*, 1900 circa, albumina, inv. RLB 1814. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

lici di BBPR, è ritornata recentemente visibile durante gli interventi eseguiti in Castello in occasione di Expo Milano 2015<sup>(40)</sup>.

Solo un accenno ai dipinti all'interno della Corte Ducale, sede del Museo d'Arte Antica: rispetto a quanto pubblicato nella *Guida* del 1902, si possono con certezza attribuire a Rusca anche gli scarlioni non più visibili nell'allestimento della sezione dei bronzi e degli arazzi (tav. 37), dei mobili (tav. 51) e delle terraglie, avori, smalti e stoffe (tav. 52), rispettivamente le attuali sale XVII, XVIII, XIX e XVI<sup>(41)</sup>.

Tra il 1902 e il 1903 sontuose pitture sono realizzate in alcuni ambienti della Rocchetta.

In quella che Beltrami considerava la «Sala del Consiglio Segreto»<sup>(42)</sup> citata nei documenti antichi (attuale sala di consultazione dell'Ornato Fabbriche presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana), l'unica decorazione era costituita da stemmi lapidei a rilievo sulla volta ma, in considerazione dell'importanza rivestita dall'ambiente nel passato (per Beltrami la sala era quella in cui Leonardo discusse con Bramante del tiburio del Duomo) e della destinazione futura a cerimonie e adunanze (poco prima di diventare la sede della Galleria d'Arte Moderna, FIG. 7), l'architetto progetta una decorazione pittorica ispirata a quanto ritrovato nella Corte Ducale e in



FIG. 7 - B. Simonetti, *Sala del Consiglio Segreto*, 1902 circa, gelatina ai sali d'argento su carta, inv. AM 143. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

grado di evidenziare gli elementi architettonici<sup>(43)</sup>. Rusca dipinge le ventiquattro lunette alle imposte della volta con targhe contenenti imprese, sulla base dei disegni araldici viscontei dello Stemmario Trivulziano, pubblicato e commentato, per la parte visconteo-sforzesca, da Luca Beltrami in occasione delle nozze Visconti-Erba<sup>(44)</sup>. La scelta araldica – a detta dell'architetto – doveva sottolineare il ruolo che ebbero i Visconti nella decorazione della Rocchetta ma, per fugare ogni dubbio circa l'effettiva epoca dei dipinti (quale presunzione!), fa dipingere, nelle lunette mediane delle due testate della sala, lo stemma del Comune di Milano con le date 1893 (anno in cui il Castello viene ceduto al Comune) e 1903 (anno della fine del restauro). Alla decorazione delle pareti pare riferirsi un foglietto conservato presso la Raccolta Beltrami in cui l'architetto traccia un disegno veloce di un motivo geometrico pensato per una «sala in basso» che rischia di essere monotono, mentre suggerisce a Rusca di ideare qualcosa «di più libero come per la sala da pranzo a Somma: con motivi di corde e groppi». «Ci pensi – aggiunge Luca Beltrami – e prepari qualche schizzo»<sup>(45)</sup>. È l'unica volta in cui è documentato il riferimento a una possibile 'invenzione' da parte del Rusca, perché fino ad ora pare che tutto venisse progettato nei minimi dettagli da Luca Beltrami. Il riferimento, in questo caso, è dunque la sala da pranzo di villa Mosterts a Somma Lombardo, decorata (ma per la fiducia dell'architetto sulle capa-



FIG. 8 - Stabilimento Montabone, *La Ponticella di Lodovico il Moro*, 1902 circa, collotipia, inv. AM 95/AN. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

cità d'invenzione del pittore si potrebbe ipotizzare sia stata anche progettata) da Rusca tra il 1902 e il 1903 sotto la direzione di Luca Beltrami<sup>(46)</sup>. Sulle pareti della Sala del Consiglio, infatti, Rusca esegue un motivo di corde disposte a losanghe racchiudenti nodi e piccole razze alternate a scacchiera. Nella sala quadrata adiacente, detta Antisala della Corte Ducale (FIG. 2), Rusca esegue i soliti motivi graffiti (losanghe con le «S») e gli scarlioni alle pareti, mentre, sulla volta, i consueti soli raggiati con le «lagrime».

Nel 1903 è portato a termine anche il restauro della Ponticella di Ludovico il Moro (FIG. 8), reso possibile grazie al contributo di Aldo Nosedà. Gli scritti di Beltrami<sup>(47)</sup> su questo intervento consentono di comprendere molte delle scelte sottese alla decorazione. Perso quanto vi aveva dipinto Leonardo nei *camerini*, come già risultava da una relazione del 1661, i lavori dello storico dell'arte tedesco Müller Walde avevano permesso però di ritrovare tracce di intonaco con decorazioni affrescate. Inoltre, il rinvenimento dei fregi sulla fascia orizzontale al di sotto del tetto e dei «quadronzini» a finto bugnato nelle aree sottostanti, oltre a non lasciare dubbi all'architetto circa l'autografia di Bramante, fornivano importanti indizi su come si sarebbero dovute completare le decorazioni. Totalmente arbitraria dunque – ma motivata dal fatto che diversi porticati dell'epoca fossero decorati a graffito con le vedute del Castello – l'aggiun-

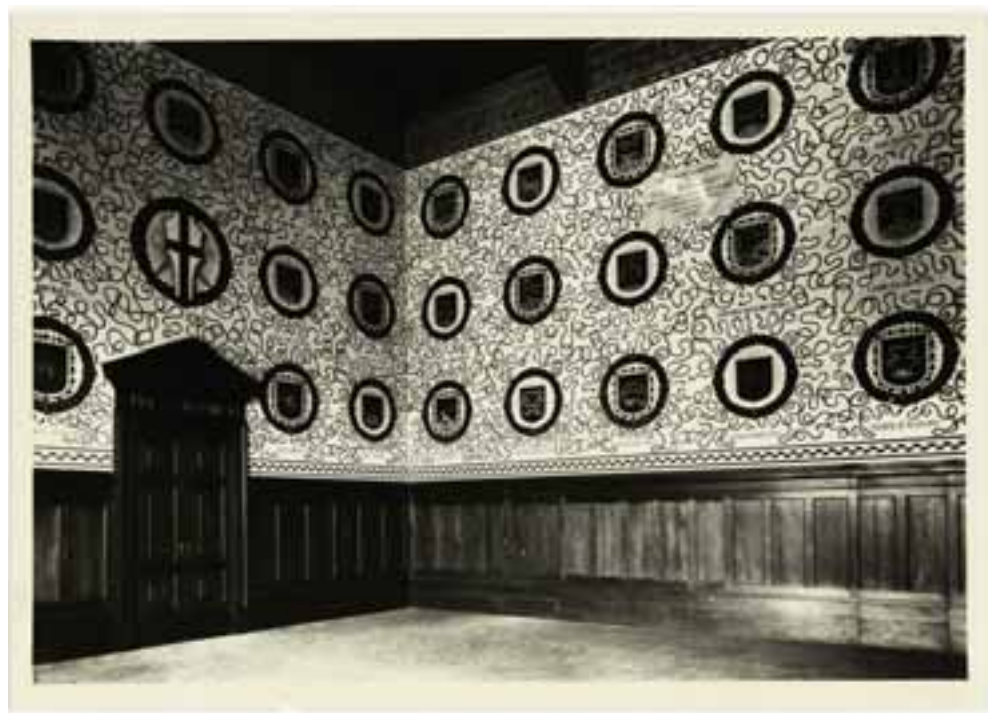


FIG. 9 - Osvaldo Lissoni (?), *Sala Castellana nella Torre del Filarete*, 1905 circa, gelatina ai sali d'argento su carta, inv. AM 110. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

ta dei cinque paesaggi a sgraffio, firmati da Rusca. Quest'ultimo ripropone infatti i soggetti raccolti da Beltrami nel corso dei suoi studi sul Castello: l'incisione in rame riproducente una veduta aerea della dimora sforzesca all'interno di *Civitatis orbis terrarum* del 1572 e la xilografia, del medesimo soggetto, tratta da un'edizione tedesca



FIG. 10 - Fotografo non identificato, *Resti murati della casa di via Bassano Porrone in Piazza d'Armi*, 1902 circa, aristotipo, inv. RLB 2572. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

di Vitruvio edita a Basilea nel 1616<sup>(48)</sup>, le vedute frontali del Castello con la Torre del Filarete risalenti all'inizio del XVI secolo, soggetto di un graffito dell'Abbazia di Chiaravalle e del portico della Cascina Pozzobonelli<sup>(49)</sup>; l'intarsio raffigurante il Castello inserito in uno stallo del coro della Cattedrale di Cremona, opera di Giovanni



FIG. 11 - O. Lissoni (?), *Scala Missaglia ricostruita nella Cortina della fronte principale*, ante 1928, da o. LISSONI, M. FARA, *Il Castello di Milano*, Milano 1928, tav. LII

Maria Platina del 1480<sup>(50)</sup>. La porta della ponticella che consente l'accesso diretto al parco è invece realizzata e decorata su modello di quella del Lazzaretto, distrutto vent'anni prima ma del quale Beltrami aveva eseguito e pubblicato i rilievi<sup>(51)</sup>.

Nel 1905 Beltrami completa la sua creazione *ex novo* più straordinaria: la Torre Umberto I. Non entreremo nel merito della questione architettonica, oggetto di numerosi studi, ma solo dell'esuberante partito decorativo eseguito da Ernesto Rusca e di cui l'architetto ha lasciato numerosi disegni<sup>(52)</sup>. In assenza di decorazioni antiche, la torre costituisce un foglio bianco su cui inserire l'intero repertorio in stile sforzesco fino a quel momento utilizzato: graffiti, fiammanti, scarlioni e stemmi. Ma è sempre Beltrami a specificare come la scelta di dipingere alcune parti della torre non sia arbitraria, poiché i documenti di epoca sforzesca testimoniavano la presenza di pitture nella torre, in particolare scarlioni e stemmi<sup>(53)</sup>. Ciò che egli fa realizzare si ispira alle decorazioni rinvenute in Castello e nelle coeve architetture sforzesche quali la Basilica di Santa Maria delle Grazie ed i castelli di Vigevano e Cusago. Gli stemmi dipinti (di Francesco, Galeazzo Maria, Gian Galeazzo, Ludovico Maria, Massimiliano e Francesco II Sforza), sono liberamente tratti dallo Stemmario Trivulziano<sup>(54)</sup>.

Come si evince dal conto sopracitato presentato nel 1905, spetta a Rusca anche la decorazione, perduta, della sala interna alla torre con soffitto a cassettoni (attuale sede del Gabinetto Numismatico e della Biblioteca Archeologica), di cui D'Apricorta dà un'esaustiva descrizione lodando la genialità e lo squisito gusto di Luca Beltrami<sup>(55)</sup>. Nella sala, ora profondamente modificata, grandi serti di alloro formavano campi in cui erano raffigurate diverse imprese sforzesche e viscontee, allacciate da nastri svolazzanti. Il tutto era accompagnato da motti e iscrizioni (FIG. 9) tra cui quella commemorativa a Filippo Weill-Schott, in onore del quale i figli Gustavo e Aldo finanziarono tale decorazione<sup>(56)</sup>.

Nel medesimo articolo e con la stessa prosa encomiastica, l'autore comunica l'inizio dei lavori nella cortina sud ovest a fianco della Torre del Filarete al fine di collocarvi la Scuola d'Arte Applicata e per la cui decorazione Beltrami ha «studiato in tutti i dettagli un progetto che è un gioiello, riproducendo fedelmente tutti gli elementi forniti dal castello stesso, tra di loro collegati con quel lavoro di assimilazione che è dell'artista e non del ricopiatore».

Il cantiere viene avviato solamente nel 1908. Come si evince dalla relazione di Luca Beltrami dell'anno successivo, lo spostamento della Scuola è occasione per la decorazione di Rusca delle sale del Castello di lì a poco destinate a museo<sup>(57)</sup>. Negli stessi anni, come si è detto, l'artista dipinge i resti della casa Bassano Porrone (FIG. 10), ricostruita sul muro nord-est della Piazza d'Armi.

Pare altamente probabile, benché non ci sia una menzione specifica da parte dell'architetto, che sia dunque Rusca a dipingere l'atrio della Scuola d'Arte Applicata in cui

vengono collocati i materiali lapidei e architettonici provenienti della casa Missaglia. Quest'ultima, oggetto di molti scritti da parte di Luca Beltrami e Gaetano Moretti, volti anche a denunciare l'incuria nella decisione di demolirla<sup>(58)</sup>, riveste grande importanza nell'orientamento del gusto neosforzesco, insieme, come si ricava dagli scritti degli architetti editi in quegli anni<sup>(59)</sup>, ad altri celebri edifici milanesi tra cui casa Aliprandi Taverna, casa Grifo, casa Visconti, palazzo Borromeo, palazzo dei Notai, casa Atellani e gli edifici di vicolo Rugabella.



FIG. 12 - Fotografo non identificato, *Piazza d'Armi con Torre del Filarete*, 1950 circa, gelatina bromuro d'argento su carta, inv. FM C 489 A. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Colonne e capitelli provenienti dalla dimora rinascimentale diventano nel 1908 gli elementi portanti dell'atrio d'ingresso della Scuola Superiore d'Arte Applicata e dello scalone: Rusca vi dipinge scarlioni, stelle, soli raggiati e il biscione, soverchiandone, con l'esuberanza decorativa, la robusta architettura. I due archi a ogiva sono sottolineati da un motivo a foglie carnose ad imitazione di quelle che ornavano



FIG. 13 - Antonio Paoletti (attr.), *Volta della Sala del Tesoro*, 1914 circa, gelatina ai sali d'argento su carta, inv. RLB 2719. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

le finestre della facciata, secondo il rilievo di Luigi Perrone<sup>(60)</sup>. La decorazione, non più esistente, è testimoniata da diverse immagini, tra cui quella pubblicata da Osvaldo Lissoni e Mario Fara nel 1928<sup>(61)</sup> (FIG. 11). Sopravvive invece la decorazione esterna dell'ingresso della scuola (FIG. 12), di cui rimangono diversi bozzetti di Luca Beltrami<sup>(62)</sup>.

Tra difficoltà di natura politica ed economica, nella sopracitata relazione Beltrami riferisce anche dell'avvio dei lavori nella cortina sud-ovest del Castello (attuale sede delle sale michelangelolesche e del Museo della Pietà nell'Ospedale Spagnolo) allo scopo di collocarci, grazie al finanziamento del senatore Casare Mangili, le scuole civiche di musica, della sistemazione della Piazza d'Armi e del «restauro delle pareti della Rocchetta». Intendendo quest'ultimo come il completamento delle decorazioni graffite preesistenti è ragionevole pensare al nome di Rusca, così come già scritto da Arrigoni che data, però, tali decorazioni al 1903: essendo inoltre l'unico pittore citato nella relazione, nonché, parrebbe, l'unico artista interpellato da Luca Beltrami in questi anni per gli interventi in Castello, è plausibile che sia lui l'autore anche della decorazione della cortina sud-ovest e della sistemazione pittorica della piazza d'armi. Per la cortina l'architetto progetta un bugnato di dimensioni alternate, diverso da quello della Ponticella per evitare effetti monotoni. Nelle lunette – data



FIG. 14 - B. Simonetti, *Camera da letto di Ludovico il Moro*, 1935 circa, gelatina ai sali d'argento su carta. Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. AM 640

la conformazione classicheggiante dell'edificio e in considerazione delle decorazioni trovate che lo farebbero risalire all'ultima fase sforzesca – si decide per una pittura monocromatica sui toni del rosso prendendo a modello alcuni esempi dell'inizio del XVI secolo quali la volta di Santa Maria alla Fontana. Nei tondi all'interno delle lunette, Beltrami fa inscrivere i nomi degli artefici che contribuirono alla costruzione e alla decorazione del Castello<sup>(63)</sup>.



FIG. 15 - Achille Ferrario, *Angolo est della Piazza d'Armi con la Pusterla dei Fabbri*, 1910 circa, albumina, inv. RLB 2289. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

L'ultimo lavoro documentato di Rusca in Castello è la volta della Sala del Tesoro, eseguita non nel 1904, come suggeriva Arrigoni, ma nel 1913-1914<sup>(64)</sup>. I lavori nella sala iniziano nel 1909 quando viene liberata dal Medagliere, dai cartoni di Appiani e dalle sculture della Galleria d'Arte Moderna. La maestosa presenza dell'*Argo*, per cui si era ipotizzato il nome di Bramante, induce a pensare che in quella sala la decorazione dovesse essere particolarmente ricca. Dopo il rifacimento degli intonaci, Beltrami concepisce, per la volta, una decorazione a graffito ispirata a motivi dell'epoca di edificazione della sala, semplice nelle linee e nella colorazione e collegata all'arte di Bramante per la presenza di tondi con fondo a conchiglia. A completare il tutto, il grande fiammante al centro che si dirama dalla chiave di volta, costituita da un rosone in legno intagliato e dorato (FIG. 13).

Un'altra decorazione in stile bramantesco è quella realizzata nella cosiddetta 'Camera da letto di Ludovico il Moro' (attuale sala XX), visibile in una fotografia di Osvaldo Lissoni pubblicata nel 1912<sup>(65)</sup> (FIG. 14) ed evidentemente ispirata alle decorazioni della sagrestia di Santa Maria delle Grazie. Non è possibile attribuirla univocamente a Rusca perché, come si apprende dalla summenzionata relazione, in questi anni altri pittori completano gli allestimenti di Luca Beltrami: Luigi Cavenaghi (l'allestimento delle lunette Atellani), Luigi Spreafico (sala Galeazzo Visconti di Rosasco nello stile barocco della villa Silva a Cinisello Balsamo), Oreste Silvestri (restauro-ripristino della Cappella Ducale e del Portico dell'Elefante nel



FIG. 16 - Ernesto Rusca, *Fregio decorativo con ritratti di uomini illustri per la torretta del villino Hoepli a Milano*, 1894 circa, inchiostro e acquerello su carta. Trieste, collezione Allianz

Castello Sforzesco)<sup>(66)</sup>. Probabilmente, come consuetudine del pittore, l'avvio di più cantieri simultaneamente tra Lombardia e Canton Ticino doveva renderlo abbastanza sfuggente, ma è lecito pensare che – quale miglior interprete del pensiero di Beltrami nella decorazione neosforzesca – siano sue le lacrime rosse sugli intonaci intorno alle terrecotte ritrovate negli sterri del Castello e collocati nel rivellino d'accesso della Corte Ducale, lo stemma sopra l'ingresso del corpo di guardia e le imprese sforzesche degli scarlioni e delle mele cotogne dipinte sulla fontana rinascimentale addossata alla parete nord-est della Rocchetta, pitture tutt'ora visibili e concluse tra il 1912 e il 1913<sup>(67)</sup>.

Non può mancare, naturalmente, una menzione agli stemmi dipinti su alcune pareti esterne del Castello. Oltre a quelli presenti sulla Torre del Filarete, sopra gli ingressi della Scuola Superiore d'Arte Applicata e degli uffici nel lato sud della Piazza



FIG. 17 - Ernesto Rusca, *Progetto per una parete di villa Ricci a Samarate*, 1899, inchiostro e acquerello su carta. Trieste, collezione Allianz

d'Armi (FIG. 12), Rusca realizza probabilmente anche la targa a testa di cavallo dipinta sull'avancorpo nell'angolo sud-est della Piazza d'Armi costruito da Luca Beltrami nel 1907 per la collocazione della Pusterla dei Fabbri (ora accesso alla Biblioteca d'Arte, FIG. 15), così come quello, tutt'ora visibile, sulla cortina di collegamento tra la Loggetta Ducale e la Rocchetta, montaggio dello stemma di Giovanni Carlo Visconti sullo sfondo di quello di Filippo Maria Visconti terzo duca di Milano<sup>(68)</sup>. L'esecuzione di quest'ultimo è certamente da collocarsi entro il 1902, poiché ben visibile nella foto Fumagalli Bassani edita da Montabone<sup>(69)</sup>. Di difficile datazione, ma sicuramente entro il 1913, anche gli stemmi posti sugli accessi alla Piazza d'Armi dal lato delle cortine del Carmine e di Santo Spirito e quello sull'accesso al Castello dal parco. Il primo, lo scudo partito con il biscione e tre aquile, e il secondo, lo scudo inquartato con biscione e aquila e le iniziali FR SF, sono tratti dagli scudi presenti negli stemmi del repertorio trivulziano; il terzo, firmato dal pittore, corrisponde invece all'intero stemma con qualche variante di Filippo Maria Visconti, conte di Pavia<sup>(70)</sup>.

Infine, si attribuiscono a Rusca i dipinti in alcune zone di accesso tutt'ora visibili: le volte degli accessi di collegamento tra la Rocchetta e la Piazza d'Armi e tra quest'ultima e l'esterno del Castello nel lato di Santo Spirito in cui sono raffigurati i fiammanti e le «lagrime»; le pareti nell'ambiente quadrato alla base della Torre



FIG. 18 - Stabilimento Ferrario, *La Loggia degli Osii*, 1904 circa, da L. BELTRAMI, *La Loggia degli Osii e il suo restauro*, «L'edilizia moderna», 3 (1906), tav. I

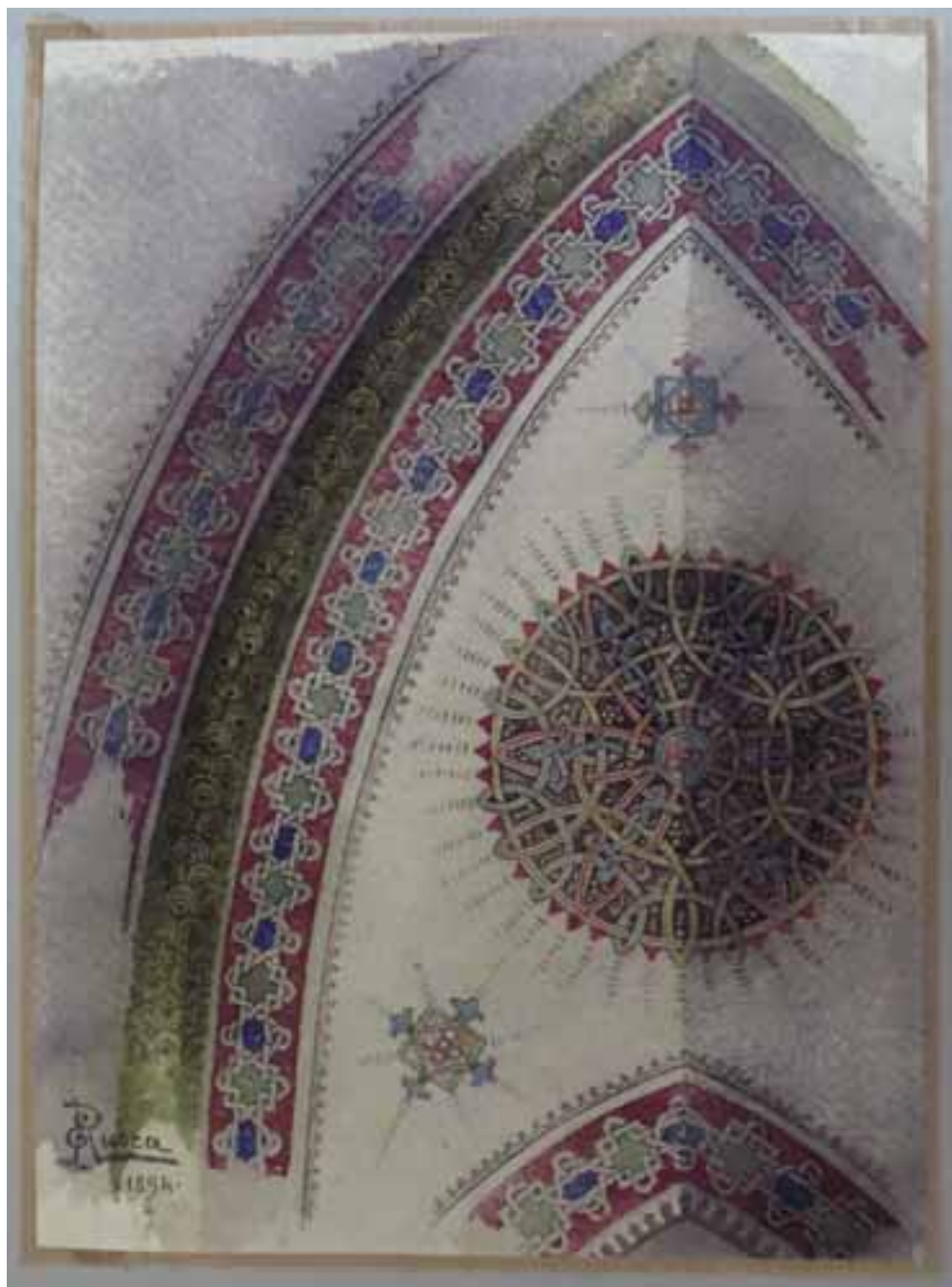


FIG. 19 - Ernesto Rusca, *Progetto per la decorazione della Loggia degli Osii*, 1894, inchiostro e acquerello su carta. Trieste, collezione Allianz

Umberto I, accesso principale del monumento, in cui le pareti sono dipinte a fasce verticali bianche e morello e con un motivo orizzontale a foglie.

Nonostante sia già un pittore-restauratore affermato, all'interno del cantiere del Castello Sforzesco Rusca non è altro che un valente esecutore, a servizio del progetto di Luca Beltrami. Probabilmente è il migliore decoratore sulla piazza, ma pare evidente che il suo apporto si limiti alla realizzazione, accuratissima e pedissequa, delle idee dell'architetto. Eppure, nell'ambito della decorazione in stile sforzesco, Rusca aveva già dato prova di grande sapienza inventiva con la progettazione dei motivi ornamentali del villino Hoepli (1894-1896) sotto la direzione di Carlo Formenti (FIG. 16)<sup>(71)</sup>. Non va dimenticato, però, che il Castello Sforzesco, all'epoca, fu il più grande e forse l'ultimo cantiere che seppe raccogliere la più alta concentrazione di professionisti dell'alto artigianato.

Le pitture eseguite a Milano, *in primis* nella Sala delle Asse, costituiscono il suo biglietto da visita nonché la ragione per cui altri architetti storicisti colleghi di Beltrami – Cecilio Arpesani, Gaetano Moretti, Cesare Nava, Augusto Guidini – lo sceglieranno per collaborare al ripristino di monumenti antichi o per la realizzazione di decorazioni su edifici moderni 'in stile'.

Sarà soprattutto sotto la direzione di Cecilio Arpesani che Rusca potrà impiegare l'intero repertorio neosforzesco appreso nei cantieri milanesi per architetture di nuova realizzazione: villa Ricci a Samarate (1904-1905), villa Cattoretti a Casorate Sempione (1903) e, a Milano, l'Istituto delle Marcelline (1906), l'asilo Ratti a Trenno (1907) e la palazzina di Rodolfo Sessa a Milano (1908). In generale, l'assenza di disegni di Rusca per la decorazione del Castello Sforzesco – interamente progettata da Luca Beltrami – ed invece la presenza di suoi disegni per il villino Hoepli e per villa Ricci (FIG. 17) potrebbero far pensare ad una maggiore libertà dell'artista nella progettazione dell'apparato decorativo<sup>(72)</sup> e quindi ad una minore invadenza degli architetti nella definizione dei motivi ornamentali pittorici. Ma, in realtà, al di fuori del Castello, è proprio Luca Beltrami a lasciare a Rusca margini di invenzione: oltre alla citata villa Mosterts, una menzione merita il restauro della Loggia degli Osii – terminato nel 1904 (FIG. 18)<sup>(73)</sup> e di cui sopravvive solo una lunetta dipinta – in cui Rusca progetta e dipinge complicati motivi geometrici che corrispondono ad alcuni disegni datati 1894, forse risalenti ai primi studi di Beltrami sull'edificio (FIG. 19)<sup>(74)</sup>. Se così fosse, però, il rapporto decoratore-architetto meriterebbe ulteriori approfondimenti.

Desidero qui ringraziare per la collaborazione Laura Basso, Andrea Bolognesi, Carlo Catturini, Rita D'Amato, Isabella Fiorentini, Barbara Gariboldi, Silvia Paoli, Lucia Pini, Alessandro Restelli, Francesca Rossi, Marco Rossi, Claudio A.M. Salsi, Francesca Tasso, Luca Tosi, Paola Villa.

- <sup>(1)</sup> Cfr. in particolare gli interventi di A. BELLINI, *Luca Beltrami, tesi sul restauro: l'esempio del Castello di Milano* e C. DI BIASE, *Luca Beltrami e il progetto per il Castello Sforzesco di Milano. Note sul metodo e sul cantiere di restauro* (in «Libri & Documenti», 3 [1994]), ripubblicati in *Luca Beltrami e il restauro dei castelli 1893-1993 nel centenario dell'acquisizione del Castello da parte del Comune*, atti del seminario (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 11 dicembre 1993), a cura della Sezione lombarda dell'Istituto Italiano dei Castelli, Roma 1997, rispettivamente alle pp. 9-20 e 35-83. Della Di Biase, cfr. inoltre *“La resurrezione del grande monumento”. Beltrami e l'invenzione del Castello Sforzesco*, 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. 121-141.
- <sup>(2)</sup> DI BIASE, *Luca Beltrami e il progetto...* cit. n. 1, p. 44, nota 82: vengono menzionate le pitture a sette cimase dei finestrini della Corte Ducale e il «tinteggio» di una delle sette finestre nonché la realizzazione di un «rosone composto dello scudo colla croce di Milano, di una corona, nastri svolazzanti e cifre». Di Luigi Armanini è anche un preventivo di Lire 1252 datato 2 giugno 1899 relativo al lavoro di «scrostamento dell'intonaco sulla pittura della volta della Sala colla Risurrezione di Cristo e delle applicazioni di velature per il possibile reintegro della medesima nel Castello di Milano» (Milano, Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano, da ora in poi ASABAP-Mi), Pratica Castello Sforzesco, cartella 2994-AV 137). È Beltrami che parla più diffusamente dei suoi lavori (L. BELTRAMI, *I lavori di restauro al Castello Sforzesco di Milano negli anni 1899-900*, «L'edilizia moderna», 9 [1900], pp. 65-67, in particolare p. 65) nella Corte Ducale dove, dopo il descialbo della volta della Sala dei Ducali e il restauro della volta e delle pareti della Sala delle Colombine, Armanini ripulisce e completa le decorazioni della volta della Cappella di San Donato con la *Risurrezione* e ripristina nelle lunette le imprese ducali.
- <sup>(3)</sup> POLIFILO [L. Beltrami], *Il Castello di Milano*, Milano 1912.
- <sup>(4)</sup> Sul restauro di inizio Novecento della Sala delle Asse, cfr. in particolare: L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la Sala delle “Asse” nel Castello di Milano*, Milano 1902; M.T. FIORIO, A. LUCCHINI, *Nella Sala delle Asse sulle tracce di Leonardo*, «Raccolta Vinciana», 32 (2007), pp. 101-140; i contributi di Carlo Catturini (*Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la “Sala delle Asse” ovvero la “camera dei moroni”*, «Prospettiva», 147-148 [luglio-ottobre 2012], pp. 159-166; *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 '900*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI [2013], pp. 63-76; *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi*, in *Luca Beltrami 1854-1933...* cit. n. 1, pp. 211-219) e di Francesca Tasso (*La camera grande da le Asse coe da la tore, da Galeazzo Maria Sforza a Luca Beltrami*, in *La sala delle Asse del Castello Sforzesco. Leonardo da Vinci. La diagnostica e il restauro del Monocromo*, a cura di M. Palazzo e F. Tasso, Cinisello Balsamo 2017, pp. 26-55) e la recente tesi di dottorato di Michela Palazzo, *I restauri dei dipinti murali della sala delle Asse e delle sale terrene della Corte Ducale del Castello Sforzesco di Milano* (tesi di Dottorato di Ricerca in Conservazione dei Beni Architettonici, Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e studi urbani, XXXIX ciclo, a.a. 2016-2017, relatore C. De Biase) con bibliografia.

- <sup>(5)</sup> Per il *modus operandi* di Luca Beltrami in merito al ripristino delle superfici decorate che prevede, in molti casi, la sovrapposizione di un nuovo strato di intonaco con contestuale ripresa della decorazione sottostante, cfr. C. CATACCHIO, S. VOLPI, *Rivelazioni e apparizioni al castello: lo strano caso del signor LVBE*, in *Luca Beltrami 1854-1933...* cit. n. 1, 289-303.
- <sup>(6)</sup> L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza 1450-1535*, Milano 1885, pp. 158, 275, 282 nota 1, 283, 288, 291 e tavole relative. Negli studi successivi verranno chiamati «quadronzini».
- <sup>(7)</sup> L. BELTRAMI, *Relazione annuale dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia*, «Archivio Storico Lombardo», 2 (1894), pp. 207-211 e pp. 219-238. Per la suddivisione degli ambienti del Castello alla fine dell'Ottocento e per le denominazioni delle sale usate da Luca Beltrami cfr. *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano col contributo della sottoscrizione cittadina*, a cura di L. Beltrami e G. Moretti, Milano 1898, pp. 62-63. L'aspetto complessivo delle bifore del Castello si ispira alla finestra originale sul lato corto della Sala degli Scarlioni e affacciante sul cortiletto interno, pubblicata nel 1885 (BELTRAMI, *Il Castello di Milano...* cit. n. 6, p. 284 nota 1). In occasione delle Esposizioni Riunite del 1894 ne viene presentato un saggio di restauro, paradigma per i successivi interventi (BELTRAMI, *Relazione annuale...* cit., p. 235).
- <sup>(8)</sup> L. BELTRAMI, *Il castello di Milano (Castrum portae Jovis) sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368-1535*, Milano 1894, pp. 675-676, 692, 699.
- <sup>(9)</sup> *Resoconto dei lavori di restauro...* cit. n. 7, pp. 29-32, 36, 40. Il fregio della Sala dell'Elefante, restaurato e completato dagli allievi della Scuola d'Arte Applicata diretta da Luigi Cavenaghi (p. 55), è visibile nelle foto della sala conservate presso il Civico Archivio Fotografico (invv. AM 245-247). Per la collocazione nella Corte Ducale della Scuola Superiore d'Arte Applicata cfr. G. MORETTI, *I restauri del Castello di Milano nel 1896. La nuova sede della Scuola Superiore d'Arte Applicata alle industrie*, «L'edilizia moderna», 1(1897), pp. 5-7. A tutti questi ritrovamenti di pittura antica si aggiungerà nel 1903, durante i lavori di adeguamento della Rocchetta a sede della Galleria d'Arte Moderna, la scoperta di lacerti di decorazioni nella Sala della Balla (L. BELTRAMI, *La sala della Balla*, «Corriere della Sera», 28 maggio 1903, pp. 1-2).
- <sup>(10)</sup> BELTRAMI, *Il Castello di Milano...* cit. n. 6, s.n.p. [pp. 354 e sgg]; BELTRAMI, *Il castello di Milano (Castrum portae Jovis)...* cit. n. 8, pp. 657-673. Le tavole, due delle dieci montate su telaio ed eseguite in collaborazione con Giuseppe Mentessi, risultano perdute (B. FERRARI, *I disegni di Luca Beltrami per il restauro del Castello Sforzesco di Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XIII [1986], pp. 259-302, in particolare p. 261).
- <sup>(11)</sup> Milano, ASABAP-Mi, Pratica Castello Sforzesco, cartella 2994-AV 137. Ringrazio Carlo Catturini per la segnalazione. Le bandiere sono ben visibili nelle fotografie della manifestazione (cfr. ad esempio Milano, Civico Archivio Fotografico, invv. LV 58/37; RLB 2262; RLB 2401; RLB 2585; RLB 2586) e in quelle pubblicate sulle pagine de «L'edilizia moderna» (L. BELTRAMI, *I lavori di restauro al Castello di Milano*, «L'edilizia moderna», 4 [aprile 1895], pp. 25-27 e tav. XVII) e in BELTRAMI, *Relazione annuale...* cit. n. 7, pp. 229, 237. La maggior parte delle fotografie citate in questo testo sono visibili sul sito <http://fotografieincomune.comune.milano.it/fotografieincomune>.
- <sup>(12)</sup> Milano, ASABAP-Mi, Pratica Castello Sforzesco, cartella 2994-AV 137: il conto, datato 20 maggio 1899 e intestato alla Direzione per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia, così recita: «Decorazioni a fresco eseguite nel Castello di Milano. Decorate a fresco metà della parete inferiore della loggetta – a scaglioni – nella Corte Ducale. Decorato a fresco le volte dello scalone che mette alla loggetta con orifiammi e stemmi Sforzeschi alternati. Pareti a scaglio-

ni con colonnette alternate posanti sullo zoccolone pure a scaglioni e velature. Totale Lire 390. Velature alle facciate della Corte Ducale Piano Terreno – velature alle terre cotte a finti mattoni agli squarci delle finestre. Squarci delle finestre a finti mattoni verso la Piazza d'Armi – Velature alle pareti dell'atrio che mette allo scalone Sforzesco – ritocchi alle arcate. Lire 95». Il resoconto per la Ponticella non è stato trovato al momento della ricerca in archivio effettuata in data 28.9.2017. Su Ernesto Rusca (Viggiù, 15 agosto 1864 – Genova, 30 giugno 1947), cfr. R PAVONI, *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami. Riflessioni per una ricerca sull'artigianato d'arte in Lombardia*, in Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 11 novembre – 31 dicembre 1997), a cura di L. Baldrihi, Milano 1997, pp. 174-185; 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. 83-97; P. CORDERA, *Ernesto Rusca e Luca Beltrami: pittura e decorazione tra progetto e restauro*, in *ivi*, pp. 98-105; CATTURINI, *Leonardo da Vinci... cit.* n. 4; CATTURINI, *La 'Sala delle Asse' di Luca Beltrami... cit.* n. 4; 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», n.s., 173-174 (2015), pp. 173-183; I. DE PALMA, *La decorazione eclettica di Ernesto Rusca*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, a cura di G. Mollisi, numero monografico di «Arte e Cultura», 6/7 (ottobre 2017), pp. 266-281.

- <sup>(13)</sup> Milano, Biblioteca d'Arte, Raccolta Beltrami (da ora in poi RB), Op. 398, f. 13. La fattura di 3370 Lire è indirizzata a Luca Beltrami e datata 1° giugno 1905: «Conto per la decorazione a graffito policromo al quadrante dell'orologio della torre Umberto 1° L. 210.00 Per la sala Umberto 1° – dipinture eseguite a buon fresco. Il fregio sotto il soffitto a stemmi Leonardeschi; fondi a colore L. 240.00. Pareti a buon fresco: corone, nastri, motti: imprese Sforzesche, stemmi casa di Savoia e Milano L. 2920.00». Il documento è stato citato anche da Paola Cordeira (*Ernesto Rusca e Luca Beltrami... cit.* n. 12, p. 103) che però menziona la 'Sala Castellana' come facente parte della Rocchetta. All'epoca di Beltrami, per 'Castellana' si intendeva la sala dedicata a Re Umberto I all'interno della torre omonima: solo in epoca recente è stato così denominato l'ambiente, utilizzato per mostre temporanee, al secondo piano della torre quadrata del Castello, detta 'del Tesoro', accessibile dalla Sala della Balla.
- <sup>(14)</sup> Milano, Biblioteca d'Arte, RB, C III 24, f. 18: fattura di Ernesto Rusca di Lire 545 datata 24 luglio 1909 e intestata all'ingegnere municipale Angelo Pavia per «Frammenti di una casa dell'epoca Sforzesca, riprodotta a buon fresco nel Castello di Milano – con decorazione a graffito, velature ai mattoni». Tali pitture sono state richieste da Luca Beltrami nel giugno di quell'anno (RB, C III 25, f. 40, Beltrami a Rusca, 24 maggio 1909).
- <sup>(15)</sup> L. BELTRAMI, [Relazione sui lavori di restauro eseguiti durante l'anno 1908 nel Castello Sforzesco di Milano], s.l. [Milano], s.d. [1909], p. 4. Testo consultato presso la Biblioteca d'Arte di Milano, RB, Op. 241.
- <sup>(16)</sup> Milano, Biblioteca d'Arte, RB, C III 25, f. 23: Beltrami a Rusca, sd [ma 1902]: «[...] giorni per la Ponticella del Castello e 18 [...] giorni per la Sala del Consiglio Ducale/ Prof. Sig. Ernesto Rusca/ Via Solferino 36/ Città».
- <sup>(17)</sup> Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971) – Protocollo 58/1904. Ringrazio Barbara Gariboldi per la segnalazione. Uno di questi disegni eseguiti da Luca Beltrami è conservato in Milano, ASABAP-Mi, Pratica Castello Sforzesco, cartella 2994-AV 137, ed è relativo alla cartella tutt'ora visibile all'ingresso della Rocchetta dal lato sud.

- <sup>(18)</sup> I disegni di Rusca, visibili sul sito <http://graficheincomune.comune.milano.it>, hanno le seguenti segnature: Pubblicità p. 966 dis. pubbl; Pubblicità p. 9 dis. pubbl; Pubblicità p. 964 dis. pubbl; Pubblicità m. 92 dis. pubbl; Pubblicità m. 94 dis. pubbl., esposti recentemente alla mostra *Luca Beltrami 1854-1933...* cit. n. 1, p. 317, schede 168-172.
- <sup>(19)</sup> Milano, Biblioteca d'Arte, RB, C III 25, f. 51: cartolina di Beltrami a Rusca che si trova a Rancate, datata 17 settembre 1914.
- <sup>(20)</sup> L. TOSI, schede n. 63-76, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile – 13 luglio 2014), a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2014, pp. 279-287, in particolare p. 282.
- <sup>(21)</sup> P. ARRIGONI, *Rusca, Ernesto*, in U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig-1907-1950, XXIX, 1935, p. 218.
- <sup>(22)</sup> BELTRAMI, [Relazione sui lavori di restauro...] cit. n. 15, pp. 1-2. A questi lavori probabilmente si riferisce Beltrami quando scrive a Rusca il 24 maggio 1909 che nel Castello tutto era pronto per dare inizio alle nuove decorazioni (Milano, Biblioteca d'Arte, RB, C III 25, f. 40). Per la suddivisione degli ambienti del Castello alla fine dell'Ottocento e per le denominazioni delle sale usate da Luca Beltrami cfr. *Resoconto dei lavori di restauro...* cit. n. 7, pp. 62-63.
- <sup>(23)</sup> L. BELTRAMI, *La sala del consiglio ducale*, «La perseveranza», 30 maggio 1903, pp. 1-2, in particolare p. 1.
- <sup>(24)</sup> A questo ambiente, indicato come «Gabinetto attiguo alla Sala del Tesoro», corrisponde un progetto decorativo di Luca Beltrami conservato presso il Gabinetto dei Disegni, inv. RB 1466.
- <sup>(25)</sup> L. TOSI, *Luca Beltrami e la Niobide contesa tra Roma e Milano*, in *Luca Beltrami 1854-1933...* cit. n. 1, pp. 116-117.
- <sup>(26)</sup> Si segnala che nel corso del recente restauro, al di sotto del ripristinato livello pittorico di Rusca, sulle volte della Rocchetta sono state ritrovate tracce di fiammanti rossi antichi. Come documentato dalle diverse relazioni dei lavori stilate da Silvia Volpi e da Carlo Catacchio, queste decorazioni, attualmente visibili tramite tasselli, erano state coperte da uno strato di intonaco su cui il pittore aveva riproposto quanto originariamente presente. Beltrami per la Rocchetta non menziona mai il ritrovamento di tali pitture antiche, ma da questa scoperta pare evidente che, in questo caso, le scelte decorative di Beltrami furono tutt'altro che arbitrarie. Ringrazio Silvia Volpi e Carlo Catacchio per le preziose informazioni.
- <sup>(27)</sup> L. BELTRAMI, *Il castello di Milano*, «Rivista d'Italia», 5 (1898), pp. 63-73.
- <sup>(28)</sup> *Resoconto dei lavori di restauro...* cit. n. 7, p. 50 e sgg.
- <sup>(29)</sup> Dell'argomento parla anche Ornella Selvafolta che però attribuisce le pitture a Luigi Armanini (O. SELVAFOLTA, *Decoro e arti applicate nell'opera di Luca Beltrami*, in *Luca Beltrami 1854-1933...* cit. n. 1, pp. 55-71, in particolare p. 66, e EADEM, «Il ricordo e l'intuito»: la decorazione nelle architetture di Luca Beltrami, in *Luca Beltrami architetto...* cit. n. 12, pp. 152-173, in particolare p. 165). Sulla loggetta cfr. anche: D. SANT'AMBROGIO, *Nel Castello di Porta Giovia. La decorazione "a scarlioni"*, «Il monitore tecnico», 24 (30 agosto 1910), pp. 457-458.
- <sup>(30)</sup> L. BELTRAMI, *Lavori di restauro al Castello Sforzesco ed alla Chiesa di S.M. delle Grazie*, «L'edilizia moderna», 9-10 (1897), pp. 62-65, in particolare p. 65 e tav. XLIV.
- <sup>(31)</sup> Per tale definizione cfr. quanto proposto nel contratto di Ernesto Rusca per la decorazione della Cattedrale di Lugano: DE PALMA, *La decorazione eclettica di Ernesto Rusca...* cit. n. 12, p. 270.

- <sup>(32)</sup> BELTRAMI, *I lavori di restauro...* cit. n. 2, p. 65. Sull'utilizzo disinvolto dei modelli antichi, cfr. DE PALMA, *La decorazione eclettica di Ernesto Rusca...* cit. n. 12, pp. 269-270.
- <sup>(33)</sup> L. BELTRAMI, *Guida storica del Castello di Milano 1368-1894*, Milano 1894, pp. 49-50. Come è stato indicato per un'altra foto coeva in cui è raffigurata la Sala delle Asse, il personaggio in piedi ritrattovi potrebbe essere proprio Ernesto Rusca (cfr. DE PALMA, *Ernesto Rusca tra romanico e neoromanico...* cit. n. 12, p. 173).
- <sup>(34)</sup> DE PALMA, *Ernesto Rusca tra romanico e neoromanico...* cit. n. 12, *infra*. Oltre alle altre decorazioni a graffito presenti in Castello di cui si parlerà in seguito, a Rusca vanno anche ascritte quelle della villa Mosterts a Somma Lombardo eseguite su progetto di Beltrami (L. BETRAMI, L. REPOSSI, *Villa Mosterts in Somma Lombardo*, «L'edilizia moderna», 7 [1903], pp. 45-46) e del villino Cattoretti a Casorate Sempione su progetto di Cecilio Arpesani (C. ARPESANI, *Villino Cattoretti a Casorate Sempione*, «L'edilizia Moderna», 4 [1903], pp. 45-46). Nel 1906 all'Esposizione Internazionale di Milano Rusca riceve il diploma d'onore per i campioni esposti delle volte del duomo a graffiti policromi (*Artisti premiati a Milano*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», 10-12 [1906], p. 150). Nessuna traccia, invece, dei graffiti nella cappella di famiglia presso villa Volpi-Bassani al Pizzo citati da Arrigoni (ARRIGONI, *Rusca, Ernesto...* cit. n. 21. Il sopralluogo, avvenuto in data 13 agosto 2016 è stato possibile grazie alla gentilezza della famiglia di Alessadro Lodigiani). Rusca è anche l'autore dei graffiti della palazzina di Rodolfo Sessa in via Ariosto e dell'Istituto delle Marcelline a Milano, costruiti su progetto di Arpesani e di quelli, firmati, posti sull'arco di ingresso della Galleria Vittorio Emanuele da via Silvio Pellico.
- <sup>(35)</sup> BELTRAMI, *Lavori di restauro al Castello Sforzesco...* cit. n. 30. L. BELTRAMI, *Il restauro della Chiesa di S. Maria delle Grazie in Milano e le decorazioni a graffito, nel secolo XV*, «Il monitore tecnico», 4 (10 febbraio 1900), pp. 49-51.
- <sup>(36)</sup> Tra i modelli per le decorazioni graffite rinascimentali sicuramente si deve annoverare anche casa Missaglia (L. BELTRAMI, *Nella vecchia Milano. La casa dei Missaglia*, «Rivista moderna politica letteraria», 3 [1° febbraio 1902], pp. 112-120, in particolare p. 114).
- <sup>(37)</sup> PAVONI, *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami...* cit. n. 12, p. 179. Paola Villa, invece, ipotizza anche un coinvolgimento di Rusca nella decorazione a specchiature marmoree incise sui pilastri che dividono le cappelle delle navate laterali della Basilica (P. VILLA, *Restauri alle Grazie: tra studio, conservazione, interpretazione*, in *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano*, atti del Convegno di Studi [Milano, 22-24 maggio 2014], a cura di S. Buganza, M. Rainini, pp. 485-501).
- <sup>(38)</sup> BELTRAMI, *I lavori di restauro al Castello Sforzesco...* cit. n. 2, tav. XLIII, e p. 66. Al momento dello scatto dello Stabilimento Ferrario, la parte inferiore della loggetta è ancora priva degli scarlioni di Rusca. Tra le decorazioni delle sale interne della Corte Ducale, restaurate tra fine Ottocento e inizio Novecento per allestirvi i musei, sono stati immortalati i graffiti, non più esistenti, delle pareti della Sala dei Ducali (Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. RLB 2132). Nessun documento è in grado di attribuire a Rusca l'eventuale ripristino di tali decorazioni, benché la sua perizia nella tecnica potrebbe avere indotto Beltrami ad affidargli l'esecuzione di tutti gli intonaci a sgraffio.
- <sup>(39)</sup> Per il coinvolgimento di Rusca in Santa Maria della Pace cfr. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 4, pp. 43-44; ARRIGONI, *Rusca, Ernesto...* cit. n. 21; DI BIASE, *Luca Beltrami e il progetto...* cit. n. 1, p. 104; PAVONI, *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami...* cit. n. 12, p. 179. Sul restauro cfr. invece: D. BRIOSCHI, *Intorno al restauro di Santa Maria della Pace in Milano*, «L'edilizia moderna», 2 (1903), pp. 7-11. Nel testo non viene menzionato Rusca.

- <sup>(40)</sup> A. ARTIOLI, G.B. SANNAZZARO, *Principi ispiratori dei recenti restauri nel Castello Sforzesco*, in *Luca Beltrami 1854-1933...* cit. n. 1, pp. 285-287, e F. PORZIO, *Le vele dipinte nei porticati in cortile della Rocchetta*, *ivi*, pp. 304-305; CATACCHIO, VOLPI, *Rivelazioni e apparizioni al castello: lo strano caso del signor LVBE*, *ivi*, pp. 289-303.
- <sup>(41)</sup> *Il Castello di Milano e i suoi musei d'arte*, sessanta tavole in eliotipia, fotografie di Fumagalli, Stabilimento Montabone, Milano 1902, tavv. 9-10, tavv. 37, 51 e 52.
- <sup>(42)</sup> L. BELTRAMI, *La sala del Consiglio Ducale*, «La perseveranza», 30 maggio 1903, pp. 1-2. Durante tali lavori, viene ritrovata, sopra una delle porte che costituivano l'accesso della Sala verso il cortile della Rocchetta, una decorazione pittorica costituita da una trabeazione sorretta da colonne binate e coronata da frontone che, per la ricchezza del motivo architettonico del fregio a fondo giallo, Beltrami data all'epoca di Ludovico il Moro.
- <sup>(43)</sup> Cfr. i progetti conservati presso il Gabinetto dei Disegni: invv. RB 1456, RB 1457, RB 1462, RB 1463; RB 1478.
- <sup>(44)</sup> L. BELTRAMI, *Divixia vicecomitorum*, Milano 1900. L'esemplare del volume conservato in Biblioteca Trivulziana (Arch. G 719) reca la scritta in corsivo, forse di mano di Rusca, «Dono dell'Architetto Luca Beltrami al Pittore Ernesto Rusca».
- <sup>(45)</sup> Milano, Biblioteca d'Arte, RB, C III 25, f. 23.
- <sup>(46)</sup> BELTRAMI, REPOSSI, *Villa Mosterts...* cit. n. 34, tav. IV.
- <sup>(47)</sup> L. BELTRAMI, *Il restauro della Ponticella di Ludovico il Moro al Castello Sforzesco*, «La perseveranza», 21 novembre 1902; L. BELTRAMI, *Bramante e la ponticella di Lodovico il Moro nel Castello di Milano*, Milano 1903; L. BELTRAMI, *Un'opera di Bramante da Urbino*, «Il Marzocco», 22 (31 maggio 1903), p. 2.
- <sup>(48)</sup> Opere già edite da Beltrami nel suo volume del 1885 (BELTRAMI, *Il Castello di Milano...* cit. n. 6, pp. 250-251). Per quanto riguarda la veduta tratta da Vitruvio, Claudio Salsi mi segnala che la prima edizione con la medesima immagine, evidentemente ignota a Beltrami, risale in realtà al 1548 e venne stampata a Norimberga da Gualtherus Rivius.
- <sup>(49)</sup> Opere già edite da Beltrami nel suo volume del 1894 (BELTRAMI, *Il castello di Milano (Castrum portae Jovis)...* cit. n. 8, pp. 553, 612).
- <sup>(50)</sup> In un foglietto conservato presso la Raccolta Beltrami (C III 25, f. 6) vi sono alcuni appunti dell'architetto indirizzati a Rusca contenenti i testi delle didascalie da riportare entro tabelle al di sotto delle vedute: «Da un intarsio in legno del coro della Cattedrale di Cremona/ Lavoro di Giov Maria Platina. Anno 1480»; «Dalla veduta della città di Milano incisa in rame dall'opera Civitates orbis terrarum, Colonia MDLXXII»; «Veduta del Castello di Milano incisa in legno da una edizione del Vitruvio Basilea 1616».
- <sup>(51)</sup> Cfr. in particolare L. BELTRAMI, *Il Lazzaretto di Milano (Sec. XV). Rilievi dell'architetto Luca Beltrami. Tavole sei disegnate da Luca Beltrami e Giuseppe Mentessi*. Milano 1893. Le tavole sono conservate presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco (invv. RB 1673-1678) e alcune fotografie delle stesse presso il Civico Archivio Fotografico (RLB 1629).
- <sup>(52)</sup> SELVAFOLTA, *Decoro e arti applicate...* cit. n. 29, pp. 67-70 con bibliografia.
- <sup>(53)</sup> L. BELTRAMI, *Indagini e documenti riguardanti la torre principale del Castello di Milano ricostruita in memoria di Umberto I*, Milano 1905, pp. 48-52.
- <sup>(54)</sup> BELTRAMI, *Divixia vicecomitorum* ... cit. n. 44. Milano 1900, pp. 50-51 (allo stemma di

Francesco Sforza sono state aggiunte le iniziali FR SF e le razze e le lacrime sullo sfondo); pp. 20-21 (lo stemma è una ripresa con varianti nello scudo di quello di Gian Galeazzo Visconti, a cui sono state aggiunte le iniziali GZ MA e le lacrime); pp. 40-41 (ripresa dello stemma di Filippo Maria Visconti cui sono state aggiunte le iniziali JO GZ). Oltre ai numerosi progetti di Beltrami per la torre conservati presso il Gabinetto dei Disegni, si segnalano quelli realizzati per gli stemmi della facciata: invv. RB 1460 e RB 1471. Lo stemma di Lodovico il Moro, con le iniziali LU BE è lo stesso inserito come chiave di volta del pergolato leonardesco della Sala delle Asse nel restauro di Rusca.

- <sup>(55)</sup> C. D'APRICORTA, *Il Castello di Milano. La Torre di Umberto I*, «La Lega Lombarda», 10 aprile 1905.
- <sup>(56)</sup> Dell'iscrizione e della sala rimangono diversi progetti di Luca Beltrami conservati presso il Gabinetto dei Disegni, cfr. invv. RB 1356, RB 1387, RB 1422, RB 1446, RB 1664.
- <sup>(57)</sup> BELTRAMI, [Relazione sui lavori di restauro...], cit. n. 15. Non è semplice all'interno del fondo Allestimento Musei del Civico Archivio Fotografico individuare le decorazioni Rusca. Una fotografia della Sala dell'Elefante (attuale XXV) mostra un fregio.
- <sup>(58)</sup> L. BELTRAMI, *Milano medievale che scompare*, «La perseveranza», 30 luglio 1899, pp. 2-3; BELTRAMI, *Nella vecchia Milano...* cit. n. 36; L. BELTRAMI, *Memorie di architettura del Rinascimento a Milano*, «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», 3 (1902), pp. 232-236; G. MORETTI, *L'architettura civile del secolo XV in Milano e la casa dei Missaglia*, «L'edilizia moderna», (2-3) 1902, pp. 5-14.
- <sup>(59)</sup> Oltre ai testi già citati, cfr. C. FUMAGALLI, D. SANT'AMBROGIO, L. BELTRAMI, *Reminiscenze di storia e d'arte nella città di Milano*, Milano 1892.
- <sup>(60)</sup> Su questa decorazione cfr. anche le considerazioni di Selvafolta (*Decoro e arti applicate...* cit. n. 29. p. 65.). Le finestre e i fregi di casa Missaglia erano stati utilizzati nell'allestimento di inizio Novecento della sala delle terrecotte (attuale sala XIV) in cui, più che alla ricostruzione della facciata della dimora eseguita all'acquerello dall'architetto Luigi Perrone per conto dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia (MORETTI, *L'architettura civile...* cit. n. 53, tav. IV), si era guardato ad altri repertori, quali ad esempio il disegno del cortile interno pubblicato ne *Il Secolo Illustrato della domenica*, 13 aprile 1902, p. 17, e in cui sono riconoscibili le losanghe graffite, i soli raggiati, le candelabre e i monogrammi, accostati – nell'allestimento del Castello – ai soliti scarlioni, presenti, pare, sulla facciata (cfr. Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. AM 325). Sulla casa Missaglia si veda anche il recente articolo di Alessandro Barbieri (*Casa Missaglia. Un perduto esempio milanese di decorazione fittile tra Tardogotico e Rinascimento*, «Arte Lombarda», n.s., 178 (2016), pp. 39-53).
- <sup>(61)</sup> O. LISSONI, M. FARA, *Il Castello di Milano*, Milano 1928, tav. LII.
- <sup>(62)</sup> B. FERRARI, *I disegni di Luca Beltrami per il restauro del Castello Sforzesco di Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XIII, (1986), pp. 259-302. Cfr. in particolare nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco gli invv. RB 1304, RB 1282, RB 1284; RB 1273; RB 1293; RB 1294; RB 1468. Per l'interno dell'ingresso della scuola, cfr. RB 1447, RB 1453.
- <sup>(63)</sup> L. BELTRAMI, *Nel Castello Sforzesco. Il restauro compiuto col fondo Mangili*, «La perseveranza», 27 ottobre 1908, p. 2. I progetti per la decorazione della cortina si conservano presso il Gabinetto dei Disegni: cfr. in particolare gli invv. RB 1290; RB 1302; RB 1475; RB 1479. Sul lato opposto del Castello, addossato alla cortina del Carmine, si sarebbe

dovuto costruire un altro edificio di analoga architettura di cui rimangono i progetti (RB 2400). Per le tecniche di decorazione di questa parte del Castello in cui è stato identificato l'utilizzo di cartoni cfr. P. VIRILLI, *L'intonaco graffito in Cortina Santo Spirito presso il Castello Sforzesco*, in Luca Beltrami 1854-1933... cit. n. 1, pp. 306-307.

- <sup>(64)</sup> L. BELTRAMI, *I lavori nel Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913. Relazione del Conservatore*, Milano 1913.
- <sup>(65)</sup> POLIFILO, *Il Castello di Milano*... cit. n. 3, p. 60. Di questo ambiente esistono due progetti di Luca Beltrami (Milano, Gabinetto dei Disegni, invv. RB 1473 e 1474). Il primo è corredato da un lucido con uno spicchio della volta pubblicato da Luca Beltrami nel 1902 (BELTRAMI, *Leonardo da Vinci*..., cit. n. 4, p. 49) come «Particolare di uno degli intrecci disegnati da Leonardo per l'Accademia Vinciana».
- <sup>(66)</sup> L. BELTRAMI, *I lavori nel Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913. Relazione del Conservatore*, Milano 1913, pp. 11-15, 17.
- <sup>(67)</sup> L. BELTRAMI, *I lavori nel Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913. Relazione del Conservatore*, Milano 1913, p. 21. Per le immagini della fontana e del corpo di guardia, cfr. POLIFILO, *Il Castello di Milano*... cit. n. 3, pp. 30-31. Sulle terrecotte e sul loro allestimento da parte di Luca Beltrami, cfr. L. BASSO, *Lavori in corso al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano e Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di M.G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, Milano 2013, pp. 175-194, in particolare pp. 185-186.
- <sup>(68)</sup> BELTRAMI, *Divixia vicecomitorum* ... cit. n. 44, pp. 28-29 e 40-41.
- <sup>(69)</sup> *Il Castello di Milano e i suoi musei d'arte*, sessanta tavole in eliotipia, fotografie di Fumagalli, Stabilimento Montabone, Milano 1902, tavv. 9-10.
- <sup>(70)</sup> BELTRAMI, *Divixia vicecomitorum* ... cit. n. 44, pp. 46-47.
- <sup>(71)</sup> Per il villino Hoepli, cfr. C. FORMENTI, *Il villino Hoepli. Milano – Via XX Settembre*, «L'edilizia moderna», 5 (1896), pp. 33-34; C. FORMENTI, *Il villino Hoepli*, Milano 1896. Presso l'Archivio della sede dell'Allianz di Trieste sono numerosi i disegni di Rusca in stile neorinascimentale, alcuni dei quali pubblicati da Rosanna Pavoni (PAVONI, *Gli artefici nell'opera di Luca Beltrami*... cit. n. 12, pp. 175-177, mentre a p. 178 è pubblicato il disegno in stile moresco realizzato proprio per il villino Hoepli) e da Ornella Selvafolta (SELVAFOLTA, *Orientamenti del gusto*... cit. n. 12, pp. 53, 55, 98). Nel medesimo fondo si conservano anche i disegni in stile neo-moresco progettati proprio per l'architettura di Formenti.
- <sup>(72)</sup> L'altro disegno è pubblicato in SELVAFOLTA, *Orientamenti del gusto*... cit. n. 12, p. 53.
- <sup>(73)</sup> L. BELTRAMI, *La Loggia degli Osi e il suo restauro*, «L'edilizia moderna», 3 (1906), pp. 14-18.
- <sup>(74)</sup> Presso l'Archivio dell'Allianz di Trieste sono conservati altri sei disegni riconducibili alla Loggia degli Osi, uno dei quali è pubblicato in SELVAFOLTA, *Orientamenti del gusto*... cit. n. 12, p. 54.



# La *Vetrata dei pavoni*: un dialogo fra Luca e Giovanni Beltrami

Fiorella Mattio

**G**razie a una donazione dei Maestri vetrai Lindo e Alessandro Grassi, le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco hanno acquisito nel 2017 una significativa vetrata monumentale di gusto Liberty, la *Vetrata dei pavoni*, realizzata dall'Officina di vetri artistici Giovanni Beltrami & C. nel 1902. L'opera, registrata con inventario VETRI 548, è esposta, da novembre 2017, nella sezione 'Maestri di Stile' del Museo dei Mobili e delle Sculture Lignee (Sala XVI), a poca distanza dalle vetrate novecentiste di Mario Sironi (MVM Cappelin&C. e Mario Sironi, *Vetrata*, 1930, cm 212 × 140, inv. VETRI 367) e Achille Funi (Pietro Chiesa e Achille Funi, *Vetrata Strapaese*, 1928, cm 180 × 90, inv. VETRI 368).

La *Vetrata dei pavoni*<sup>(1)</sup>, presentata per la prima volta all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902, viene realizzata per lo scalone centrale della Villa Mosterts a Somma Lombardo (FIG. 1), una residenza progettata da



FIG. 1 - Villa Mosterts a Somma Lombardo (Varese) da *Ville e Castelli d'Italia. Lombardia e laghi*, Milano 1907, tav. 1 pag. 461

Luca Beltrami, negli stessi anni in cui l'architetto milanese lavora alla ricostruzione e al restauro del Castello Sforzesco.

Le prime notizie della vetrata risalgono alle recensioni dell'Esposizione di Torino in cui viene menzionata fra le numerose opere in mostra della ditta Giovanni Beltrami<sup>(2)</sup> e alle pubblicazioni relative al progetto della Villa per l'industriale tessile Mosterts a Somma Lombardo<sup>(3)</sup> dove l'opera è ricordata fra gli elementi caratterizzanti i vani interni: «E di effetto quasi scenografico è riuscita l'unione in un vasto ambiente dell'atrio collo scalone illuminati dal grande finestrone munito di vetrate a colori, pregevole lavoro del pittore Giovanni Beltrami, già noto per consimili lavori alla mostra di Arte Decorativa di Torino ed all'Esposizione Internazionale di Venezia»<sup>(4)</sup> (FIG. 2). Non sono note né le tempistiche né le ragioni che determinano la rimozione della vetrata dalla villa della famiglia Mosterts, ma dell'opera si perdono le tracce fino al dopoguerra.

Ricompare nei primi anni Settanta, quando i vetrai Lindo e Alessandro Grassi, che l'hanno ritrovata una ventina d'anni prima in un magazzino, smontata e ricoverata in una cassa<sup>(5)</sup>, la concedono in prestito per la *Mostra del Liberty italiano* che si tiene a Milano sul finire del 1972<sup>(6)</sup>. Da allora, la vetrata viene presentata in tutte le principali mostre dedicate al Liberty in Italia<sup>(7)</sup>.



FIG. 2 - Villa Mosterts a Somma Lombardo (Varese). Interno, inizio XX secolo, inv. RLB 2019. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Nel 1997 viene esposta alla Triennale di Milano in una mostra su Luca Beltrami<sup>(8)</sup>, a testimonianza dell'attenzione che l'architetto riservava alle arti decorative e delle sue strette collaborazioni con i maggiori artisti del tempo<sup>(9)</sup>. In quest'occasione si mette anche in luce per la prima volta come nei soggetti scelti per la composizione della vetrata siano evidenti temi leonardeschi in tutto simili a quelli della Sala delle Asse a cui stava lavorando l'architetto Beltrami al Castello Sforzesco: «Vetri smaltati, vetri bianchi e vetri alabastro vi compongono infatti una raffigurazione che ingloba motivi classici e suggerimenti modernisti dentro a un folto avvitaamento di foglie e di rose, di rami incurvati e di nastri attorcigliati, quasi uno “spicchio” della “foresta castellana” e del “suo rigoglioso intreccio”»<sup>(10)</sup>.

Mentre, nella sezione inferiore, la vetrata propone un motivo di gusto archeologico (FIG. 3), con la raffigurazione di un'ara romana<sup>(11)</sup> decorata da un'aquila e un festone retto da due teste di capri, sulla quale posano un mazzo di fiori rossi e due pavoni disposti in simmetria, la seconda e la terza sezione della vetrata presentano una decorazione più libera, di soggetto floreale, che riprende diversi temi della Sala delle



FIG. 3 - Ara romana di Palazzo Corsini pubblicata nel 1901 in «Arte italiana decorativa e industriale», A. X, 1901, tav. 71, che costituisce uno dei repertori iconografici a disposizione di Giovanni Beltrami

Asse, quali l'intreccio dei rami e del nastro d'oro e lo stemma poligonale blu posto a coronamento della composizione (FIG. 4).

La *Vetrata dei pavoni* è quindi un ulteriore esempio della fortuna novecentesca dei temi leonardeschi, a cui sono dedicati i saggi di Luca Tosi nel precedente e in questo volume<sup>(12)</sup>.

Il legame della vetrata con Luca Beltrami è ripreso e riproposto nel 2014, in una mostra dedicata all'architetto, a cura di Silvia Paoli<sup>(13)</sup>, e nel catalogo viene esplicitato per la prima volta il debito nei suoi confronti<sup>(14)</sup>.

La suggestiva sede della mostra, allestita nella Sala Viscontea, nella Sala dei Pilastri e nella Sala del Tesoro del Castello Sforzesco, ha costituito peraltro un'opportunità per immaginare ulteriori fonti d'ispirazione alla base della composizione della *Vetrata dei pavoni*<sup>(15)</sup>. Giovanni Beltrami conosceva con ogni probabilità, non solo la Sala delle Asse, a cui già si è fatto cenno, ma anche la Sala del Tesoro e l'affresco che vi era stato scoperto pochi anni prima, nel 1984, e sul quale era in corso un dibattito per l'interpretazione del soggetto e per l'attribuzione<sup>(16)</sup>. I due pavoni raffigurati nella sezione inferiore della vetrata, soggetto ricorrente del Liberty ma anche dell'antichità, sembrano echeggiare i pavoni dipinti da Bramantino ai lati dell'antro protetto da Argo, per la cui esecuzione in quegli anni si erano fatti i nomi di Leonardo e di Bramante (FIG. 5).



FIG. 4 - Sala delle Asse, particolare della volta, Milano, Castello Sforzesco



FIG. 5 - Bartolomeo Suardi, detto Bramantino, *Argo*, 1490 circa, affresco, Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro



FIG. 6 - *La Vetrata dei pavoni*, inv. VETRI 548, nell'allestimento attuale. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Sala XVI

In conclusione, la mostra del 2014 ha avuto il pregio di costituire, per la Soprintendenza del Castello Sforzesco, una preziosa occasione per approfondire i contatti con la vetreria Grassi, contatti che si sono concretizzati, a distanza di pochi anni, nella donazione della *Vetrata dei pavoni* e nella scelta conseguente di collocarla nel percorso espositivo permanente dei musei del Castello, in un dialogo a stretta distanza con le sue fonti figurative (FIG. 6).

Si ringraziano, per la cortese disponibilità e l'utile confronto nel corso delle ricerche sulla *Vetrata dei pavoni*, Amedeo Bellini e Ornella Selvafolta; Lorenzo Cerati e Cesare Facchetti. Si ringrazia inoltre Alessandro Grassi, per la generosità, l'entusiasmo e la disponibilità dimostrata in tutte le fasi, dalla donazione all'allestimento in museo della vetrata.

- <sup>(1)</sup> La vetrata è costituita da tre sezioni, per una misura totale di 398 × 155 cm. Nella sezione inferiore riporta al centro, in numeri romani, la data di esecuzione (MXMII) e, in basso a destra, un monogramma con le iniziali dei soci dell'Officina: Giovanni Beltrami, Giovanni Buffa, Innocente Cantinotti e Guido Zuccaro. La vetrata è legata a piombo ed è quasi interamente realizzata con vetri cattedrale, ad eccezione delle rose, che sono in vetro monaco, e dello stemma vuoto nella lunetta, in opalino azzurro. Sui vetri cattedrale è stesa una velatura di grisaille, che rende il chiaroscuro dei dettagli e uniforma i toni, equilibrando il contrasto con l'opacità del vetro monaco. Il disegno dei piombi è particolarmente raffinato e in alcuni dettagli, come la resa delle spine dei rami delle rose, testimonia una perizia non comune.
- <sup>(2)</sup> C. BOZZI, *Le vetrate di Giovanni Beltrami di Milano*, «L'arte decorativa moderna», 4 (1902), p. 120; A. MELANI, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino: vetrate, ceramiche, ferri*, «Arte italiana decorativa e industriale», 9 (1902), pp. 72-76, tav. 50. Nella didascalia si legge: «Esposizione di Torino - Vetrate dello Stabilimento di G. Beltrami a Milano, [...] 3. Per la Villa Mosterts a Somma lombardo su cartone di G. Beltrami»; A. MELANI, *Le vetrate di Giovanni Beltrami e dei suoi collaboratori*, «L'arte decorativa moderna», 7 (1903), p. 210.
- <sup>(3)</sup> *Villa Mosterts in Somma Lombardo*, «L'Edilizia moderna», VII (1903), pp. 45-46; *Villa Mosterts in Somma Lombardo*, in *Ville e Castelli d'Italia. Lombardia e laghi*, Milano 1907, pp. 461-463.
- <sup>(4)</sup> «L'Edilizia moderna», cit. n. 3, p. 46. Questa descrizione viene ripresa, identica, in *Ville e Castelli...* cit. n. 3, p. 463.
- <sup>(5)</sup> Cesare Facchetti ricostruisce nella sua tesi di laurea la storia della *Vetrata dei pavoni* e le date del suo ritrovamento: Lindo Grassi entra in possesso della vetrata intorno al 1948, quando rileva l'officina appartenuta allo Studio Artistico Italiano della Vetrata, dove l'opera era stata ricoverata forse già prima della guerra per la sua manutenzione. Si veda C. FACCHETTI, *L'era opalescente di Milano. Laboratori e vetrate laiche a Milano tra 1890 e 1935*, tesi di laurea in Lettere, Università degli studi di Milano, a.a. 2004-2005, relatore Silvia Bianca Tosatti, in particolare pp. 122-124. Per gli utili approfondimenti sull'Officina Beltrami & C., si ricordino, inoltre, A. NOVELLONE, *Un esempio di rinascita delle arti decorative nella Milano del primo Novecento: la ditta G. Beltrami e C. vetrate artistiche*, tesi di laurea in Lettere, Università degli studi di Milano, a.a. 1983-1984, relatore Pierluigi De Vecchi; e A. NOVELLONE, *Il Liberty nell'arte della vetrata a Milano ai primi del '900: la Ditta G. Beltrami e C. Vetrate Artistiche*, «Storia dell'arte», 62 (1988), pp. 87-95.
- <sup>(6)</sup> *Mostra del Liberty italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1972 – febbraio 1973), Milano 1972, p. 210, n. 391. Negli stessi mesi, la *Vetrata dei pavoni* è pubblicata anche in E. BAIRATI, R. BOSSAGLIA, M. ROSCI, *L'Italia Liberty. Arredamento e arti decorative*, Milano 1973, p. 120, nn. 129, 130, 131.
- <sup>(7)</sup> *La vetrata liberty a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Della Ragione, 1990), a cura di C. Pirina, M.P. Bassi, E. Brivio, Milano 1990, pp. 35-36; *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 23 settembre 1994 – 1 gennaio 1995), a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, Milano 1994, p. 445, n. 355 e pp. 617-618; *Il Liberty in Italia*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 21 marzo – 17 giugno 2001), a cura di F. Benzi, Milano 2001, p. 294.

- <sup>(8)</sup> O. SELVAFOLTA, *“Il ricordo e l’intuito”: la decorazione nelle architetture di Luca Beltrami*, in *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Triennale, 10 novembre – 31 dicembre 1997), a cura di L. Baldrighi, Milano 1997, pp. 152-173 e in particolare, sulla vetrata, pp. 165-166.
- <sup>(9)</sup> *Ivi*, p. 154: «Le arti che “facevano belli” gli edifici, “le eleganti cancellate, le mensole e le grandi lampade di ferro battuto, i bronzi e gli ottonami”, le *boiseries*, e gli arredi, gli affreschi e i graffiti, le pietre modellate, il mosaico e le vetrate istoriate, gli stucchi e il cotto ornamentale, sono effettivamente tutti presenti nell’opera di Beltrami, sottoposti alla sua vigile guida che non trascura alcun dettaglio, ma anche affidati alle mani esperte di cesellatori e bronzisti quali Giovanni Lomazzi, di fabbri ferrai come Giosué Frigerio o Francesco Villa [...], di pittori decoratori come Ernesto Rusca o Luigi Comolli, [...] di artisti delle vetrate come il cugino Giovanni Beltrami».
- <sup>(10)</sup> *Ivi*, p. 166
- <sup>(11)</sup> Lorenzo Cerati, che ha analizzato nella sua tesi di laurea (L. CERATI, *La vetreria artistica Beltrami & C. I Cicli di vetrate milanesi*, tesi di laurea magistrale in Storia e critica d’arte, Università degli studi di Milano, a.a. 2016-2017, relatore Paolo Rusconi) il lavoro dell’Officina Vetrate artistiche G. Beltrami & C. e i modelli figurativi di riferimento, suggerisce il confronto con un’ara romana di palazzo Corsini a Roma pubblicata su «Arte italiana decorativa e industriale» (X, 1901, tav. 71), rivista certamente tra i repertori a disposizione di Giovanni Beltrami (FIG. 3).
- <sup>(12)</sup> L. TOSI, *Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano*, (parte prima), «Rassegna di studi e di notizie», XXXIX (2017), pp. 13-33, e la seconda parte dell’articolo in questo stesso volume.
- <sup>(13)</sup> O. SELVAFOLTA, *Decoro e arti applicate nell’opera di Luca Beltrami*, 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, pp. 55-71 e, sulla vetrata, in particolare, p. 67.
- <sup>(14)</sup> Nella didascalia dell’opera, *ivi*, p. 309, n. 25, si esplicita: «disegno eseguito con la collaborazione di Luca Beltrami».
- <sup>(15)</sup> A villa Mosterts collaborava con Luca Beltrami anche Ernesto Rusca, il pittore decoratore attivo, negli stessi anni, al Castello Sforzesco. Giovanni Beltrami può quindi avere ricevuto suggestioni sui soggetti per la vetrata sia da Rusca sia dal cugino architetto che sovrintendeva a tutti i lavori al Castello e al progetto complessivo della villa.
- <sup>(16)</sup> Per le notizie storiche sulla scoperta dell’affresco, nel dicembre 1894, ad opera di Paul Müller-Walde e per il successivo dibattito storiografico, si veda G. AGOSTI, J. STOPPA, *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, pp. 110-121. Fra i nomi proposti inizialmente, per la paternità dell’affresco, vi erano Leonardo da Vinci e Donato Bramante.



## STUDI DI CONTESTO



# La Cascina Boscaiola Prima. Illusionismo decorativo e simbologia inedita nella Milano della prima metà del Quattrocento

Claudio Salsi

## Introduzione

A Milano, nella zona di piazzale Maciachini, tra la via Edoardo Porro e il viale Enrico Jenner, esattamente sul percorso della circonvallazione esterna, sorge la cosiddetta Cascina Boscaiola Prima (FIGG. 1, 2), edificio di probabile età viscontea ad oggi solo marginalmente studiato dalla critica<sup>(1)</sup>. L'inedita analisi che intendiamo proporre permette – grazie ad una migliore comprensione della storia dell'edificio e alla lettura delle antiche decorazioni che ne ornano la facciata – di avvicinarsi ad alcune suggestive tematiche della civiltà milanese di inizio Quattrocento, dominata dall'influsso dei modelli della corte viscontea tanto sul piano politico, quanto per risvolti artistici e figurativi. In tal senso anticipiamo che il nostro interesse – in continuità con gli studi sulla Sala delle Asse, oggetto del presente volume – si è rivolto ad alcuni aspetti genetici e tipologici dell'illusionismo pittorico quattrocentesco, in cui la costruzione di un'architettura *trompe l'oeil* si coniuga in questo caso all'uso peculiare – al contempo simbolico e naturalistico – di motivi emblematici viscontei e poi sforzeschi comuni all'immaginario della cultura iconografica castellana e rurale con cui la Boscaiola poteva ben dialogare, data la sua posizione extraurbana.

La classificazione della struttura come 'cascina' e l'aspetto oggi a prevalente destinazione residenziale – in cui sono presenti disomogenee tipologie insediative – sono elementi che tuttavia paiono non rendere ragione della sua rilevanza storica. Parliamo infatti di un'importante residenza suburbana del XV secolo<sup>(2)</sup>, decaduta poi come edificio esclusivamente agricolo a tipica pianta quadrata seppur mantenendo un corpo di fabbrica 'nobile', alto e massiccio, di notevole pregio architettonico, subito apprezzabile anche a colpo d'occhio. Altri edifici della medesima tipologia, in genere non troppo lontani dal centro antico della città, sono stati assorbiti dall'espansione edilizia, decaduti o demoliti, con rare eccezioni<sup>(3)</sup>.

Tra le testimonianze di dimore suburbane del Quattrocento genericamente ricono-

sciute come tardo-gotiche, ma non prive di sporadici elementi stilistici rinascimentali, sopravvivono alcuni interessanti esempi, anche grazie ai restauri integrativi novecenteschi: si ricordano *in primis* la villa Mirabello (edificata dalla famiglia Mirabello anteriormente al 1445, anno in cui entra nel possesso di Pigello Portinari)<sup>(4)</sup> e la tardo quattrocentesca Bicocca degli Arcimboldi<sup>(5)</sup> – entrambe situate nell’attuale periferia nord di Milano a non grande distanza dalla Boscaiola (per ragioni non casuali, come vedremo più avanti) – poi la meno conosciuta Cascina Bolla, ubicata nella zona di San Siro e risalente al XV secolo così come la ‘villa’ quattrocentesca di Cesano Boscone detta anche ‘ex Palazzo Pertusati’<sup>(6)</sup>.

In un volume dedicato alla leonardesca Sala delle Asse, capitolo illustre nella storia del Castello Sforzesco di Milano, l’affondo sulla ben più periferica Cascina Boscaiola potrebbe perciò apparire centrifugo, per cronologia e contesto urbano. Tuttavia, come vedremo attraverso un commento più dettagliato, il gusto ricercato delle ornamentazioni sopravvissute in facciata non solo rivela in maniera esemplare le radici trecentesche, antiquarie e giottesche, dell’illusionismo pittorico lombardo, ma lascia intravedere una specifica sensibilità naturalistica nella rappresentazione dei motivi simbolici che ne popolano la decorazione (l’arnia, il giglio), preludio



FIG. 1 - Facciata sul giardino pubblico di viale Jenner. Milano, Cascina Boscaiola Prima

implicito ai sorprendenti sviluppi di fine Quattrocento, quando l'impresa decorativa della Sala delle Asse coniugherà in una composizione unitaria naturalismo, simbolismo encomiastico ed illusionismo spaziale<sup>(7)</sup>. Anche la Cascina Boscaiola, infine, pur volgarizzando il vocabolario figurativo aristocratico con un linguaggio proprio, più corsivo, interpreta in qualche modo «a taste for precious materials and gold and ivory incrustations»: una peculiarità che viene dalla pittura trecentesca e che, secondo Serena Romano, «would endure until the Quattrocento frescoes at the Castello Sforzesco and the Castello at Pavia, to be eventually submerged in the fog and the humidity of the Leonardesque Sala delle Asse»<sup>(8)</sup>.

### **Toponimo, elementi costitutivi, restauro**

Santino Langè ritiene la struttura della Boscaiola un possibile avanzo di un complesso assai più ampio, la cui origine quattrocentesca e signorile è attestata sia dall'impostazione architettonica caratterizzata da finestre archiacute decorate in cotto che dai peducci dei camini sporgenti, così come dalla disposizione dei locali interni; il toponimo, che contrasta con l'odierno inglobamento nel denso 'costruito' industriale e abitativo, rimanda all'identità dell'edificio come residenza agrico-



FIG. 2 - Facciata su via Edoardo Porro. Milano, Cascina Boscaiola Prima

produttiva presso un'area boschiva, a nord dei confini urbani della Porta Comasina<sup>(9)</sup>.

La facciata del corpo principale prospiciente il viale Jenner è un blocco che sovrasta con evidenza gli altri fabbricati prettamente rurali disposti sul perimetro della corte chiusa. La planimetria dell'edificio antico (FIG. 3) si sviluppa a forma di U con tre corpi semplici, larghi circa sette metri; due ali laterali (quella occidentale su via Porro e quella opposta che affaccia sul giardino) circondano un cortile rivolto a sud, chiuso (in epoca imprecisata ma successiva alla primitiva costruzione) da casette

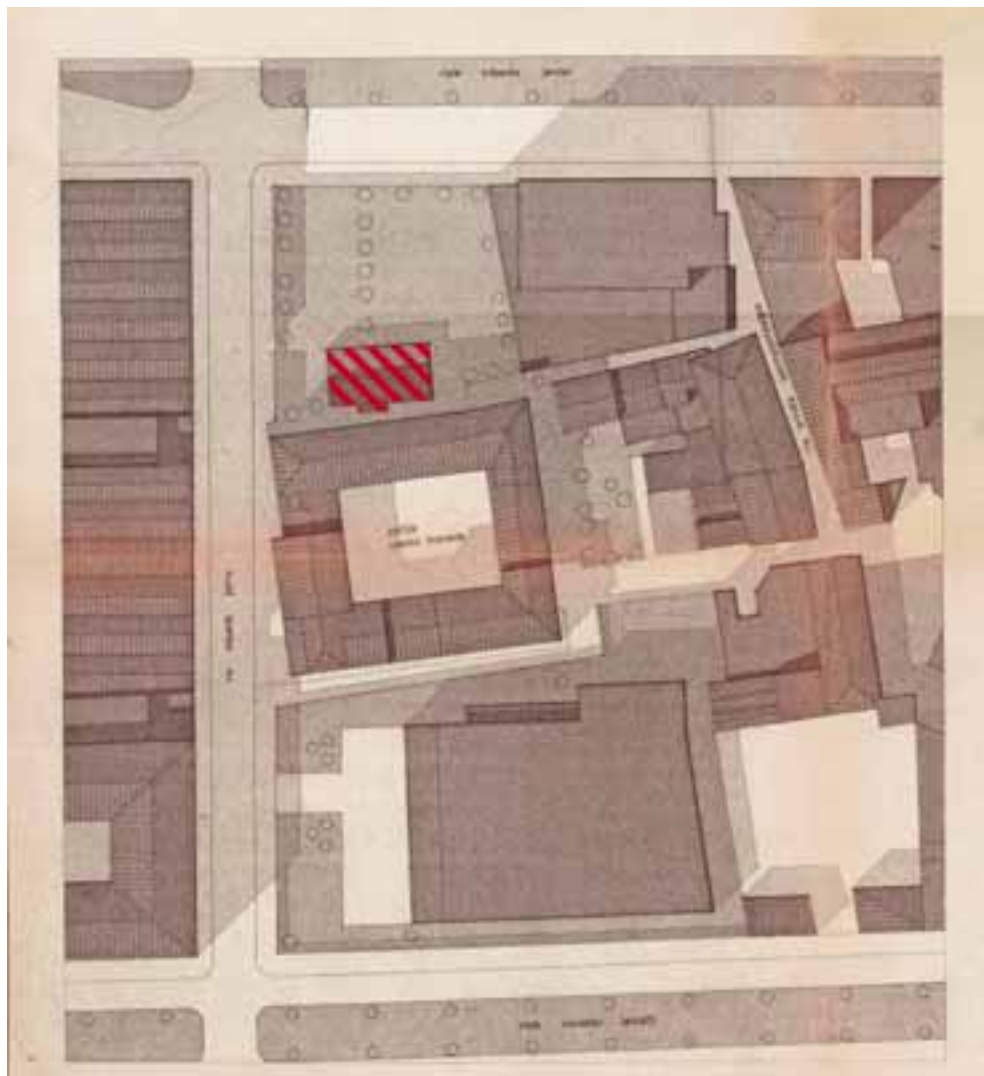


FIG. 3 - Milano, Cascina Boscaiola Prima, tavola planimetrica generale, 1990 (© arch. Giorgio Fieramonti). Tratteggiato in rosso il corpo di fabbrica F.lli Branca, oggi demolito

rustiche a due piani, oltre che da una moderna palazzina affacciata sulla via Porro, opera dell'architetto Lattuada risalente al 1980 circa<sup>(10)</sup>. Pur segnata da importanti trasformazioni e integrazioni, la Boscaiola è ancora contraddistinta al piano terreno e al primo piano da grandi ed eleganti finestre contornate da cornici laterizie variamente foggiate, ora valorizzate da incorniciature intonacate in bianco. L'ipotesi formulata da Langè circa un preesistente «grandioso complesso»<sup>(11)</sup> poggia forse anche sulla testimonianza di Ugo Nebbia che ricorda ancora agli inizi del XX secolo, nella parte opposta a quella quattrocentesca, una cappella decorata, poi malauguratamente abbattuta per far posto a funzioni agricole<sup>(12)</sup>. Immagini d'epoca novecentesca rivelano la penosa trascuratezza della cascina sia all'inizio del secolo, sia negli anni Trenta (FIGG. 4-5)<sup>(13)</sup>. Nel corso del secondo dopoguerra tutta la zona a ridosso del tracciato ferroviario a nord è stata coinvolta da un intenso incremento delle attività industriali con alta presenza di capannoni: tra questi il fabbricato del dopolavoro appartenuto alla celebre fabbrica di liquori F.lli Branca. Da qualche anno, grazie ad una revisione urbanistica dell'area, il manufatto che occultava in parte la facciata della Boscaiola è stato rimosso e in questo momento un piccolo giardino pubblico garantisce un'efficace prospettiva sull'antico complesso.



FIG. 4 - La Cascina Boscaiola Prima in un'immagine del 1909, negativo su lastra in vetro riprodotto qui in controparte, inv. A 20376. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Vari restauri succedutisi a partire dal 1967 e proseguiti a lotti fino alla metà dell'anno 2000<sup>(14)</sup> hanno messo in luce la facciata, oggi completamente descialbata (eccetto piccole porzioni che mantengono tracce degli intonaci originali affrescati), le primitive finestre e, in parte, all'interno, i soffitti e alcuni resti di decorazioni murali a fascia (normalmente non visibili in quanto l'edificio è stato convertito ad uso residenziale e diviso in appartamenti privati). Infine, Langè nota i «particolari di una decorazione a fresco della facciata che nei frammenti lascia intravedere il bugnato a diamante»<sup>(15)</sup>. Le facciate esterne caratterizzate dalla muratura in mattoni a vista sono anch'esse il risultato delle scelte compiute in occasione degli interventi conservativi, che hanno privilegiato una maggiore omogeneità d'insieme rispetto al mantenimento dell'intonaco – peraltro pesantemente intaccato dalle manomissioni susseguitesesi nel tempo.

### Topografia e documenti

Se la prima citazione di un gruppo di «tre vecchie cascine chiamate Boscaiolo» risale a Nebbia nel 1909<sup>(16)</sup>, per un iniziale inquadramento storico-topografico della nostra Boscaiola e delle proprietà circostanti sono di fondamentale aiuto le mappe



FIG. 5 - La Cascina Boscaiola Prima in un'immagine degli anni Trenta, inv. A 23675, Raccolta Lissoni. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

del Catasto Teresiano - o Catasto Carlo VI - (primo rilievo 1720-1723). Queste rivelano come all'epoca, nell'area compresa nel territorio dei Corpi Santi di Porta Comasina, intorno ad una proprietà signorile definita «Cassina de Visconti di Guido Alfonso Visconti», si distinguevano i terreni di almeno cinque cascine Boscaiolo, variamente identificate a livello toponomastico: «Buscaiola»<sup>(17)</sup>, «Buschajola», «Buschiola», e ancora «Busciola» e «Boscarola Morona» (o «Boscaiola Morona», detta anche «Boscaiola prima», l'oggetto di questo studio), circondate da coltivazioni a ortaglia, alberi da frutto e «moroni» [gelsi] (FIG. 6)<sup>(18)</sup>. Confrontando queste mappe con quelle del catasto austriaco sotto Francesco I (1818-1829)<sup>(19)</sup> e con i rilievi successivi realizzati intorno al 1836-1840 circa (in previsione della costruzione

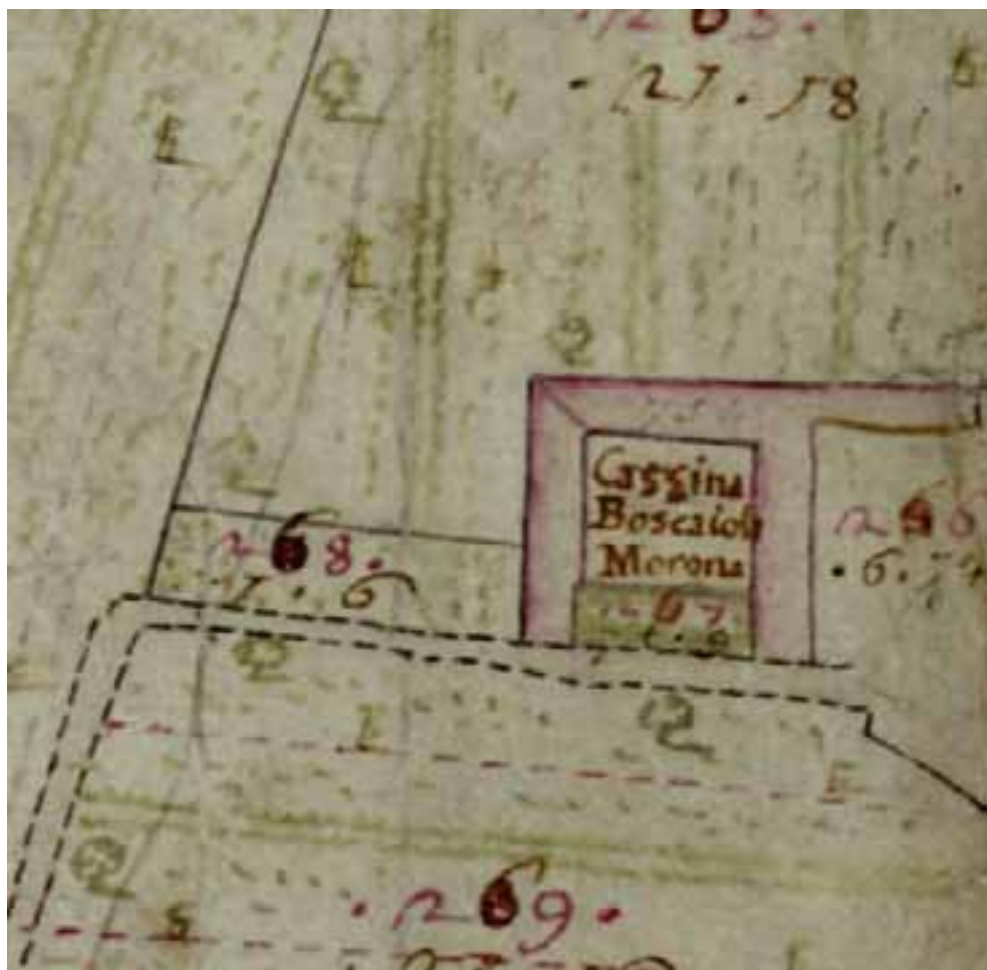


FIG. 6 - Particolare della mappa catastale con evidenziata la «Cassina Boscaiola Morona» (oggi Boscaiola Prima), Catasto Teresiano, Mappe attivazione, Corpi Santi di Porta Comasina, 1722, s. 3335. Milano, Archivio di Stato

della ferrovia Milano-Como; FIG. 7)<sup>(20)</sup>, si evidenzia che nel giro di un secolo la situazione era cambiata. Infatti nelle mappe catastali ottocentesche sono visibili solo tre cascine collegate a questo toponimo evidentemente ancora assai comune: «Cassina Boscajola Prima», «Boscaiola Seconda» e «Boscaiola Terza o Cassina Visconti», tutte nella zona compresa tra gli attuali viale Jenner, via Farini e lo scalo ferroviario. Rapportando la cartografia ottocentesca allo stato odierno l'edificio in esame risulta essere dunque la «Boscajola Prima» destinata esclusivamente a funzioni agricole<sup>(21)</sup>, indicata anche come «Boscarola Morona» o «Cassina del C.te Moroni»<sup>(22)</sup>. Il collegamento con la città era garantito da una strada che dalla chiesa e dal convento di Santa Maria alla Fontana giungeva fino all'attuale quartiere del Derganino – come ben evidenziato in una carta databile tra la fine del secolo XVI e l'inizio del successivo (FIG. 8): un passaggio sopravvissuto fino ad ora come via della Boscaiola, benché solo nella parte compresa tra l'attuale via Carlo Farini e la via Valtellina<sup>(23)</sup>. La documentazione storica e cartografica rinvenuta riguardo alla zona residenziale-rurale posta a nord della Porta Comasina anteriormente al XVIII secolo è scarsa, ma offre informazioni interessanti. Tra i detentori di terre, fabbricati e giardini figurano



FIG. 7 - Rilievi per la costruzione della ferrovia Milano-Como nella zona dei Corpi Santi di Porta Tenaglia, particolare con l'indicazione della «Cassina Boscajola Prima», 1836-1840 circa, Albo J 15, Milano-Palazzolo, tav. 4. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

importanti famiglie e istituzioni civili e religiose milanesi. Sono documentate infatti dal 1461 al 1510 proprietà della famiglia Visconti e in particolare si ricordano beni del «magnifico e generoso Gaspare Ambrogio Visconti» (1461-1499) al quale, dal 1486, risultano intestati possedimenti di «turris de la schalla et viridarii de la rippa sita extra porta comana et propre redefossum in parochia sancti simpliciani mediolani»<sup>(24)</sup>. Anche la famiglia Arconati possedeva beni «alla Boscaiola», nell'anno 1504<sup>(25)</sup>. Inoltre, un terreno detto «alla Boscaiola» è ricordato in un atto del 1412 a beneficio di un Luogo Pio di Milano<sup>(26)</sup>, e si riferisce ad un'area compresa nella parrocchia di San Simpliciano, situata in zona in parte confinante con la strada comasina e quindi non troppo lontano dagli altri fondi che condividevano la stessa toponomastica. Nel Seicento si ritrova traccia delle proprietà dei Visconti (nei documenti compare un «Gio. Batta Visconti, fratello di Sancto Carlo Visconti») i cui terreni confinano con quelli delle monache del Monastero Maggiore di Milano: una cascina Boscaiola, detta di Boldinasco, è infatti registrata tra i beni delle Madri del Monastero già nel 1192 e fino alla soppressione dell'ordine nel 1798<sup>(27)</sup>. Nella zona era presente anche una cascina dell'Ospedale Maggiore, detta «Boschaiola Inferioris», come risulta da alcuni documenti conservati nell'archivio dell'Ospedale stesso, databili tra il 1530 e il 1612 circa<sup>(28)</sup>.

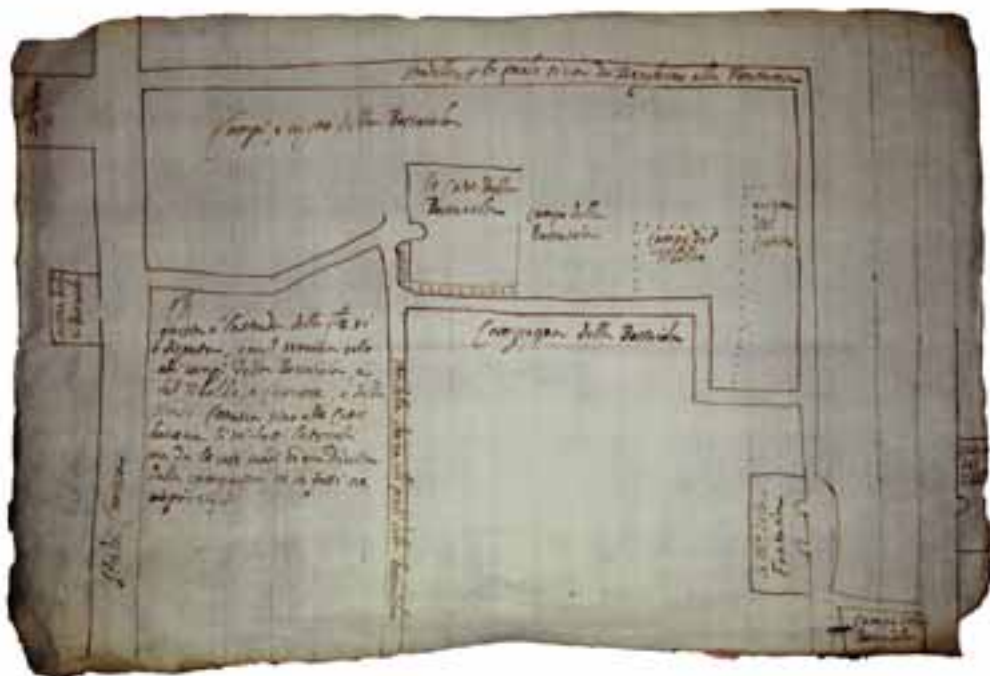


FIG. 8 - Pianta dell'area della Cascina Boscaiola di proprietà dell'Ospedale Maggiore di Milano, Patrimonio attivo, Case e poderi, Corpi Santi Milano, Porta Comasina, Boscaiola Beni, cart. 173. Milano, Archivio dell'Ospedale Maggiore

### **La facciata: caratteristiche decorative e confronti**

Tornando all'aspetto del corpo di fabbrica principale come appare oggi, precisiamo che la finalità del restauro era quella di dare una certa omogeneità all'edificio dal



FIG. 9 - Porzione destra della facciata, particolare della decorazione a specchiature prospettiche sovrapposte con riquadri a fondo chiaro (ornati dal motivo dell'arnia) e a fondo morello. Milano, Cascina Boscaiola Prima

momento che sarebbe stato impossibile restituire una finitura ad intonaco davvero uniforme: l'intonacatura antica e gli affreschi che la coprivano erano stati evidentemente frantumati dal susseguirsi di chiusure e aperture di finestre<sup>(29)</sup>. La facciata per-



FIG. 10 - Particolare delle arnie poste su un tavolino all'interno di un recinto. Milano, Cascina Boscaiola Prima,

tanto si presenta completamente priva di intonaco ad eccezione di limitate zone dove sono stati mantenuti lacerti di affreschi ora di difficile leggibilità, giocati su una gamma cromatica che oggi appare impoverita dell'originale vivacità.

Ampi frammenti di una superstite ricca decorazione raffigurano in scorcio un'architettura fortificata coronata da merli ghibellini, concepiti per creare un effetto illusionistico che, nonostante le gravi lacune, immaginiamo all'origine piuttosto efficace. Quattro importanti sezioni della facciata appaiono infatti ancora ornate da un disegno architettonico caratterizzato da una fascia merlata sotto la quale corre un fregio con disegno decorativo a greca, costituito da meandri rovesciati finalizzati a rendere un risultato mimetico di pieni e vuoti, a giudicare dagli esiti luministico-plastici. Si tratta di un'imitazione semplificata di una serie continua di beccatelli, ossia di mensole che nell'architettura castellana sostengono parti sporgenti soprastanti, in questo caso camminamenti con merli difensivi. Il motivo fa da cornice superiore a specchiature prospettiche sovrapposte e sfasate, concepite come un *trompe l'oeil* di riquadri simulanti delle nicchie lievemente arretrate rispetto al filo della facciata (FIG. 9)<sup>(30)</sup>. All'interno di ogni cartella a fondo chiaro erano tracciate arnie poste su un piccolo tavolo entro un recinto di rami intrecciati, ancora oggi evidenti (FIG. 10), mentre i riquadri di colore rosso scuro sembra che ospitassero un disegno floreale, ormai quasi illeggibile (FIG. 11); nella sezione destra, l'assenza dei fiori nei rettangoli morelli può essere dunque causata dalla perdita delle pitture originali o piuttosto dalla diversa configurazione ornamentale di quelle cartelle, forse ascrivibile ad una diversa fase decorativa.

Merlature dipinte simili a quelle della Boscaiola si ritrovano nella nostra città anche



FIG. 11 - Particolare del giglio. Milano, Cascina Boscaiola Prima

nei decori murali quattrocenteschi del cortile della ex casa dei Bossi (FIG. 12), già casa del Banco Mediceo<sup>(31)</sup>, così come su una parete dell'attuale sottotetto (ma un tempo facciata) della villa Mirabello (FIG. 13)<sup>(32)</sup>. Al di là delle facili analogie con gli



FIG. 12 - Particolare delle finte merlature. Milano, cortile di casa dei Bossi



FIG. 13 - Particolare dell'antica facciata decorata, ora sottotetto. Milano, villa Mirabello. Si ringrazia la Fondazione Villa Mirabello per aver permesso l'accesso all'ambiente e la riproduzione fotografica dello stesso



FIG. 14 - Particolare dell'antica decorazione esterna, ora locale interno al piano terreno. Milano, palazzo Carmagnola

apparati decorativi lombardi caratterizzati da fitti ornati a geometrie, riquadri o compassi, che ricoprivano per intero le pareti sostituendosi alla pittura figurativa e spesso arricchendosi di elementi araldici e simbolici ripetuti – come nei grandi cicli viscontei e visconteo-sforzeschi trecenteschi e quattrocenteschi, rispettivamente di Pandino e di Pavia<sup>(33)</sup> – rammentiamo qui che i decori a fresco della nostra cascina erano stati messi in relazione da Langè, seppure in modo parzialmente impreciso, con il genere più specifico del ‘finto bugnato’<sup>(34)</sup>. Segnaliamo in questa sede tracce significative di tale tipologia ornamentale riscontrate da chi scrive sulle pareti – oggi interne – di un ambiente affacciato sul cortile rivolto verso la via San Tomaso, presso il quattrocentesco palazzo Carmagnola a Milano (FIG. 14)<sup>(35)</sup>, oltre ai saggi, molto simili, apprezzabili nei residui ornamenti murali esterni della già ricordata casa dei Bossi (FIG. 12). Confronti più stringenti per la contestualizzazione territoriale dei decori in esame si trovano nelle frammentarie pitture quattrocentesche del cortile del



FIG. 15 - Particolare delle specchiature prospettiche ‘a scaffale’ da San Giovanni in Conca, inv. 1154. Milano, Castello Sforzesco, Museo d’Arte Antica

Castello Visconteo di Abbiategrasso<sup>(36)</sup>, prive di elementi figurativi – visibili invece sulla facciata della Boscaiola – ma di affine impostazione prospettica, dove finti mattoni in vivace cromia sono impreziositi da ripetute iscrizioni gotiche secondo un uso che peraltro ritroviamo anche nelle cartelle ornamentali di palazzo Carmagnola e di casa dei Bossi, esempi in cui tali moduli figurativi assurgevano a protagonisti ricoprendo per intero le pareti<sup>(37)</sup>.

Il modello decorativo della Boscaiola, connotato fortemente da un'attenta ricerca mimetica e prospettica nella raffigurazione dell'architettura dipinta, illustra inoltre sopravvivenze di quell'illusionismo di gusto ancora trecentesco<sup>(38)</sup> che richiama come fonte principale l'esempio ampiamente studiato degli affreschi dell'arco trionfale della perduta chiesa viscontea di San Giovanni in Conca a Milano, strappati e oggi conservati nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco<sup>(39)</sup>. Ci riferiamo in particolare al dettaglio dei finti scaffali marmorei di marcata profondità prospettica (FIG. 15) analizzati puntualmente da Carla Travi in un ricco commento al ciclo milanese, cui si rimanda per ogni approfondimento circa la diffusione e l'origine giottesca di questo specifico esempio decorativo detto anche 'a scansia'<sup>(40)</sup>, ove la simulazione pittorica di preziose superfici lapidee interpreta un'esigenza avvertita anche



FIG. 16 - Particolare di un merlo con feritoia accompagnato da una figura a mezzo busto. Milano, Cascina Boscaiola Prima

dalla decorazione policroma delle facciate cittadine tanto di età viscontea quanto poi sforzesca<sup>(41)</sup>.

Apparentemente omogenea nel suo insieme, la decorazione della Cascina Boscaiola presenta ulteriori motivi di interesse se si osservano poi i singoli elementi figurativi che ne popolano la composizione. In particolare, la porzione di pitture della sezione di sinistra mostra un merlo con una finta feritoia al centro, alla destra del quale si scorge una figura femminile a mezzo busto (FIGG. 16, 17): un'invenzione raffinata non infrequente – insieme a soggetti di ‘villeggiatura’ – nelle residenze lombarde di campagna, come tipico esempio di pittura cortese. Nella nostra città, per un pertinente confronto sul piano del decorativismo mimetico, si può fare riferimento alle pitture conservate su una parete dell'attuale sottotetto (ma un tempo facciata) della citata villa Mirabello, da annoverarsi fra i casi più emblematici di villa-cascina suburbana quattrocentesca e in una posizione – lo abbiamo già rilevato – non lontana dalla Boscaiola<sup>(42)</sup>: come in quest'ultima, il prospetto principale dell'edificio doveva imitare i caratteri di un'architettura castellana a merlature e beccatelli. L'apparato decorativo fu descritto alla fine dell'Ottocento – nella ricognizione curata da Carlo Fumagalli, Diego Sant'Ambrogio e Luca Beltrami – come «dipinto che risale alla



FIG. 17 - Particolare della figura a mezzo busto. Milano, Cascina Boscaiola Prima



FIG. 18 - Particolare di merlo con feritoia e fascia ornamentale sottostante. Milano, Cascina Boscaiola Prima

prima metà del secolo XV, portante nel mezzo lo scritto in caratteri gotici antichi di *Mirabella*, e ai due lati un villico che suona la mandola, ed una donna, con copricapo analogo a quello usato ai tempi di Filippo Maria Visconti, che batte colla mano un tamburello»<sup>(43)</sup>. Osservando oggi queste composizioni murarie, estremamente danneggiate, confermiamo la sopravvivenza delle due figure: all'estremità sinistra della parete, un suonatore di zampogna (strumento in precedenza confuso con una mandola); sul lato opposto, i pochi resti malconci della donna con tamburello (riprodotta, in controparte, nel 1891), quasi interamente coperti da un'inappropriata struttura lignea.

### **La facciata: elementi araldici e iconografici**

Tornando alla facciata della Boscaiola, altri tre merli sono distinguibili nel partito ornamentale di destra della facciata che volge sul piccolo parco; le differenze con quelli esaminati in precedenza, sia nella forma, sia nella cromia sono evidenti (FIG. 18), facendo pensare che appartengano a fasi d'intervento diverse. Alcuni merli alloggiavano stemmi caratterizzati dall'immagine del biscione visconteo privo di corona, inquadrato in uno scudo dal semplice contorno lineare, affiancato, sui due lati, da due lettere gotiche di difficile decifrazione (FIG. 19). L'operazione di identificazione degli elementi grafici che arricchiscono gli stemmi ha richiesto un certo impegno per la difficoltà di leggere le lettere, in stato gravemente frammentario, a notevole distanza, rendendo necessario eseguire ottime riprese fotografiche, anche con l'ausilio di forti ingrandimenti. Queste sono poi state trattate con filtri per far risaltare le superstiti particelle di colore delle lettere e ricomporne il corpo. Prendendo in considerazione le tracce residue di maggiore leggibilità si è formulata l'ipotesi di lavoro che le lettere poste ai lati dello stemma fossero identificabili con una «D» a sinistra e una «A» a destra (FIG. 20).

Le ricerche sull'appartenenza dello stemma si sono concentrate inizialmente sui numerosi membri dei rami collaterali della famiglia Visconti presenti sul territorio, senza che questa prospettiva conducesse ad alcun risultato. La soluzione è giunta grazie alla competenza e alla cortesia di Gabriele Reina che ha identificato le due lettere come le iniziali di Domenico Aicardi Visconti, vissuto tra Trecento e Quattrocento (notizie fino al 1430)<sup>(44)</sup> e padre del più celebre Giorgio Aicardi, detto anche 'Scaramuzza' (nato negli ultimi anni del XIV secolo e morto nel 1462), famiglia del duca Filippo Maria Visconti<sup>(45)</sup>. Siamo in grado anche di fornire un più solido argomento probatorio per la corretta assegnazione dello scudo gentilizio agli Aicardi (originari di San Giorgio nel territorio pavese) presentando il blasone di Bartolomeo Aicardi (1402-1457)<sup>(46)</sup>, figlio di Domenico, vescovo di Novara dal 1429 e rappresentante di Filippo Maria in delicati incarichi diplomatici ed ecclesiastici. La sua insegna suggella una miniatura conservata in un codice custodito presso la



FIG. 19 - Particolare di merlo con il biscione visconteo e le iniziali di Domenico Aicardi Visconti. Milano, Cascina Boscaiola Prima



FIG. 20 - Riproduzione fotografica con filtri dello stemma (a cura di Michele Stolfi e Benedetta Gallizia) e ricostruzione delle due lettere che accompagnano il biscione visconteo (a cura di Isabella Fiorentini)

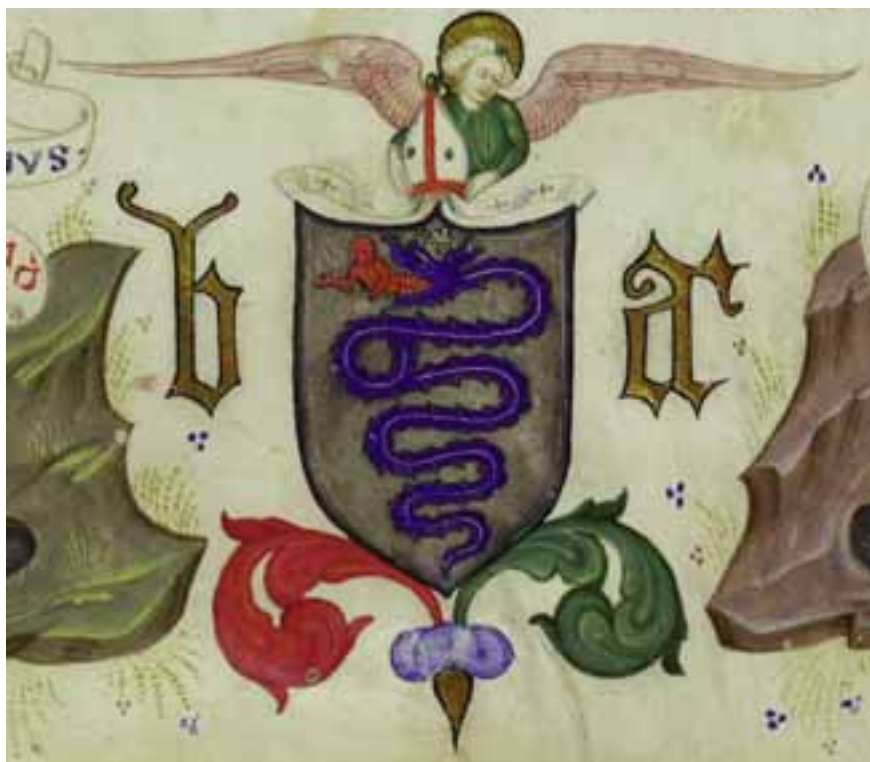


FIG. 21 - *Maestro delle Vitae Imperatorum*, particolare del frontespizio con stemma del vescovo Bartolomeo Aicardi Visconti, 1444, Cod. Triv. 696, fol.1. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

Biblioteca Trivulziana del Castello Sforzesco di Milano (Svetonio, *Vita dei dodici Cesari*, 1444). La decorazione della pagina è attribuita al Maestro delle *Vitae Imperatorum*<sup>(47)</sup>; come si può notare, il particolare dello stemma qui riprodotto (FIG. 21) risulta del tutto identico, per forma e iconografia, a quello affrescato sui merli della Boscaiola – con l’ovvia differenza di una delle iniziali affiancate allo scudo: «B» invece di «D». Del medesimo artista sono note ulteriori miniature per altri codici commissionati da Bartolomeo Aicardi per la sua ricca biblioteca: merita una segnalazione il frontespizio del codice *Dialoghi di Gregorio Magno*, già di proprietà O’ Gorman fino al 1981, che presenta lo stesso stemma prelatizio raffigurato nel citato codice trivulziano, comprensivo di lettere gotiche e motto in cartiglio<sup>(48)</sup>. La concessione del cognome Visconti e la costituzione dell’agnazione da parte di Filippo Maria vennero disposti non tanto nei riguardi di Domenico Aicardi, come a lungo creduto, ma a favore di suo figlio Giorgio per i fedeli servigi resi da quest’ultimo al Duca fino a quel momento, in veste di camerario<sup>(49)</sup>. Il beneficio si sarebbe esteso anche al padre e ai fratelli Bellarmino e Franceschino, come risulta da un documento datato 24 settembre 1415, reso noto e interpretato già alla fine dell’Ottocento dal canonico pavese Giuseppe Boni che chiarisce anche questi aspetti<sup>(50)</sup>. Sempre a Giorgio, con il medesimo atto, il Duca cedeva a titolo di donazione tutti i beni della possessione detta la ‘Zelata’ nella campagna di Pavia unitamente al porto della Zelata, detto anche porto di ‘Parasacco’, lungo il Ticino. La premessa storica ci serve per orientare la cronologia degli stemmi della Boscaiola ad una data posteriore alla stesura dell’atto notarile citato, e cioè in un momento in cui sappiamo per certo che alcuni componenti della famiglia Aicardi menzionati nel documento notarile del 1415, e in particolare il padre di Giorgio, Domenico<sup>(51)</sup>, potevano ormai fregiarsi dell’emblema visconteo. Questa famiglia, rilevante per censo e devota ai Visconti fin dai tempi di Gian Galeazzo, padre di Filippo Maria, vantava proprietà immobiliari nella città di Milano, borghi e terreni in Lombardia e crebbe in prestigio a Pavia, a Milano<sup>(52)</sup> e nei relativi contadi grazie ai continui donativi da parte del Duca Filippo Maria. Giorgio e il padre Domenico ricevettero la cittadinanza milanese nel 1418; sempre Giorgio, la vera figura emergente del gruppo familiare, ricevette nel 1432 beni nell’Oltrepò (il castello e il luogo di Cicognola con Canevino, Valsorda, Albaredo, Broni e Parasacco), nel 1434 il feudo di Carimate con Montesolaro<sup>(53)</sup>, dove avrebbe alloggiato Ludovico il Moro nei drammatici giorni del 1499; nel 1438 a Giorgio venne donata infine la cappella di San Martino nella basilica milanese di Sant’Eustorgio<sup>(54)</sup>. Gli Aicardi godettero anche della benevolenza di Francesco Sforza, di suo figlio Galeazzo Maria e infine di Bona di Savoia e di Gian Galeazzo che riconfermarono gli atti viscontei con i relativi privilegi e proprietà<sup>(55)</sup>.

Non siamo in grado di dire per quanto tempo l’edificio della Boscaiola sia rimasto

in possesso di Domenico Aicardi Visconti, dei suoi familiari o eredi; il tema necessiterebbe di una ricerca sui documenti che, per la sua complessità, esula dagli obiettivi di questo studio. Per ora ci basta segnalare la contiguità di questo sito alla stra-



FIG. 22 - Altro particolare del motivo dell'arnia. Milano, Cascina Boscaiola Prima

da comasina, detta anche strada di Dergano, che collegava direttamente Milano a Como costeggiando il feudo di Carimate, importante proprietà della famiglia. La prossimità dell'edificio e dei relativi terreni con possedimenti di campagna appartenenti ai Visconti, che ricordiamo già documentati nella zona a partire dal XV



FIG. 23 - *Impresa dell'arnia*, Cod. Triv. 2168, c. 5r. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

secolo, testimonia ulteriormente dei vincoli famigliari e politici con quella casata, ma forse anche con la signoria sforzesca, come dimostrerebbe l'iconografia del favo, riprodotto quale modulo decorativo in facciata e notoriamente collegabile al repertorio emblematico degli Sforza.

Per quanto concerne le fasce suddivise da nitide partiture architettoniche e questo motivo dell'arnia (FIG. 22), più volte ripetuto all'interno di esse, segnaliamo che tale rappresentazione costituisce un'impresa, riprodotta sia nel Codice Trivulziano 2168<sup>(56)</sup> (FIG. 23), accompagnata dal motto «PER MEO MERITO», sia nel Cremosano<sup>(57)</sup>, uno dei più preziosi stemmi lombardi, opera del 1673 di Marco Cremosano (1611-1704) e repertorio più esauriente per quanto concerne le imprese viscontee e sforzesche.

Un esemplare pittorico vicino ai citati e simile nell'impostazione a quello della Cascina Boscaiola è rappresentato nei pennacchi delle arcate oggi visibili nella Piazza Ducale di Vigevano, centro che raggiunse il massimo splendore proprio durante il ducato di Ludovico il Moro<sup>(58)</sup> (FIG. 24). Nella ricca e complessa decorazione della piazza, con motivi che trasfigurano illusionisticamente le facciate degli edifici che la circondano, fregi, trabeazioni, candelabre, ritratti, stemmi, insegne, troviamo tutti i simboli araldici e allegorici che caratterizzano la sua epoca. Nel 1906 la decorazione è stata oggetto di radicali ridipinture per mano di Casimiro Ottone (1856-1942), sulla base di alcuni lacerti rinascimentali sopravvissuti.



FIG. 24 - Casimiro Ottone, *Impresa dell'arnia* in un tondo posto su un pennacchio delle arcate. Vigevano, Piazza Ducale

Purtroppo mancano relazioni dettagliate sugli interventi e soprattutto non è stato documentato lo stato di fatto precedente al restauro ed è quindi difficile stabilire quanto dell'attuale apparato decorativo sia frutto di una ricostruzione novecentesca e quanto corrisponda al decoro originale. L'unica testimonianza utile in tal senso si ravvisa in alcuni acquerelli del pittore Ottone, nei quali vengono messe in evidenza le lacune della decorazione: i medaglioni a decoro delle arcate sono qui indicativamente rappresentati come tondi vuoti. Alla luce di queste informazioni è plausibile ritenere che il motivo dell'arnia visibile a Vigevano sia slegato da preesistenze pittoriche; si tratterebbe comunque, nella sua forma attuale, di una riproduzione dell'impresa già raffigurata nel Codice Trivulziano, trasportata per mezzo di un cartone ancora conservato in collezione privata<sup>(59)</sup>. Va detto che questa impresa ed altri elementi ornamentali furono verosimilmente suggeriti al pittore dall'architetto Gaetano Moretti, allora responsabile dell'Ufficio regionale per i Monumenti della Lombardia, al quale spettava da alcuni anni la direzione del progetto di restauro. L'esperienza che questi aveva accumulato nel colossale restauro del Castello Sforzesco di Milano (dove poté conoscere e recuperare di prima mano tante originali tracce quattrocentesche) non lo risparmiò da critiche sulla peculiarità delle decorazioni selezionate per Vigevano.

Il motivo dell'arnia, ma in realtà più il 'racconto' dell'ape che la abita, nelle sue variabili accezioni, aveva già ispirato infinite interpretazioni allegoriche per tutta la classicità. Si passava così dalle dolcezze appaiate del miele e della retorica e al lavoro, simile, di poeta ed ape, sino al pungiglione dell'animale che ferisce quanto le afflizioni d'amore. Oltre queste immagini più liriche il tema offriva però altri spunti: basti pensare alla sua interpretazione più celebre, quella legata a Ludovico Ariosto. Un'impresa, presente in tutte le due edizioni dell'*Orlando Furioso*<sup>(60)</sup>, ritrae un alveare in cui le api sono costrette a fuggire dal fumo e dal fuoco appiccato all'arnia dall'ingrato contadino che vuole prelevare il miele e la cera, accompagnato dal motto «PRO BONO MALUM» a significare l'umana ingratitudine per coloro i quali fanno del bene, probabilmente di significato autobiografico<sup>(61)</sup>. Le api sono anche comunemente associate all'idea di operosità, di ordine, all'organizzazione complessa di società e comunità, ed è forse in questo senso che bisognerà guardare all'arnia della Cascina Boscaiola e a quella di Vigevano (nell'eventuale fase quattrocentesca oggi perduta). Quest'ultima è poi riproposta integrata dal motto che ne determina ancor più il significato: è l'operosità degli Sforza a far grande il ducato.

Lo stesso Filarete (al secolo Antonio Averlino o Averulino, 1400-1469), che aveva come simbolo personale un'ape, le utilizza nei suoi racconti allegorici a introduzione del *Trattato di Architettura* (libro IV) dedicato alla costruzione di Sforzinda, città progettata per magnificare la potenza della casata di cui porta il nome<sup>(62)</sup>. Nell'incipit del quarto libro egli descrive la solenne cerimonia della posa della prima pietra, rito

che doveva avvenire in un giorno e in un'ora propizi, alla presenza del vescovo e di tutta la famiglia del signore. Si narra di come durante la benedizione una serpe fuggisse dallo scavo e, dopo aver minacciato uno degli scavatori, si nascondesse all'interno di un alloro al centro della piazza, albero scelto anche da uno sciame d'api come rifugio<sup>(63)</sup>. La complessa invenzione del Filarete si arricchisce di significati se leggiamo il *verso* della sua medaglia autoritratto, databile intorno al 1460 e conservata in due esemplari nelle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco (inv. M 0.9.1127) e al Victoria and Albert Museum (inv. 194-1866): qui l'artista, in veste dichiarata di *architectus*, seduto di fronte all'alloro, afferma di essere favorito dalla politica del Signore, così come le api traggono giovamento dai raggi del sole («UT SOL AUGET APES SIC NOBIS COMODA PRINCEPS»)<sup>(64)</sup>. Questo insieme simbolico rientrava insomma nel campo più vasto della propaganda ducale, da legare a Francesco Sforza e da inquadrare alla metà del secolo; è perciò coerente pensare che il favo si presenti alla Boscaiola in un'ottica ancora prettamente politica, utile a ribadire i legami tra gli Aicardi e la casata dominante.

Le arnie, sistemate a scalare tra le specchiature conservate della facciata, come abbiamo visto, si alternano ai rettangoli dallo sfondo morello, di non immediata leggibilità: per lo meno in quelli rimasti nella porzione sinistra vi erano dipinti dei fiori con una radice a bulbo centrale, foglie allungate e corolla bianca dai petali distesi, come risulta dall'ultimo esempio sopravvissuto (FIG. 11). Il tracciato decisamente naturalistico della raffigurazione ci permette con una certa confidenza di riconoscere nel fiore un giglio bianco; è la pianta che il Dioscoride ritraeva più slanciata, con identico bulbo coperto da un cespuglio di fitto fogliame, costretta nel nostro stretto riquadro ad espandersi invece in larghezza. Nei *Discorsi* cinquecenteschi di Mattioli sopra il *De Materia Medica*<sup>(65)</sup> il giglio candido ha poi foglie strisciate all'esterno e ondegianti nella loro lunghezza, con una radice a cipolla che ancora troviamo nella pittura della Boscaiola. Le virtù medicamentose divulgate dagli erbari risultavano quasi collaterali per un fiore così celebrato, tanto per la sua grazia quanto per il simbolismo che lo accompagnava. La sua nobiltà era paragonabile a quella della rosa e il giglio nasceva persino naturalmente senza spine; il fiore della verginità e della purezza era dunque comunemente associato al culto mariano, sparso in ogni descrizione figurativa dell'Annunciazione<sup>(66)</sup>. Lo stemma del giglio bottonato fiorentino, dalle forme necessariamente stilizzate, e i gigli dei Re di Francia nacquero invece da altre suggestioni<sup>(67)</sup>. Se l'origine di questi simboli di potere non è certa, vale la pena ricordare l'interpretazione secondo cui il bulbo del giglio, per sua natura partito in tanti spicchi e dunque fecondo, mostrasse bene le mire di uno Stato che voleva moltiplicare nel tempo le proprie genti<sup>(68)</sup>. Posto che non sarebbe difficile leggere il nostro giglio come fiore fecondato dall'ape, nascosta tra le arnie della cascina, non è ancora possibile intendere la precisa interpretazione 'politica' di questa impresa.



FIG. 25 - Bonino da Campione e collaboratori, *Arca funebre di Bernabò Visconti*, colonna di sostegno, particolare del bulbo del giglio che ne orna la base, inv. 733 bis. Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica

Una traccia pittorica piuttosto labile, spesso passata inosservata, presente su un monumento superbo del Trecento milanese, ci permetterà forse di confermare l'intesa tra i proprietari della Boscaiola e la tradizione viscontea e sforzesca. L'importante monumento equestre di Bernabò Visconti, conservato nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, è come noto composto di due parti prodotte in diversi momenti, vale a dire il sarcofago e la vera e propria statua a cavallo sovrastante<sup>(69)</sup>. Qui, sopra le colonne a sezione circolare che sostengono la cassa, si riconoscono ampi frammenti di decorazione a lamina d'oro, pur impoverita nel contrasto sulla pietra. Il tema prescelto è proprio quello del giglio, che in questa occasione si allunga dalla base della colonna sino a quasi tutta la sua estensione, scandito tra la sua radice a bulbo, le foglie raccolte, lo stelo e i tanti fiori chiusi o sbocciati (FIG. 25); l'elegante arboscello doveva evidentemente proclamare, sostenendolo, la maestà del signore Visconti. La descrizione del fiore, di notevole realismo, ricorda almeno negli intenti il risultato della Boscaiola (FIG. 26). Sebbene le altre decorazioni a doratura del monumento a Bernabò siano invece piuttosto schematiche, il recente restauro dedicato all'opera<sup>(70)</sup> ha permesso di riconoscere tra tutte una certa omogeneità, per tecnica e materia, escludendo l'ipotesi di manomissioni moderne sopra questi ornamenti.

Va da sé che, come in questo caso, ogni confronto proposto per le imprese della Boscaiola non abbia certezza di lettura; le occorrenze dell'arnia e del giglio sono



FIG. 26 - Ingrandimento del particolare del giglio con relativo bulbo. Milano, Cascina Boscaiola Prima

rare e non semplici da circostanziare, supportate da alcune fonti piuttosto tarde (basti pensare alle ‘illustrazioni’ del Codice Trivulziano 2168, che si datano addirittura al Seicento)<sup>(71)</sup>. Il legame accertato con la famiglia Visconti e la cronologia già percorsa per Domenico Aicardi ci indirizzano invece – pur con le dovute precauzioni – ad una datazione delle decorazioni nel loro complesso tra il 1415, termine *post quem* per l’assunzione del beneficio visconteo da parte della famiglia, e il 1430, anno dopo il quale cessano le notizie relative a Domenico, ma verosimilmente ben oltre, almeno fino alla metà del secolo considerando il favore sforzesco per l’iconografia del favo.

In futuro sarebbe fondamentale studiare gli affreschi da vicino, valutando i livelli degli intonaci e accertandone così l’effettiva cronologia e l’appartenenza ad un’unica o a diverse campagne decorative.

In chiusura riteniamo significativo rilevare come le raccolte del Castello Sforzesco abbiano rappresentato un prezioso sussidio alla ricerca, sia per le fonti cartografiche, fotografiche, archivistiche e codicologiche, che per la documentazione storico-artistica di confronto.

Ringrazio in particolare, per il costante supporto, l’aiuto fattivo nelle ricerche e le preziose occasioni di confronto: Stefania Buganza, Carlo Catturini, Isabella Fiorentini, Benedetta Gallizia Di Vergano, Barbara Gariboldi, Anna Maria Penati, Gabriele Reina, Gianfranco Rocculi, Edoardo Rossetti, Marco Rossi, Luca Tosi, Lorenzo Tunesi.

E inoltre ringrazio: Alessia Alberti, Maria Pia Alberzoni, Lucia Aiello, Laura Aldovini, Lorenzo Barioni, Marco Bascapè, Giovanni Bortolin, Aldo Coletto, Federica Cengarle, Margherita Clavarino, Maria Nadia Covini, Bruno Daita, Iaria De Palma, Giorgio Di Mauro, Luca Dossena, Pasquale Femia, Giorgio Fieramonti, Paolo Galimberti, Corinna Gallori, Monica Lattuada, Giovanni Liva, Stefano L’Occaso, Anna Maria Marconi, Rodolfo Martini, Pier Luigi Muggiati, Maria Cristina Passoni, Nadia Piccirillo, Marzia Pontone, Serena Romano, Giovanni Battista Sannazzaro, Mario Signori, Giuseppina Simmi, Luigi Spinelli, Michele Stolfà, Claudia Taddei - Fondazione Villa Mirabello, Ferdinando Zanzottera.

- <sup>(1)</sup> Sulla Cascina Boscaiola Prima si vedano: U. NEBBIA, *Milano che sfugge: appunti, schizzi, istantanee, memorie d'arte della città dimenticata o moritura*, Milano 1909, pp. 34-35, 46-47, tavv. pp. 26-29; *Relazione della commissione incaricata di segnalare i monumenti di carattere storico ed artistico esistenti nel territorio dei comuni annessi nel 1923 alla Città di Milano*, «Archivio Storico Lombardo», 2-4, 51 (1925), pp. 464-495, in particolare p. 488; R. BAGNOLI, *Passeggiate milanesi fuori porta*, «Almanacco della Famiglia Meneghina», Milano 1966, p. 33-142, in particolare p. 72; *Milano. Cascina Boscaiola Prima*, in S. LANGÈ, *Ville della Provincia di Milano*, Milano 1972, pp. 413-414; F. SÜSS, *Riuso delle ville storiche ed Elenco delle ville*, in *Le ville del territorio milanese. Aspetti decorativi, parchi e giardini, riuso*, a cura di F. Süss, 2 voll., Cinisello Balsamo 1989, II, pp. 83-115, in particolare pp. 83-86, fig. p. 82; pp. 117-149, in particolare p. 135. Si consultino inoltre A. DISERTORI, *La Boscaiola: residenza quattrocentesca a Milano*, «Dedalo. Mensile d'informazioni economiche sociali tecniche», 17, 4 (2001), pp. 20-22; R. RIBAUDO, *Cascina Boscaiola Prima*, Milano, scheda SIRBeC in *LombardiaBeniCulturali, Architetture*, 2008 <<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede-complete/LMD80-00548/>> (06-11-2018); G. PADOVAN, *Forse non tutti sanno che a Milano...*, Roma 2016, *ad vocem*.
- <sup>(2)</sup> Andrea Disertori, a proposito dell'originale funzione della Boscaiola, cita la tradizione priva di fondamenti storici, riportata da Vittore Lattuada, secondo cui «l'edificio dell'epoca era adibito a residenza estiva di campagna della Signoria di Milano – prima i Visconti e poi gli Sforza – dove ritirarsi in caso di assedio del Castello Sforzesco, attraverso un camminamento sotterraneo segreto» (DISERTORI, *La Boscaiola...* cit. n. 1, p. 20).
- <sup>(3)</sup> Per una trattazione generale delle 'ville' suburbane e dei castelli di caccia in tarda età viscontea e nel periodo sforzesco, si veda F. SÜSS, *Le ville del territorio milanese. Aspetti storici e architettonici*, Cinisello Balsamo 1988, pp. 25-32, con riferimento alle loro funzioni residenziali e agricole e al recupero della tipologia a corte chiusa di derivazione medievale e castellana, abbandonata nel secolo XVI a favore dello schema ad U.
- <sup>(4)</sup> Per la bibliografia specifica si vedano *Milano. Villa «Mirabello»*, in LANGÈ, *Ville della Provincia...* cit. n. 1, pp. 417-419 e R. RIBAUDO, *Villa Mirabello*, Milano, scheda SIRBeC in *LombardiaBeniCulturali, Architetture*, 2008 <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede-complete/LMD80-00547/> (06-11-2018). Si veda inoltre A. DISERTORI, *La villa Mirabello a Milano*, «Dedalo. Mensile d'informazioni economiche sociali tecniche», 16, 7/8 (2000), pp. 13-14.
- <sup>(5)</sup> Cfr. *Bicocca degli Arcimboldi*, in LANGÈ, *Ville della Provincia...* cit. n. 1, scheda pp. 54-65; L. GRASSI, L. COGLIATI ARANO, *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 1977; *La Bicocca degli Arcimboldi*, Milano 2000.
- <sup>(6)</sup> Per la Cascina Bolla si vedano *Milano, San Siro. Cascina «Bolla»*, in LANGÈ, *Ville della Provincia...* cit. n. 1, scheda p. 463; R. RIBAUDO, *Cascina Bolla*, Milano, scheda SIRBeC in *LombardiaBeniCulturali, Architetture*, 2011 <<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede-complete/LMD80-00528/>> (06-11-2018). Per la villa di Cesano Boscone: *Cesano Boscone. Villa quattrocentesca*, in LANGÈ, *Ville della Provincia...* cit. n. 1, scheda p. 318; D. DE MARIA CLERICI, *Palazzo Pertusati (ex)*, *Cesano Boscone (MI)*, scheda SIRBeC in *LombardiaBeniCulturali, Architetture*, 1995 <<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede-complete/MI100-09006/>> (06-11-2018). Inoltre, circa le dimore suburbane qui citate e gli

esempi di casini di caccia, in città e nelle immediate vicinanze (Casa di caccia dei Pusterla a Zibido San Giacomo e Casino di caccia Borromeo a Oreno di Vimercate) si rimanda a: F. SÜSS, *Le ville del territorio...* cit. n. 3, pp. 28-33; M.T. BINAGHI OLIVARI, *La decorazione*, in *Le ville del territorio...*, cit. n. 1, pp. 7-31, in particolare 7-12; L. BAINI, *Milano 1400-1470*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 11-38; S. BUGANZA, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano 2008, pp. 154-160 e 185-186.

<sup>(7)</sup> Per un collegamento fra l'illusionismo pittorico della decorazione architettonica di epoca viscontea (ben illustrato da H.P. AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 362-392) e gli esiti monumentali e naturalistici della Sala delle Asse si rimanda a S. ROMANO, *Milan (and Lombardy): Art and Architecture, 1277-1535*, in *A Companion to late medieval and early modern Milan*, a cura di A. Gamberini, Leida 2015, pp. 214-247. La stessa studiosa propone alcune utili osservazioni sui legami esistenti fra raffigurazione araldica e il nascente naturalismo lombardo in S. ROMANO, *Visconti painting at Pandino Castle. Antique and modern in fourteenth-century Lombardy*, in *The antique memory and the Middle Ages*, a cura di I. Foletti, Z. Frantová, Roma 2015, pp. 125-147, in particolare p. 146, con riferimento all'interessante studio di O. PÄCHT, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 13 (1950), pp. 13-47. Inoltre, per un inquadramento dell'ampio argomento delle facciate dipinte nella pittura lombarda del Quattrocento si suggerisce la lettura di L. GIORDANO, *L'ordinamento architettonico dipinto sulle facciate dei palazzi lombardi del XV secolo*, in *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, atti del convegno (Genova, Palazzo Doria Spinola, 15-17 aprile 1982), a cura di G. Rotondi Terminiello, F. Simonetti, Genova 1984, pp. 57-63. Fra i molti casi meriterebbe forse ulteriori approfondimenti, quale esempio di vivace fusione fra elementi decorativi, naturalistici ed araldici, la perduta decorazione di casa Missaglia a Milano, probabilmente dipinta fra gli anni Settanta e Novanta del XV secolo, per la quale si rimanda a G.A. VERGANI, *La casa dei Missaglia a Milano: i resti della decorazione architettonica in pietra*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, a cura di M.T. Fiorio e G.A. Vergani, 4 voll., Milano 2012-2015, II, 2013, pp. 405-407, e allo studio di A. BARBIERI, *Casa Missaglia: un perduto esempio milanese di decorazione fittile tra Tardogotico e Rinascimento*, «Arte lombarda», 178, f. 3 (2016), pp. 39-52, 107-108.

<sup>(8)</sup> ROMANO, *Milan (and Lombardy)*... cit. n. 7, p. 220.

<sup>(9)</sup> LANGÈ, *Ville della Provincia*... cit. n. 1, p. 413. L'analisi architettonica condotta nella scheda della sezione *Catalogo delle ville* riconoscerebbe anche un completamento cinquecentesco che sarebbe andato ad ampliare il corpo principale e più antico. In una relazione tecnica del 1966, redatta dal Soprintendente ai Beni Architettonici Gisberto Martelli, si attestavano effettivamente rimaneggiamenti cinquecenteschi, ma non si conoscono ulteriori precisazioni a riguardo (cfr. DISERTORI, *La Boscaiola*... cit. n. 1, p. 20). Sfuggita alla ricognizione storica e fotografica degli edifici suburbani più notevoli e bisognosi di recupero condotta nel 1891 da Luca Beltrami, Carlo Fumagalli e Diego Sant'Ambrogio (C. FUMAGALLI, D. SANT'AMBROGIO, L. BELTRAMI, *Reminiscenze di storia e arte nel suburbio e nella città di Milano*, 3 voll., Milano 1891-1892), la Boscaiola Prima non era tuttavia passata inosservata all'attenta quanto nostalgica ricerca delle memorie d'arte milanesi prossime a scomparire nella città in veloce trasformazione, a inizio del Novecento, quando Ugo Nebbia, nel 1909, parlava dell'edificio raccogliendo la testimonianza di «vecchie pitture distrutte per ignoranza» e «d'un lato dell'edificio, ove dicono vi fosse una cappella, rovinato poco tempo fa per far costruirvi un fienile» (cfr. NEBBIA, *Milano che sfugge*... cit. n. 1, pp. 34-35, 46, 47). Per ulteriori notizie sulla Boscaiola Prima, fra i con-

tributi citati alla nota 1, si ricorda in particolare l'interessante valutazione formale presentata nel 1925 nella *Relazione della commissione* ... cit. n. 1, p. 488: «Grandioso corpo di fabbricato del secolo XV, di molto interesse, suscettibile di restauri al pari e meglio della Bolla»; preziosa anche la segnalazione di antiche decorazioni murali, oggi non più visibili nel cortile: «Nel cortile tracce medioevali sotto l'intonaco».

- <sup>(10)</sup> DISERTORI, *La Boscaiola*... cit. n. 1, p. 21. Circa la planimetria Liliana Grassi non concorda, classificando la Boscaiola Prima tra le costruzioni a «L» del XV secolo, probabilmente sulla base di una diversa valutazione delle parti originali; cfr. L. GRASSI, *Un esempio di architettura civile di campagna del Quattrocento*, in GRASSI, COGLIATI ARANO, *La Bicocca degli Arcimboldi*, cit. n. 5, pp. 21-41, in particolare p. 40.
- <sup>(11)</sup> LANGÈ, *Ville della Provincia*... cit. n. 1, p. 413. Una possibile origine trecentesca è attestata dall'architetto Vittore Lattuada (si veda n. 14), autore del primo restauro conservativo (cfr. DISERTORI, *La Boscaiola*... cit. n. 1, p. 20).
- <sup>(12)</sup> NEBBIA, *Milano che sfugge*... cit. n. 1, p. 35.3
- <sup>(13)</sup> La FIG. 4, fototipo del Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco che possiede anche il negativo su lastra in vetro (inv. n. A 20376), illustra pure il citato contributo di Ugo Nebbia del 1909.
- <sup>(14)</sup> I vari interventi di ripristino sono riportati in DISERTORI, *La Boscaiola*... cit. n. 1, pp. 20-22. I primi due restauri, che hanno interessato i corpi laterali ovest ed est, sono stati rispettivamente condotti nel 1967-1969 e nel 1970-1972, ad opera dell'architetto Vittore Lattuada; a seguire interventi dell'architetto Giorgio Fieramonti (progetto del 1991, realizzazione nel 1998-1999 e 2001) e infine dell'architetto Pasquale Femia (2005-2006), che ha completato il recupero dell'edificio. Per notizie relative ai restauri si vedano anche: R. ARESI, *Antiche dimore del suburbio milanese. La Boscaiola 1°. Un restauro che merita di essere segnalato*, «L'artigiano», XXIII, 7-8 (luglio-agosto 1968), s.n.p.; *Una casa attuale fra le mura di un palazzo visconteo*, «La mia casa», 2 (marzo 1969), pp. 4-12; e in particolare FEMIA & SERGI ARCHITETTI - ARCH. PASQUALE FEMIA, *Cascina della Boscaiola Milano, relazione tecnica e rilievo fotografico, Intervento di restauro conservativo relativo all'unità abitativa all'interno dell'immobile denominato "Cascina della Boscaiola", in via Edoardo Porro, 8/E a Milano*, s.d.
- <sup>(15)</sup> LANGÈ, *Ville della Provincia*... cit. n. 1, p. 413.
- <sup>(16)</sup> NEBBIA, *Milano che sfugge*... cit. n. 1, p. 34.
- <sup>(17)</sup> Questa prima cascina citata come Boscaiola è identificata come proprietà delle Madri del Monastero Maggiore in Milano, cfr. Archivio di Stato di Milano (da ora in poi ASMi), Archivio Generale del Fondo di Religione, cart. 2158, «P.ta Comasina, Beni della Boscaiola [...] ne' Corpi Santi di P.ta Comasina di Milano 1192 al 1711». Il fascicolo contiene molti documenti relativi a permute, affitti, rinnovi e la cronologia dei locatari.
- <sup>(18)</sup> ASMi, Catasto Teresiano, Mappe originali del primo rilievo del comune censuario dei Corpi Santi di porta Vercellina, porta Comasina, Giardino del Castello e porta Nuova, 1720-1723, inv. 1178-2.
- <sup>(19)</sup> La nostra cascina è lì indicata semplicemente come «Morona».
- <sup>(20)</sup> Per il tracciato del primo progetto, non realizzato, con la segnalazione delle caschine lungo la strada comunale per Dergano, si veda la seguente cartografia: Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Albo J 15, *Milano-Palazzolo*, tav. 4 (cfr. *Mappa da Milano Porta Tenaglia a Palazzolo* in <http://www.comune.milano.it/graficheincomune>; 06-11-2018). Nelle carte suc-

cessive, consultate fino agli anni Ottanta del XIX secolo, risultano sempre tre «Boscairole» anche se le corrispondenze numeriche associate ai toponimi (già indicate come «1, 2, 3») appaiono ormai mutate; alla Boscaiola Terza (anche Cascina Visconti), delle tre la più prossima alle mura della città, si può probabilmente associare il toponimo ancora esistente di via della Boscaiola.

- (21) Interessante la suddivisione delle particelle della proprietà della «Boscajola I» [dal n 586 al 598 del Catasto Lombardo-Veneto, Mappe Catasto urbano, anni 1866-1875, Corpi Santi di Porta Garibaldi. Mappa foglio 7]; cfr. ASMi, Catasto, cart. 8603, «Sommarione 1866», miscelanea di documenti risalenti alla seconda metà del XIX secolo, relativi agli abitanti delle case coloniche della Cascina Boscaiola e ai proprietari degli spazi produttivi disponibili *in situ*.
- (22) Nel 1799 come proprietari della Boscaiola prima risultano i conti Pietro Giacomo e Carlo Ferrmo Moroni di Bergamo, dimoranti per sei mesi all'anno nella città di Milano, in strada San Damiano, n. 297, Parrocchia Santa Maria della Passione; cfr. Archivio Storico Civico di Milano (da ora in poi ASCMi), Fondo Famiglie-Moroni, cart. 1044. Un Moroni proprietario è ancora menzionato in documenti del 1801 (precisamente come «cittadino Moroni di Bergamo») in relazione ad attività agricole condotte da suoi fittavoli su «pertiche di terra site fuori di porta Comasina Cascina Boscajola in vicinanza della Fontana» (cfr. ASCMi, Fondo Famiglie - Maderna C. 888).
- (23) Cfr. A. ANSELMi, *Milano storica nelle sue vie e nei suoi monumenti*, 1933, pp. 103-104. Si veda anche una pianta stilizzata, non datata ma verosimilmente secentesca, dove sono evidenziati i confini della proprietà Visconti (cfr. n. 17) in ASMi, Archivio Generale del Fondo di Religione, cart. 2158, cit. n. 17.
- (24) ASMi, Notarile b. 1672, notaio Antonio Medici (23 febbraio 1461); Notarile b. 3986 notaio Giovanni Antonio Bianchi (20 luglio 1485, 2 agosto 1485, 14 dicembre 1486, 15 febbraio 1487). Il passo citato è tratto dal documento del 14 dicembre 1486. Per le divisioni tra gli eredi di Gaspare Ambrogio Visconti: Notarile b. 2956 notaio Enrico Monza (6 maggio 1499); Notarile b. 5490 notaio Galeazzo Visconti (6 aprile 1510). La Torre della Scala qui citata o «Cassina Della Scala» secondo il Catasto teresiano – Mappe 1720-1723, si trovava nel XVIII secolo nella zona del soppresso cimitero della Mojazza, uno spazio che sarebbe rimasto non edificato ancora nel primo Novecento e a cui si accedeva dalla via Borsieri. Interessante anche la notizia dell'edificazione di Santa Maria alla Fontana nel luogo «extra redefossum porte cumane parochie Sancti Simpliziani Mediolani in capite fontanilis heredum, quondam magnifici domini gasparis ambrosiis Vicecomitis» (cfr. G. SIRONI, *Nuovi documenti su Santa Maria alla Fontana*, «Raccolta Vinciana», 21 [1982], pp. 94-102, in particolare 95). Per completezza, sui beni appartenuti a Gaspare Ambrogio Visconti e sulla decorazione araldica e antiquaria che ornava la facciata della sua residenza extraurbana, la Cassina Bianca di Vignate, si segnala il fondamentale studio di E. ROSSETTI, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 71-102, in particolare p. 75.
- (25) ASMi, Notarile, b. 3940, adizione dell'eredità degli Arconati, notaio Francesco Besozzi (9 marzo 1504).
- (26) «Imprimis petia una terre campi iacens in porta/cumana, in parochia Sancti Simpliciani, ubi dicitur ad Boschaiolam, cui coheret [...] ab alia ecclesia Sancti Iohannis ad quatuor facies, ab alia strata cumana [...] et est pertice triginta/octo vel circa». Donazione di Pietrina Gorgonzola al Luogo Pio Quattro Marie – notaio Agostino de Suganapis fu Ambrogio, 30 marzo 1412; Milano, Archivio ASP 'Golgi-Redaelli', b. 155, fasc 16-A, scheda 2457.

- <sup>(27)</sup> ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 2158, cit. n. 17.
- <sup>(28)</sup> Archivio Ospedale Maggiore di Milano (da ora in poi AOMMi), Patrimonio attivo, Case e poderi, Corpi Santi Milano, Porta Comasina, Boscaiola Beni, cart. 173 [Beni detti della Boscaiola ed uniti]. Di questa cascina, che era sita tra l'attuale via Farini e via Valtellina, nei documenti dell'Ospedale si conserva anche una pianta databile tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo; in un altro documento (cart. 172) la cascina, almeno dal 1551, viene denominata «Boschaiola inferioris» e, in seguito, nel 1803, «Macarona». Inoltre, nelle mappe del Catasto Lombardo Veneto (ASMi, Catasto Lombardo Veneto, mappe del Catasto Urbano, Corpi Santi di Porta Garibaldi con Porta Tenaglia, 1866-1875, fogli 7-8) l'edificio è indicato come «Cassina Mascherone».
- <sup>(29)</sup> FEMIA & SERGI ARCHITETTI - ARCH. PASQUALE FEMIA, *Cascina della Boscaiola...* cit. n. 14, pp. 6, 13, dove si precisa che anche la facciata interna aveva perso il disegno originario.
- <sup>(30)</sup> LANGÈ, *Ville della Provincia...* cit. n. 1, p. 413, parla di «motivi geometrici che ricordano il bugnato a diamante». In realtà questi decori non appaiono come riquadri aggettanti, bensì più come specchiature prospettiche (vedi *infra*).
- <sup>(31)</sup> La costruzione della casa dei Bossi risalirebbe al XV secolo: R. RIBAUDO, *Casa dei Bossi (ex), Milano*, scheda SIRBeC in LombardiaBeniCulturali, Architetture, 2011 <<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede-complete/LMD80-00279/>> (06-11-2018). Sono interessanti in questo senso due documenti pubblicati da Beltrami (il primo di questi ripreso da C. CASATI, *Vicende Edilizie del Castello di Milano*, Milano 1876, doc. LV.), relativi alle rifiniture pittoriche della Torre del Castello Sforzesco e delle mura di Vigevano (1472, per iniziativa del duca Galeazzo Maria Sforza), oltre che di quelle milanesi. L'uso di impreziosire le architetture fortificate del ducato con ornamenti, destinati in taluni casi a evidenziare la figura o l'oggetto di merli e beccatelli, è associato da Beltrami ad una coeva testimonianza di ambito ferrarese e suggerisce uno spettro più ampio di questo gusto illusionistico; L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano (Castrum portae Jovis) sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza 1368-1535*, Milano 1894, pp. 283-285.
- <sup>(32)</sup> Si veda la bibliografia già citata alla n. 4.
- <sup>(33)</sup> Per il castello di Pandino si veda l'esaustivo contributo di ROMANO, *Visconti painting at Pandino Castle...* cit. n. 7. Per le decorazioni tardo-trecentesche del castello visconteo di Pavia, spesso con motivi a compassi, si rimanda a M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La decorazione del Castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento*, in *Storia di Pavia*, 3 voll., Pavia 1995, III, pp. 549-567, in particolare pp. 552-554; D. VICINI, *Pitture del Trecento nel castello visconteo di Pavia*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 175-187. Interessante, a commento dell'illusionismo pittorico pavese, anche il confronto con le coeve decorazioni a mensole sporgenti e merli visibili nel cosiddetto 'Corridoio del Passerino' del palazzo del Capitano nel complesso di palazzo Ducale a Mantova, suggerito da AUTENRIETH, *Pittura architettonica...* cit. n. 7, p. 376; per il tema si rimanda anche al commento di A. DUNLOP, *Painted palaces: the rise of saecular art in Early Renaissance Italy*, University Park Pennsylvania 2009, pp. 53-59. Infine, fra le pitture del castello di Pavia di periodo sforzesco si ricorda per l'uso di una geometria a riquadri bianchi e azzurri, estesa all'intera parete, la cosiddetta 'Sala Azzurra', posta al piano nobile della torre sud-ovest, probabilmente completata negli anni Sessanta del XV secolo, cfr. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La decorazione...* cit. *supra*, p. 559 e D. VICINI, *Le pitture del castello: memorie, oblio e recuperi*, in *"Splendori sforzeschi". Il restauro della sala azzurra al castello visconteo di Pavia*, estratto da «Ca' de Sass», 139 (dicembre 1997), pp. 10-15.

<sup>(34)</sup> Cfr. n. 30.

<sup>(35)</sup> Posto nell'antico sestiere di porta Comasina, il palazzo quattrocentesco – donato probabilmente da Filippo Maria Visconti, intorno al 1415, a Francesco da Bussone detto il Carmagnola – rimase proprietà dei discendenti di quest'ultimo sino alla morte del nipote, il conte Pietro Dal Verme (1485), dopo la quale Ludovico il Moro incamerò il complesso per farne poi dono, durante l'ultimo decennio del XV secolo, a Cecilia Gallerani. Per le vicende dell'edificio si consultino: R. RIBAUDO, *Palazzo Carmagnola. Milano (MI)*, scheda SIRBeC in *LombardiaBeniCulturali, Architetture*, 2011 <<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede-complete/LMD80-00371/>> (06-11-2018); *Il restauro di palazzo Carmagnola a Milano*, a cura di M. Albin, Cinisello Balsamo 2008; E. ROSSETTI, *Il palazzo Carmagnola-Dal Verme-Sforza-Ferrero-Visconti a Milano*, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, III, 2014, pp. 436-438. Per la decorazione a conci dipinti, scoperta grazie ai restauri del 2009, si veda inoltre l'opuscolo *Il Palazzo Carmagnola: il passato, il restauro e l'intervento di riqualificazione della sede storica del Piccolo Teatro di Milano*, a cura di P.F. Mariani Orlandi, S. Offredi, C.M. Galbiati, Milano 2009, p. 11. Specchiature, motivi floreali e iscrizioni gotiche ancora sopravvivono sulle pareti, dipinte a calce direttamente sulla muratura in mattoni a vista, testimoniando l'originale decorazione di quelle che dovettero essere le cortine esterne dell'edificio, ben presto inglobate nella struttura interna dello stesso.

<sup>(36)</sup> Cfr. A. AMBROSINI, S. BANDERA, G.B. SANNAZZARO, *Per il Quattrocento ad Abbiategrasso: la corte dipinta nel castello visconteo e la chiesa di Santa Maria Annunciata, fra storiografia ottocentesca, studi, ritrovamenti e restauri*, «Beni Culturali», 13, 2 (2005), pp. 20-29; E. ROSSETTI, *Castello di Abbiategrasso*, in *Percorsi castellani da Milano a Bellinzona. Guida ai castelli del ducato*, a cura di F. Del Tredici, E. Rossetti, Milano 2012, pp. 48-51.

<sup>(37)</sup> Per la decorazione quattrocentesca esterna a finto bugnato e iscrizioni gotiche si suggerisce un ulteriore confronto con il castello di Fagnano Olona: P. BASSANI, *Indagine stratigrafica e progetto di conservazione: un contributo per la conservazione delle facciate dipinte del Castello di Fagnano Olona (VA)*, «Archeologia dell'architettura», 11.2006 (2008), pp. 113-132.

<sup>(38)</sup> Per una trattazione generale del tema si veda AUTENRIETH, *Pittura architettonica...* cit. n. 7, pp. 362-392.

<sup>(39)</sup> Si tratta di cinque frammenti datati al 1355-1360 e attribuiti al cosiddetto Maestro delle Storie di San Giovanni, che presentano una decorazione a finti marmi e scansie; cfr. C. TRAVI, *Maestro delle Storie di San Giovanni*, scheda in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, a cura di M.T. Fiorio, 5 voll., Milano 1997-2001, I, 1997, pp. 71-76, con relativa bibliografia. Per le pitture in San Giovanni in Conca si veda anche C. QUATTRINI, *Monza e Brianza*, in *La pittura in Lombardia...* cit. n. 7, pp. 55-83, in particolare pp. 60-62.

<sup>(40)</sup> Cfr. TRAVI, *Maestro delle Storie...* cit. n. 39, pp. 72-73: la studiosa menziona analoghi esempi nell'oratorio di Albizzate e nell'ex castello di Brianzola, oltre che il castello di Pandino, considerato «ulteriore sviluppo del repertorio architettonico-illusionistico adottato in San Giovanni in Conca» (p. 73), e gli affreschi dell'Arcivescovado commissionati da Giovanni Visconti.

<sup>(41)</sup> L'argomento trova spazio in GIORDANO, *L'ordinamento architettonico...* cit. n. 7, pp. 57-63; viene tangenzialmente affrontato da E. ROSSETTI, *In «contrata de Vicecomitibus». Il problema dei palazzi viscontei nel Trecento tra esercizio del potere e occupazione dello spazio urbano*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, atti del convegno *Modernamente antichi, anticamente moderni? Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento* (Losanna, Università di Losanna, 24 maggio 2013), a

cura di R. Martinis, P.N. Pagliara, S. Romano, Roma 2014, pp. 11-43, in particolare pp. 32-33. Mi sembra infine meritevole di futuri approfondimenti il confronto con i paralleli sviluppi della decorazione delle facciate urbane – caratterizzata da elementi illusionistici ed araldici – nella Mantova tardo-gotica e rinascimentale, tema ben studiato da S. L'Occaso, *Le facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna (e nel Cinquecento)*, in *Facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna*, a cura di G. Bazzotti, S. L'Occaso, F. Vischi, Milano 2009, pp. 11-33.

(42) Per la bibliografia su villa Mirabello si rimanda alla n. 4. Insieme alla già ricordata Bicocca degli Arcimboldi, essa si trova sulla direttrice nord di Milano, poco distante dall'attuale viale Zara e quindi, anche anticamente, non troppo lontana dal Derganino, località della nostra Cascina Boscaiola. Alcuni documenti dell'inizio del XV secolo attestano una proprietà di Filippo Maria Visconti, poi acquisita dal nobile Giovanni Mirabello – che darà il nome alla successiva villa suburbana – inglobando qualche precedente manufatto architettonico votato ad uso agricolo. Intorno alla metà del Quattrocento il sito quindi fu acquistato da Pigello Portinari, responsabile dell'ulteriore trasformazione del complesso in un edificio che fungeva al contempo da casino di caccia e residenza di delizia.

(43) FUMAGALLI, SANT'AMBROGIO, BELTRAMI, *Reminiscenze...* cit. n. 9, I, 1891, p. 15; tav. VIII.

(44) P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, 135 dispense, Milano 1819-1852, fasc. 24, disp. 35, 1832, *Visconti già Aicardi di Milano*, tavv. I-II.

(45) Cfr. C. SANTORO, *Aicardi Giorgio, detto Scaramuzza*, in *Dizionario biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*), I, Roma 1960, *ad vocem*.

(46) Cfr. G. MARTINI, *Aicardi Bartolomeo*, in *DBI*, cit. n. 45, *ad vocem*.

(47) Gaius Suetonius Tranquillus, *Vitae duodecim caesarum*, manoscritto membranaceo, Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (da ora in poi ASCMi-BT), Cod. Triv. 696. Al foglio 159 *verso*: «Explicit de Domitiano imperatore ultimo. Laus Deo. Libri scriptorem bone Iesu fac meliorem. / Qui librum scripsit de Crivelis prolem habuit». Ai due versi si affianca nel margine destro: «1444 martii». Segue: «Suinotna [Antonius al contrario]. Facto fine pia laudetur virgo Maria». Il codice fu allestito per Bartolomeo Aicardi Visconti, vescovo di Novara, come attesta lo stemma visconteo al foglio I *recto* sormontato da una mitra bianca sorretta da un angelo e racchiuso fra le iniziali in oro «B» (per Bartholomeus) e «A» (per Aicardi), mentre dalla bocca dei liocorni accovacciati ai lati dello stemma fuoriesce il cartiglio con il motto, in rosso e in blu, dell'arcivescovo: «Quo difficilior eo preclarius» (che nell'emblematica antica normalmente accompagnava l'impresa di Ercole e l'Idra, cfr. L. STRAMUSOLI DA FERRARA, *Apparato dell'eloquenza. Tomo terzo*, Padova 1700, p. 755). Sempre al foglio I *recto* osserviamo una cornice a motivi vegetali policromi e tondi oro, chiusa lungo il margine superiore da un medaglione blu cerchiato di verde con il monogramma «YHS» in una raggiera d'oro e lungo il margine inferiore dallo stemma attorniato da due liocorni accovacciati ai lati su speroni rocciosi culminanti in due alberi; le iniziali maggiori asportate, di cui rimane solo la cornice in oro; le iniziali minori semplici in blu e rosso; titoli e segni di paragrafo nella sottoscrizione in rosso. Alla morte di Bartolomeo Aicardi Visconti la sua biblioteca andò subito dispersa e già alla fine del XV secolo (o al più tardi agli inizi del successivo) il manoscritto appartenne a tal Marco Antonio Figino, di cui si legge l'*ex libris* al foglio I *verso*: «Svetonius Marci Antonii Figini». Nella seconda metà del Settecento il volume fu acquistato da don Carlo Trivulzio (1715-1789), che incollò sul foglio I *verso* una nota di sua mano relativa a contenuto, copista e committente del codice. Il manoscritto risulta poi registrato al numero 296 del piede A dell'inventario di divisione dei manoscritti Trivulzio, stilato dall'abate Pietro Mazzucchelli nel 1816. Nella divi-

sione dell'eredità di famiglia toccò quindi a Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831). Sulla controguardia anteriore troviamo *ex libris* della Biblioteca Trivulzio con stemma di Gian Giacomo Trivulzio di Mesocco (1839-1902), accompagnato dalla segnatura e dall'antica collocazione del manoscritto. La descrizione precedente (integrata e corretta da chi scrive rispettivamente al punto del motto «Quo difficilior [...]» e a quello della decodificazione della lettera «A» come iniziale di Aicardi piuttosto che di 'arcivescovo') è tratta integralmente da M. PONTONE, *Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Trivulziano*, Triv. 696, scheda in *Manus on line*, 2011 (modifiche 2017), con un'esauriente bibliografia. Circa la produzione miniata del Maestro delle *Vitae Imperatorum* si veda A. MELOGRANI, *Appunti di miniatura lombarda. Ricerche sul "Maestro delle Vitae Imperatorum"*, «Storia dell'arte», 70 (settembre-dicembre 1990), pp. 273-314. Un'ipotesi sulla collocazione della biblioteca di Bartolomeo Aicardi nella città di Milano è stata recentemente formulata da E. ROSSETTI, *Gli antefatti: tracce per l'immagine di un isolato tra sforzeschi, francesi e disegni vinciani*, in *Palazzo Litta a Milano*, a cura di E. Bianchi, Cinisello Balsamo 2017, pp. 25-36, in particolare pp. 27 e 34, note 22-23.

<sup>(48)</sup> Il codice, già pubblicato dal proprietario, fu alienato in un'asta Sotheby's a Londra, il 14 luglio 1981: è risultata perciò di fondamentale utilità l'analisi del negativo fotografico della pagina conservato presso il Courtauld Institute of Art di Londra (L76/10/9a) resa possibile dalla cortesia di Margherita Clavarino (per ampie notizie e bibliografia si veda ancora MELOGRANI, *Appunti di miniatura...* cit. n. 47, pp. 288-289, p. 307, nota 108 e p. 309, nota 110).

<sup>(49)</sup> La speciale preferenza del duca verso Giorgio Aicardi è segnalata da Pier Candido Decembrio (cfr. F. CENGARLE, M.N. COVINI, *Il Ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica e cultura*, Firenze 2015, p. 270).

<sup>(50)</sup> Il Boni, sulla base di una pergamena conservata allora presso il Museo Civico di Storia Patria di Pavia e oggi presso la Biblioteca Civica di Pavia, confutava la vulgata storiografica tradizionale secondo cui Domenico, originario della Lomellina – erroneamente reputato figura di basso rango, ma invece verosimilmente uomo facoltoso – venne ricompensato con la concessione del cognome Visconti, da parte di Filippo Maria, per aver sventato con le sue informazioni una congiura ai danni del Duca (cfr. G. BONI, *La donazione di Broni a Giorgio Visconti-Scaramuzza*, Pavia 1899, pp. 10-13 e Documento A alle pp. 44-47). Per l'atto di nobiltà agli Aicardi Scaramuzza Visconti e la donazione si veda il documento, in copia antica, nella Biblioteca Civica di Pavia, Pergamene della famiglia Visconti-Scaramuzza, n. 2 («1415. 24 settembre/ Anno de Nativitate - Nel Castello di Pavia [...]»). Altra redazione, in copia cinquecentesca presso un archivio privato, è pubblicata in L.C. BOLLEA, *La Zelata morimondese e viscontea e gli ultimi suoi signori*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», 33 (1933), pp. 97-98; 34-35 (1934-1935), appendice n. XI, pp. 83-90. Presso il Castello Sforzesco di Milano, ASCMi-BT, Fondo Famiglie, cart. 17, esiste un cospicuo fascicolo di documenti, annotazioni, riferimenti, bio-bibliografici sugli Aicardi-Visconti, anch'esso utile per approfondire lo studio della famiglia in generale.

<sup>(51)</sup> Domenico, oltre a Giorgio, Beltramino e Franceschino, ebbe altri figli: Alessandro (I), Bartolomeo, Francesca, Andrea; l'incompletezza delle fonti letterarie e storiche rende difficile la ricostruzione della genealogia degli Aicardi Visconti-Scaramuzza: perciò è indispensabile la lettura sinottica delle tavole genealogiche riportate in LITTA, *Famiglie celebri...* cit. n. 44, *Visconti già Aicardi di Milano*, tavv. I-II e in BOLLEA, *La Zelata...* cit. n. 50, pp. 21-174, in particolare tav. p. 121; *ivi*, 34-35 (1934-1935), pp. 3-164, in particolare tavv.

pp. 37, 39, 42. Su Francesca, o Franceschina, madre di Gian Giacomo Trivulzio, si veda c. ROSMINI, *Dell'Istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian-Jacopo Trivulzio, detto il Magno, tratta in gran parte da' monumenti inediti che conferiscono eziandio ad illustrar le vicende di Milano e d'Italia di que'tempi, libri XV*, 2 voll. Milano 1815, I, Libro primo, pp. 4-5.

- <sup>(52)</sup> L'insediamento immobiliare degli Aicardi nella città di Milano è illustrato in un recente contributo sull'antica area urbana del palazzo Litta e di Porta Vercellina: cfr. ROSSETTI, *Gli antefatti...* cit. n. 47, pp. 26-28.
- <sup>(53)</sup> Cfr. BONI, *La donazione...* cit. n. 50, pp. 10-13; SANTORO, *Aicardi Giorgio...* cit. n. 45; P.M. GALIMBERTI, *Il feudo di Riozzo e l'oratorio di San Rocco*, in *Il tesoro dei poveri. Il patrimonio artistico delle Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza (ex Eca) di Milano*, a cura di M.G. Bascapé, P.M. Galimberti, Cinisello Balsamo 2001, pp. 406-408, in particolare p. 406. L'acquisto da parte di Giorgio Aicardi del borgo di Riozzo, presso Melegnano (Milano), è ben documentato: si veda il contributo di P. RIZZI BIANCHI, *Il contesto storico di Riozzo e l'oratorio di San Rocco tra Quattro e Settecento*, «Arte Lombarda», 172, f. 3 (2014), pp. 105-121, nel numero speciale della rivista, intitolato *La Madonna di Riozzo e le sculture delle Porte medievali di Milano*, che raccoglie gli atti del convegno di studi *Il caso della Madonna di Riozzo* (Milano, Castello Sforzesco, 11 novembre 2011), promosso dalle Raccolte d'Arte Antica dei Musei Civici di Milano, da ASP 'Golgi-Redaelli' e dalla sezione di Milano di Italia Nostra. Inoltre, si rimanda a F. CENGARLE, *Feudi e feudatari del Duca Filippo Maria Visconti. Repertorio*, Milano 2007, pp. 134, 375-376 e 610. Infine, è interessante ricordare la probabile provenienza da Riozzo di tre scudi in pietra riconducibili alla famiglia Aicardi, ornati con lo stemma del biscione visconteo – due di proprietà di ASP 'Golgi-Redaelli' (Milano), e uno in possesso del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano (inv. 877) e oggi collocato nell'anticamera della Biblioteca d'Arte, utilmente confrontabile con un quarto stemma ugualmente incluso nelle collezioni del Castello (inv. 887). Cfr. GALIMBERTI, *Il feudo di Riozzo...* cit. *supra*, p. 408, nota 3 e le schede di A. GIOLI in *Il tesoro dei poveri...* cit. *supra*, pp. 408-409; si vedano anche le schede di G.A. VERGANI, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, III, 2014, pp. 287-288, nn. 1220-1221.
- <sup>(54)</sup> Cfr. M.M.G. POZZI, *Un nuovo capitolo per la committenza di Filippo Maria Visconti: la cappella di San Martino in Sant'Eustorgio a Milano*, «Arte Lombarda», 178, f. 3 (2016), pp. 23-38, in particolare pp. 23-25. Qui, con testamento del 1455, Giorgio Aicardi, conte di Carimate, chiede di essere sepolto, lasciando al convento annesso a Sant'Eustorgio un legato di 25 fiorini annui (cfr. BUGANZA, *Palazzo Borromeo...* cit. n. 6, p. 191, nota 147).
- <sup>(55)</sup> Cfr. BOLLEA, *La Zelata...* cit. n. 50, 33 (1933), pp. 107, 132; *ivi*, 34-35 (1934-1935), appendici nn. XIV, pp. 96-99; XVIII, pp. 105-110; XXIII, pp. 126-130; Galeazzo Maria Sforza nel 1467 confermava i feudi di Cicognola e Canavino: cfr. A. CERIOLI, *Pietra De' Giorgi nell'Oltrepò pavese e dintorni: studio di storia locale con copia di documenti inediti*, 3 voll., Milano 1906-1907, II, 1906, p. 137.
- <sup>(56)</sup> Milano, ASCMi-BT, Cod. Triv. 2168, c. 5r. Si veda C.J. MOFFATT, *Heraldic Imagery at the Sforza Court in the 1490s. Documents for a study of Political Symbolism in the Renaissance*, Thesis of the requirements for the degree Master of Arts in Art History, 1986; un recente confronto in G. REINA, *Le imprese araldiche dei Visconti e degli Sforza (1277-1535): storia, storia dell'arte, repertorio*, tesi di dottorato, Università di Losanna, 2018, pp. 151-153.
- <sup>(57)</sup> M. CREMOSANO, *Galleria d'Imprese, Arme, ed Insegne da varii Regni, Ducati, Provincie, Città,*

e *Terre dello Stato di Milano et anco di diverse Famiglie d'Italia*, 1673, manoscritto, 2 voll., Milano, Archivio di Stato, I, f. 248.

- <sup>(58)</sup> Per una disamina sugli affreschi della piazza Ducale di Vigevano si veda R. TARDITO, *Storia e problematiche di restauro*, in *Piazza ducale e i suoi restauri. Cinquecento anni di storia*, Pisa 2000, pp. 167-192, in particolare p. 181, *passim* anche per le notizie successive.
- <sup>(59)</sup> Nell'Archivio Storico Civico di Vigevano si conservano anche gli spolveri con il ritratto di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, egualmente utilizzati per il restauro del 1906. *Ivi*, figg. 13-14 pp. 186-187 e C.A. AIMARETTI FONTANAROSA, *Casimiro Ottone. La vita e le opere*, Vigevano 2014, n. 32, p. 207.
- <sup>(60)</sup> Si veda C.A. GIROTTI, *Orlando Furioso*, in *I voli dell'Ariosto. L'Orlando furioso e le arti*, catalogo della mostra (Tivoli, Villa d'Este, 15 giugno – 30 ottobre 2016), a cura di M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti, Milano 2016, cat. 2, pp. 158-159.
- <sup>(61)</sup> Sullo stesso tema si veda anche il commentario *Dialogo delle imprese militari et amorose di Monsignor Gioio vescovo di Nocera; Con un Ragionamento di Messer Lodovico Domenichi nel medesimo soggetto*, in Lione appresso Guglielmo Roviglio 1559, p. 134; il significato è ripreso in J. GELLI, *Divise-motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milano 1916, p. 507, n. 1319. L'autore pubblica anche un'altra impresa con le api che raccolgono il polline per farne il miele lavorando all'unisono, accompagnata dal motto «OMNIBUS IDEM ARDOR» che così spiega: «gli Accademici intendevano con un solo pensiero raccogliere le loro fatiche in virtuose operazioni onde ne avesse gloria Dio con allusione evidente all'unione dei fratelli Maccabei della Sacra Scrittura, uniti per liberare i Giudei dall'oppressione straniera» (p. 255, n. 942).
- <sup>(62)</sup> *Symbolario. La piazza Ducale di Vigevano e le imprese araldiche lombarde*, a cura di G. Maldifassi, R. Rivolta, A. Della Grisa, Vigevano 1992, pp. 94-95, anche per la bibliografia contenuta. Si veda anche U. PFISTERER, *I libri del Filarete*, «Arte Lombarda», 155, f. 1 (2009), pp. 102-103 e p. 103, nota 33 dove si ricorda come un manoscritto di Vitruvio, copiato per Francesco Sforza, avesse in copertina una decorazione con delle api.
- <sup>(63)</sup> Nel racconto di Filarete si legge che la serpe, raggiunto quello che avrebbe dovuto essere il centro della piazza di Sforzinda, dove cresce un alloro, «trovatavi una concavità dentro vi si misse. E stando così attenti tutti a riguardare questo animale, il quale si misse in questa pianta dell'alloro, e uno sciamio d'ape sopra al detto alloro si posò. E stando così attenti e mezzi stupefatti ogni persona di questo caso, il Signore dice: 'Per certo questi sono auguri che importano grandissima significazione [...]», A. AVERLINO, detto FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli, L. Grassi, Milano 1972, p. 109.
- <sup>(64)</sup> Si veda B. HUB, *Filarete's self-portrait medal of c.1460; Promoting the Renaissance architect*, «The Medal», 66 (2015), pp. 50-60 e, per l'esemplare del Castello Sforzesco (Civico Gabinetto Numismatico e Medagliere di Milano, inv. M 0.9.1127), C. JOHNSON, R. MARTINI, *Catalogo delle medaglie. I. Secolo XV*, Milano 1986, p. 35, n. 147, e R. MARTINI, scheda in *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di L. Basso, M. Natale, Milano 2005, n. 5, p. 37.
- <sup>(65)</sup> Si è consultata l'edizione veneziana del 1568 sull'originale greco di Dioscoride, con i commenti di Mattioli: *Di Pedacio Dioscoride Anazarbeo Libri cinque Della historia, et materia medicinale tradotti in lingua volgare italiana da M. Pietro Andrea Matthiolo Sanese Medico, con amplissimi discorsi, et comenti, et dottissime annotationi, et censure del medesimo interprete*, Venezia 1568, pp. 869-872.

- <sup>(66)</sup> Cfr. G. POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, pp. 261-262.
- <sup>(67)</sup> Per una rassegna delle interpretazioni attorno alle origini del giglio araldico si veda G. DI CROL-LALANZA, *Il Blasone della schiatta dei Capetingi e delle sue alleanze*, «Giornale araldico-genealogico-diplomatico», 4 (1877), pp. 145-148; un punto di contatto potrebbe trovarsi sul verso d'una moneta risalente al secondo quarto del Quattrocento, riprodotta in P. LITTA, *Famiglie celebri...* cit. n. 44, I, 1819 fasc. *Attendolo Sforza, Cenni sulle medaglie e sulle monete*. Qui due gigli sono mostrati tra le spire di serpenti, ad indicare evidentemente il legame tra gli Sforza e la Francia; cfr. REINA, *Le imprese araldiche...* cit. n. 56, p. 271.
- <sup>(68)</sup> A. DE GUBERNATIS, *La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, Paris 1882, pp. 199-202.
- <sup>(69)</sup> Sull'opera cfr. *L'arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, a cura di G.A. Vergani, Milano 2001; G.A. VERGANI, *Arca di Bernabò Visconti*, scheda in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, pp. 277-291.
- <sup>(70)</sup> Compiuto tra 2014 e 2015 dalla ditta Nicola Restauri s.r.l.; cfr. A.R. NICOLA, G. ACUTO, L. BASSO, *Il monumento di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano tra studio e restauro: scelte di metodo per la pulitura e raccolta dati per futuri studi e confronti*, «Lo stato dell'arte», 13 (2015), pp. 103-111.
- <sup>(71)</sup> In tal senso registro, per un confronto che pare suggestivo, la persistenza del giglio (bottonato) associato allo stemma settecentesco dei Visconti Scaramuzza, come si può vedere ad esempio nelle decorazioni a stucco della Galleria MDC Massimo De Carlo; cfr. A. SQUIZZATO, *Alberico XII e il «buongoverno delle Belle Lettere e delle Belle Arti»*, in *Palazzo Belgioioso d'Este*, a cura di J. Gritti, A. Squizzato, Milano 2017, pp. 32, 38-39.



# Di nodi e intrecci: la decorazione della Sala delle Asse e i suoi legami con il giardino cinquecentesco

Filippo Pizzoni

**L**a volta della Sala della Asse è retta da sedici alberi di gelso dai cui tronchi, che radicano possenti tra pietre e rocce, si dipartono lunghi rami, più dritti i principali più sinuosi gli altri, che si intrecciano tra loro legati da eleganti corde – dorate nella versione giunta a noi dopo l'intervento di Rusca – che formano preziosissimi nodi (FIG. 1).

La volta a cui Leonardo da Vinci sicuramente attendeva nella primavera del 1498, fa di questa Sala un padiglione da giardino, nel quale la fitta chioma di rami e foglie ombreggia e protegge gli ospiti, in una straordinaria composizione che riprende in senso naturalistico ed illusionistico il tema ricorrente delle decorazioni cosiddette 'a verziere' delle dimore patrizie medioevali e dei palazzi quattrocenteschi. Nella Sala delle Asse, questo motivo decorativo raggiunge valori di eccezionale elaborazione e se da un lato è l'ennesima testimonianza dell'interesse di Leonardo nei confronti della natura e delle sue manifestazioni più potenti e portentose, dall'altro sembrerebbe suggerire l'esistenza di una struttura reale, che sia stata di ispirazione all'artista<sup>(1)</sup>.

## **Pergole e pergolati**

La «camera detta de' moroni»<sup>(2)</sup>, infatti, se da un lato è carica di significati allegorici<sup>(3)</sup>, dall'altro consacra un elemento tipico dei giardini del bacino mediterraneo, la pergola, fino a farne un elemento di perfezione quasi assoluta nel quale convivono la natura e l'uomo: la bellezza della natura viene esaltata dall'opera dell'uomo che con il proprio lavoro la cura, la guida, la migliora. In particolare, nella Sala delle Asse è rappresentata una specifica tipologia di pergola<sup>(4)</sup>, o meglio di pergolato<sup>(5)</sup>, dove la struttura è realizzata interamente con l'elemento vegetale: è l'organismo vivente, l'albero stesso, opportunamente coltivato e modellato intrecciando tra loro i suoi rami, o fissandoli a strutture artificiali, ad essere al contempo pianta e struttura, a farsi vera e propria architettura verde<sup>(6)</sup>.

La pergola, che ha origini assai remote<sup>(7)</sup>, richiama immediatamente il motivo dell'intreccio, sia per la sua stessa struttura, sia perché è il tradizionale sostegno di tutte quelle piante che necessitano di graticci cui aggrapparsi. Alcune, come la vite o il gelsomino, si intrecciano o si attorcigliano da sole ai loro sostegni, mentre per altre – il caso più noto è la rosa – servono lacci o corde per essere guidate e fissate alla struttura. Graticci e legacci sono motivo ricorrente in tutte quelle immagini dove appaiono rosai come, ad esempio, le tante raffigurazioni di Madonne quattrocentesche<sup>(8)</sup>. Con l'inizio del Cinquecento si affermano strutture più articolate, i pergolati, che consentono lunghi percorsi ombreggiati, dapprima in Italia, poi in Francia e nel resto d'Europa<sup>(9)</sup>. Nelle zone del nord Europa, dove il clima non consentiva la coltivazione della vite, i pergolati avevano spesso come unico scopo quello di ombreggiare: su una struttura di legno venivano guidati, fissati i rami di tigli, faggi, olmi o carpini, secondo un modello che sarebbe stato in voga fino all'inizio del Settecento<sup>(10)</sup>.

Da un manufatto più rustico e campestre, esclusivamente in legno, a una composizione più preziosa e aulica, in legno, muratura o metallo, queste sono le due forme che la pergola conserverà per secoli, a seconda del luogo ove sorge o alla sua importanza, ma quale aspetto avevano le pergole alla fine del Quattrocento, negli anni in cui Leonardo decorava la Sala delle Asse?

Che la pergola fosse un elemento immancabile nei giardini di quel periodo lo confermano i trattati coevi o d'epoca precedente, che descrivono forme più o meno elaborate di pergole<sup>(11)</sup>. Di primaria importanza per immaginare come potessero apparire allora, sono i due trattati più importanti per l'epoca: *Opus ruralium commodorum*, del bolognese Pietro de' Crescenzi (1230-1235 circa – 1320 circa) e *La Divina Villa* del perugino Corniolo Della Cornia, vissuto a cavallo tra il XIV e il XV secolo. Nel secondo, l'autore cita espressamente il de' Crescenzi come suo principale riferimento e, nel settimo dei dieci libri in cui è suddivisa l'opera, elenca tre diversi tipi di giardini



FIG. 1 - Luca Beltrami, Tre dettagli della decorazione della Sala delle Asse ricostruiti al tratto, da L. BELTRAMI, *Leonardo e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902

o «verzieri»<sup>(12)</sup>. Il più semplice è un prato fiorito circondato di sedute, piantato con erbe aromatiche e fiori, possibilmente con una fontana al centro; più ampio è invece il giardino per le «mezane persone», o di medio rango: qui si trovano alberi di pregio, arbusti e pergole di vite<sup>(13)</sup>. Il tipo più importante, il «verziere de potenti signori», era cinto da mura e circondato da una «selva d'alberi», un bosco nel quale vivevano animali addomesticati, e possedeva una peschiera e una fonte d'acqua corrente, un palazzo, una voliera per uccelli canterini, e pergole coperte di alberi da frutta e viti. Ma vi è un terzo volume a cui fare riferimento, che è il documento più interessante al quale rivolgerci: si tratta della *Hypnerotomachia Poliphili*, il testo attribuito a Francesco Colonna e pubblicato a Venezia nel 1499, che descrive, con un volgare artificioso e corredato da centosettantadue incisioni, il sogno amoroso di Polifilo, che si svolge nel giardino dell'Isola di Citera<sup>(14)</sup>. È volume di primaria importanza per la disciplina dei giardini storici come prima fonte del giardino rinascimentale, ma fondamentale per questo studio poiché restituisce l'immagine più completa a nostra disposizione di come dovevano presentarsi i pergolati nei giardini a cavallo tra XV e XVI secolo, quando Leonardo realizzava la Sala delle Asse.

Citera, infatti, è un'isola interamente occupata da giardini, che si sviluppano in tre cerchi concentrici: il primo, più esterno, è piantato a bosco, il secondo, al centro e circondato da un pergolato, è composto da «Prati», essenzialmente una distesa erbosa fiorita cosparsa di frutteti. Il cerchio più interno, circondato da un fiume, è ulteriormente suddiviso in due parti e contiene i giardini più preziosi e dal disegno più elaborato, al centro dei quali vi è il «Giardino di Venere», rappresentato nell'ultima incisione. L'illustrazione mostra gli amanti seduti su un prato, in compagnia di ninfe che suonano e offrono fiori, in un giardino circondato da una complessa recinzione di pannelli a graticcio con al centro una fontana affiancata dal sepolcro di Adone, sormontato da una statua di Venere che nutre Cupido, e coperto da una pergola. Il giardino d'amore qui rappresentato sembra corrispondere al prototipo di un giardino quattrocentesco<sup>(15)</sup> che ricalca in tutto e per tutto la descrizione del giardino delle «mezane persone» del Della Cornia<sup>(16)</sup>. L'immagine infatti sembra rifarsi a un modello consolidato, soprattutto per il valore più intimo e raccolto caratteristico di un giardino d'amore, e ancora legato al modello dell'*hortus conclusus* medioevale. Decisamente diverso e più innovativo è il carattere che mostrano i giardini delle due cornici più esterne che anticipano già l'evoluzione architettonica e compositiva che avranno nel corso del Cinquecento.

Tra gli elementi che preannunciano con forza il cambiamento, vi sono due elementi molto importanti, per la loro attinenza al pergolato della Sala delle Asse, sul quale intende indagare questo studio: le architetture realizzate con le piante e i nodi, le «innodature», elemento decorativo e al contempo costitutivo del nuovo disegno dei giardini.

Consideriamo innanzitutto i pergolati: essi sono presenti in diverse zone e in tutta l'isola, e le illustrazioni della *Hypnerotomachia* ne rappresentano sostanzialmente tre tipologie.

Il primo tipo è rappresentato in una incisione che raffigura una gioconda divinità, assisa sotto una struttura del tipo più classico e antico (FIG. 2): è una pergola rustica, quadrata, fatta di pali grezzi legati tra loro, con ritti, traverse e copertura piatta per il sostegno di una vite, rigogliosa di grappoli allegramente offerti da bellissimi putti che su di essa si arrampicano<sup>(17)</sup>.

Vi è poi la pergola del «Giardino di Venere» (FIG. 3), di legno, come testimoniano i legacci chiaramente visibili posti a fissare i montanti verticali dalle traverse orizzontali, impostati su una base più elaborata, in muratura; ha volta a botte e su di essa crescono rampicanti fioriti e profumati. Questa pergola testimonia il passaggio, tutto quattrocentesco, dal modello più semplice e antico alla struttura più complessa, raffigurata in due successive incisioni<sup>(18)</sup>, una costruzione ormai rinascimentale, che riprende lo stile classico delle architetture antiche, sotto la quale si incontrano gli amanti. Questo secondo tipo ha anch'esso una volta a botte (FIG. 4), sostenuta però da capitelli marmorei che poggiano su colonne a sezione circolare, impostate su piedistalli anch'essi riccamente decorati. Alla base del pergolato, su entrambi i lati, corrono due strette panche, per l'intera lunghezza dei colonnati. Questo secondo tipo è quello che si affermerà nel corso del XVI secolo: sia in legno sia in muratura<sup>(19)</sup>, i pergolati rinascimentali sono ampi e complessi, riprendono stilemi architettonici classici, sia per



FIG. 2 - Incisione da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1980, I, p. 167

coltivare piante fiorite e profumate, sia per creare vere e proprie architetture verdi. Vi è infatti un'altra tipologia di struttura: è quella che impiega direttamente siepi sempreverdi oppure alberi per creare straordinarie architetture di verzura. Non è il pergolato «a modo di un padiglione formato» che il de' Crescenzi descrive per i «Giardini mezzolani e delle persone mezzane», ma è quello per i «Giardini dei Re e degli altri ricchi signori», formato da più padiglioni che compongono un vero e proprio «palagio», elemento ricorrente in tutti i giardini europei dalla metà del XVI secolo in poi<sup>(20)</sup>. Il terzo tipo (FIG. 5) è una struttura realizzata interamente e solamente con l'elemento vegetale: è l'organismo vivente, l'albero stesso, opportunamente coltivato e modellato durante la crescita, ad essere al contempo pianta e struttura, a farsi vera e

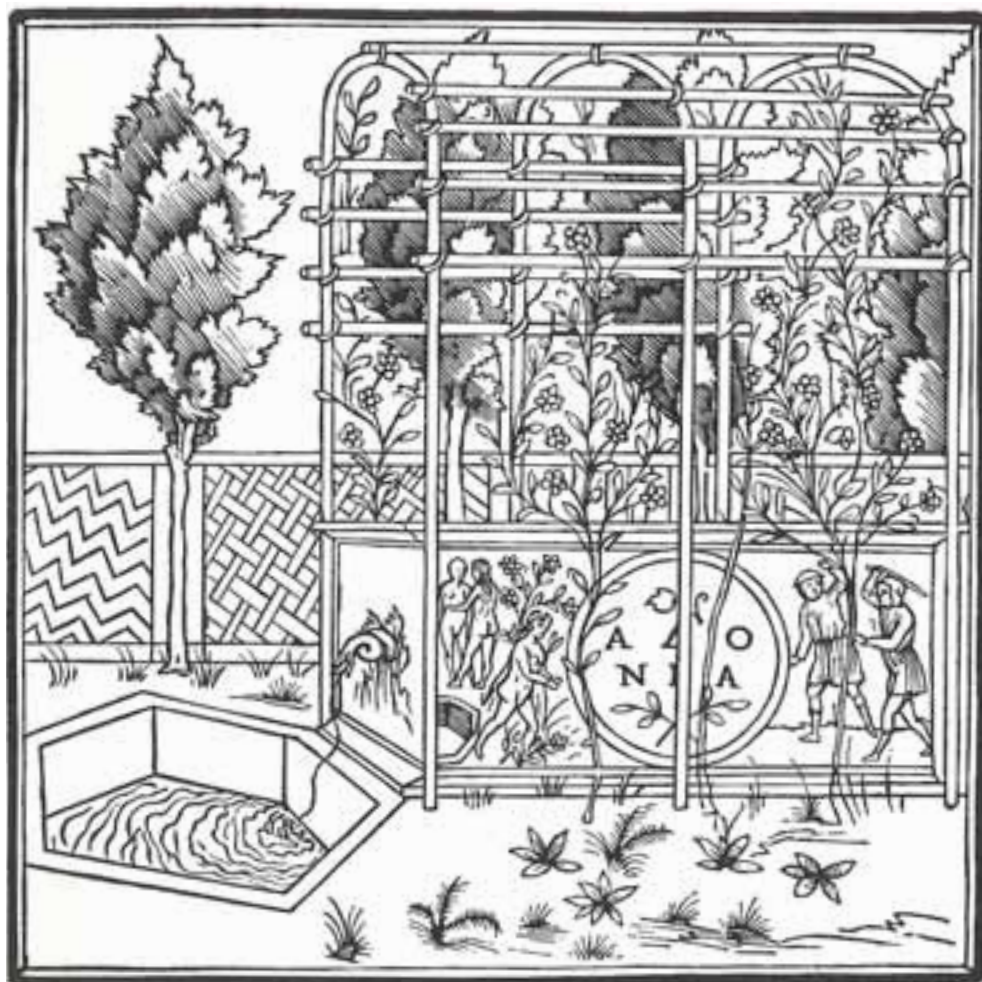


FIG. 3 - Incisione, da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1980, I, p. 367

propria architettura di verzura. Così è realizzato il pergolato di agrumi che circonda il cerchio più interno<sup>(21)</sup> e che corre al di sopra della strada che costeggia il fiume che ne fa da confine. È un lungo pergolato la cui copertura è costituita dalla chioma di alberi di agrumi, «meliranci, citri et limonii», i cui rami si dipartono a circa 1,5 metri da terra, «uno passo alti dal solo gli rami a spandere iniziavano», e, alzandosi e intrecciandosi, ne formano la volta, «l'uno con l'altro obviatise, et, ottimamente contricantise, rendevano uno arco, da terra al summo inflexo passi tre» (circa 4,5 metri)<sup>(22)</sup>.

Si tratta di un'evoluzione della struttura di base che vede l'impiego diretto di alberi da frutto: nella coltivazione dei fruttiferi, la necessità di agevolare la raccolta dei frutti, prevede di sviluppare e modellare una chioma non troppo alta ma estesa in lar-



FIG. 4 - Incisione, Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1980, I, p. 134.

ghezza che inevitabilmente crea una copertura che, oltre al carattere ‘produttivo’, offre ombra e riparo quando il tempo è «asciutto e chiaro»<sup>(23)</sup>.

Questa tipologia di pergolato corrisponde a quello realizzato, con i ‘moroni’, nella Sala delle Asse da Leonardo: tra tutte e tre le tipologie, è certamente la più interessante sia perché è quella che comporta la maggior maestria dal punto di vista della tecnica agronomica, sia perché si rifà a un tipo di coltivazione, tipico in passato ma oggi scomparso dai giardini, di alberi da frutto come gelsi e agrumi, ma anche di altri tipi di fruttiferi più comuni, ai quali spesso veniva associata la vite<sup>(24)</sup>.

Dal punto di vista decorativo, invece la rappresentazione della Sala della Asse ha predecessori illustri, come dimostrano gli affreschi di ville romane, noti nel Rinascimento da fonti letterarie come le lettere di Plinio il Giovane che descrivevano stanze così decorate e in particolare una camera nella sua villa al Tuscolo sulle cui pareti erano raffigurati alberi e uccelli appoggiati sui rami<sup>(25)</sup>.

Le pergole dipinte divennero nel corso del Cinquecento un motivo ricorrente, soprattutto nei loggiati per via del loro ruolo di mediazione tra interno ed esterno, tra architettura e natura, fino a svilupparsi come uno specifico apparato decorativo. Tra i primissimi esempi, si ricordano le logge di Raffaello realizzate nel 1517 per Agostino Chigi a Villa Farnesina e per Leone X nei Palazzi Vaticani, due anni dopo. Particolarmente interessanti, sono le pergole che dipinse Giovanni da Udine nella seconda Loggia di Leone X<sup>(26)</sup> che, come scrisse il Vasari, «furon bellissime per la vaga invenzione de’ pergolati finti di canne in varii spartimenti, e tutti pieni di viti cariche d’uve, di vitalbe, di gelsomini, di rosai e di diverse sorti animali e uccelli»<sup>(27)</sup>. Un esempio importante, in area lombarda, è il loggiato di Villa Cicogna Mozzoni a Bisuschio, attribuito ai fratelli Campi, e realizzato tra il 1530 e il 1559 circa: la volta a botte è affrescata con un pergolato dove si intrecciano viti, melograni e limoni, carichi di frutti maturi; al centro, tra i rami, dove alcuni putti giocano con pavoni e altri animali, si staglia lo stemma inquartato del casato<sup>(28)</sup>. Con la seconda metà del

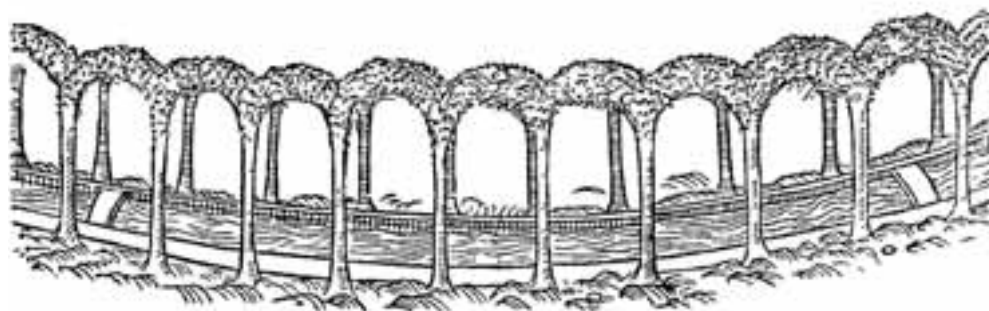


FIG. 5 - Incisione, da Francesco Colonna, *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, déduisant comme amour le combat à l'occasion de Polia* / trad. de langage italien en français par Jean Martin et Jacques Gohorry; décoré de dessins de Mantegna, gravés sur bois par Jean Cousin et Jean Goujon, Paris 1926, par Bertrand Guégan, p. 202

secolo, le pergole dipinte non decorano più solo elementi di passaggio ma diventano importanti protagoniste del giardino<sup>(29)</sup>.

Il pergolato della Sala delle Asse, però, si rifà a una struttura diversa rispetto a quelle dipinte in gran copia nei decenni successivi: come abbiamo visto, esso rappresenta una struttura creata direttamente con esemplari arborei, una sorta di pergolato ‘vivo’; qualche esempio simile c’è – come la decorazione della Sala a fogliami in palazzo Grimani in Santa Maria Formosa, a Venezia, realizzata nel 1539 – ma quasi sempre gli alberi sono raffigurati in modo più libero e naturalistico.

Tuttavia, un esempio che rispecchia in pieno il pergolato di Milano si trova nel palazzo Farnese di Caprarola, ed è il pergolato che adorna la volta del Corridoio della Torre, al piano nobile. Qui, gli alberi dipinti sulle pareti sono disposti a intervalli regolari e i loro rami si innalzano lungo le pareti a comporre una volta di verzura, e si intrecciano tra loro in modo regolare formando un intreccio perfettamente simmetrico, legati tra loro con corde dorate che si inanellano a formare intricati nodi molto decorativi. Anche in questo caso nelle chiome si aprono degli squarci e nell’oculo centrale campeggia lo stemma Farnese; nella parte inferiore delle pareti, drappaggi gialli nascondono la base dei tronchi. La fortissima vicinanza a quanto realizzato da Leonardo al Castello, indica con chiarezza come il pittore dovesse conoscere l’originale milanese, ma la data del dipinto e il suo autore non sono stati identificati<sup>(30)</sup>.

Entrambi i decori rappresentano una vera architettura verde, un manufatto artificiale realizzato con elementi vivi, come già nei trattati del de’ Crescenzi e in quelli posteriori che descrivevano elaborate strutture sulle quali condurre alberi e rampicanti. Ma di che alberi si trattava? Alla fine del Cinquecento, Giovanvettorio Soderini, autore di un manuale di coltivazione di viti e alberi, esortava a costruire pergolati molto complessi, da realizzarsi con numerose piante diverse, tra cui anche i gelsi<sup>(31)</sup>. Il gelso<sup>(32)</sup> è un albero facilmente modellabile: assieme al platano, al carpino e al tiglio e, specialmente in Inghilterra, al faggio, è uno degli alberi tradizionalmente usati per creare architetture verdi, ciascuna tipica di un particolare periodo o di un’area geografica. Se i tigli capitozzati sono le piante caratteristiche dei lungolaghi italiani, i platani ‘coltivati a tetto’ sono tra le più comuni sistemazioni delle *Places du Mairie* dell’Aquitania, mentre i carpini erano la specie impiegata per le *charmilles*, le alte pareti squadrate dei *bosquets* francesi, o per le famose ‘carpanate’ lombarde del XVIII secolo. I gelsi, invece, sono alberi tradizionalmente impiegati nelle piccole piazze del mediterraneo: tipici, in Grecia, i pergolati di gelsi i cui rami sono guidati per creare delle coperture verdi all’esterno dei *Cafè Neon*. Con la stessa tecnica sottesa alla modellatura dei gelsi della Sala delle Asse.

Gli alberi, infatti, richiedono speciali tecniche di coltivazione per essere condotti in modo da costruire l’architettura vegetale desiderata: ancora oggi, platani e gelsi, in

area mediterranea, vengono potati per ottenere forme specifiche. La tecnica attuale segue quella tradizionale: si iniziava costruendo una struttura con una intelaiatura di legno, dalla forma più o meno complessa a seconda di ciò che si desiderava ottenere, e accanto si piantavano gli alberi della specie scelta. Man mano che le piante crescevano, si selezionavano i nuovi getti che venivano legati opportunamente al telaio per guidarne la crescita secondo la direzione voluta. Crescendo e lignificando, i rami conservavano l'impostazione data e, quando la forma era finalmente compiuta, la struttura di legno – che nel frattempo aveva iniziato il suo processo di degrado – veniva rimossa e gli alberi venivano mantenuti in forma continuando a praticare gli stessi interventi annuali di potatura, mirati e calibrati<sup>(33)</sup>.

Questa è la tecnica necessaria per ottenere un pergolato di agrumi come quello descritto dal Colonna nella *Hypnerotomachia*, o quello di gelsi della Sala delle Asse; ma nel dipinto di Leonardo sono rappresentati entrambi gli elementi necessari alla coltivazione di questo tipo di strutture: gli alberi, che crescendo costruiscono l'impalcatura stessa, e le corde, soluzione 'funzionale' per legare i rami, guidarli e modellarli, ciò che non è rappresentato è la struttura lignea che era stata necessaria a modellare i gelsi, a guidare i loro rami, fino alla maturità.

### **Nodi e intrecci**

Ciò che è rappresentato nella Sala è una sorta di idealizzazione, quasi di astrazione estetica, di questa tecnica: i gelsi rappresentati sono ormai cresciuti, i loro rami si intrecciano con perfezione geometrica e simmetrica, la struttura lignea è stata rimossa ma sono conservate le corde che legavano i rami alla struttura e che continuano a legare i rami tra loro. Rami e corde formano tra loro 'guppi' di eccezionale bellezza e maestria, e d'altro non parlano se non della bellezza che raggiunge la Natura quando è coltivata dall'Uomo, secondo il concetto che supera la rappresentazione del mondo contenuto nell'*hortus conclusus* medioevale per dare forma e misura al giardino rinascimentale<sup>(34)</sup>.

Ampiamente descritto nei trattati e illustrato nelle incisioni, il pergolato costituito da alberi poteva essere un elemento realmente presente nei giardini; considerando la tecnica necessaria per realizzarlo si può supporre che il decoro di Milano potesse prendere spunto da una sua controparte esistente all'esterno del Castello<sup>(35)</sup>. Considerando infine che quei pergolati 'vivi', realizzati cioè con alberi modellati ad arte, erano percepiti come vere e proprie stanze, come opere d'architettura<sup>(36)</sup>, l'ipotesi che ci possa essere stata una corrispondenza diretta tra un pergolato reale e la sua idealizzazione nell'affresco potrebbe essere sostenibile.

Nel dipinto però, l'intreccio tra i rami e le corde necessarie alla loro legatura diventano l'elemento portante della composizione: il gesto della legatura si fa virtuosismo artistico e come tale, decorazione preziosa. Infatti, il tema dei nodi e degli

intrecci<sup>(37)</sup>, come motivo decorativo, pur avendo già maturato una lunga tradizione<sup>(38)</sup>, acquista, in quell'epoca, una fortuna mai raggiunta prima. È un tema che trova ampio uso in varie forme d'arte, a Milano e nel nord Italia, dalla pittura all'arte orafa<sup>(39)</sup>, dalla moda degli abiti alla decorazione delle armi e domina il clima culturale e artistico della corte sforzesca durante il primo soggiorno milanese dell'artista<sup>(40)</sup>. Leonardo sviluppa un particolare interesse nei confronti dei nodi, o 'vinci' come erano detti i nodi in italiano antico: col chiaro riferimento al suo nome, i 'vinci' divengono per Leonardo una sorta di sigla, di emblema personale che egli usa dappertutto<sup>(41)</sup>, nei decori di manufatti, come nelle acconciature o nelle decorazioni degli abiti<sup>(42)</sup>. I nodi diventano un motivo grafico, l'unico che Leonardo destinò con certezza all'incisione, nella serie dei cosiddetti 'nodi vinciani' della Achademia Leonardi Vinci.

L'arte delle 'innodature' o di 'far groppi'<sup>(43)</sup>, o gruppi, come si chiamava in quegli anni l'intreccio di corde, nastri e cordelle, diventa un elemento ricorrente e dall'Italia settentrionale, il tema degli intrecci si diffonde all'intera penisola<sup>(44)</sup> e in Europa<sup>(45)</sup>.

I disegni di nodi erano anche definiti come 'gruppi moreschi' o semplicemente 'moreschi': è assodato dalla storia dell'arte che tale moda sia giunta in Europa attraverso Venezia, il porto di maggior scambio e contatto con il mondo islamico. Il riferimento ai motivi decorativi provenienti dal mondo arabo è evidente nei diversi nomi che prendono in Europa. Le 'cordelle alla damaschina' ad esempio, era il nome dato a una tipica decorazione di vasellame e ceramiche; 'moreschi', ma anche 'arabeschi', sono i decori architettonici, gli intarsi, i disegni dei commessi di pietre dure o delle rilegature dei volumi, e persino i capilettera nei codici miniati, ma ancor più nei libri a stampa, nei quali intrecci e volute arricchiscono e danno valore alle lettere iniziali, sottolineando il valore grafico, oltre a quello simbolico<sup>(46)</sup>. La fortuna del motivo delle 'innodature' in tutti i campi delle arti maggiori come in quelle delle più svariate arti applicate è ben dimostrata dal fatto che autori anche più tardi, come Sebastiano Serlio e Giovan Battista Ferrari<sup>(47)</sup>, raccomandavano di adottare simili disegni sia per soffitti sia per giardini.

L'uso di viti e altri rampicanti, ampiamente utilizzato dalle varie arti per illustrare l'intreccio, e simboleggiare pertanto intricatezza e complessità, sembra abbia fatto parte di un vocabolario artistico tradizionale (il termine latino *vitis* deriva dalla radice indoeuropea *viĕre*, curvare, intrecciare) confermando un legame tra le 'innodature' e il mondo delle piante, tra la tecnica del disegno e la pratica orticolturale<sup>(48)</sup>.

Se dalle piante, infatti, deriva il concetto di intreccio, e l'intreccio, l' 'innodatura', è alla base del disegno dei tessuti, a collegare il disegno dei tessuti al disegno dei giardini il passo non è troppo lungo. L'arte tessile, infatti, aveva da secoli un forte legame con i giardini attraverso gli arazzi e i tappeti. Ma se con questi si tratta di un lega-

me più concettuale, nel caso delle ‘innodature’ si tratta di un legame molto pratico che collega gli aspetti più tecnici connessi sia alla coltivazione sia al disegno dei giardini.

La corrispondenza ideale tra giardini e tappeti rinnovava in quell’epoca l’antico legame tra giardini e oriente<sup>(49)</sup>: la relazione tra i tappeti mediorientali e l’idea di giardino rappresentata dai prati costellati di fiori selvatici, tipici dell’*Hortus conclusus* medioevale – che tanta rappresentazione ha nella pittura sacra e laica del XIV e XV secolo – era tale da rendere quei tappeti un modello estetico di riferimento, ripreso fedelmente da Colonna nella *Hypnerotomachia*. La prima associazione riportata nel testo infatti è proprio con i tappeti: i giardini della cornice più interna, il *solatio horto olitorio et herbario*, ricordavano dei ‘tapeti charaini’, tappeti del Cairo<sup>(50)</sup>, tradotto liberamente nella versione francese di Jean Martin come *tapiz de Turquie* a

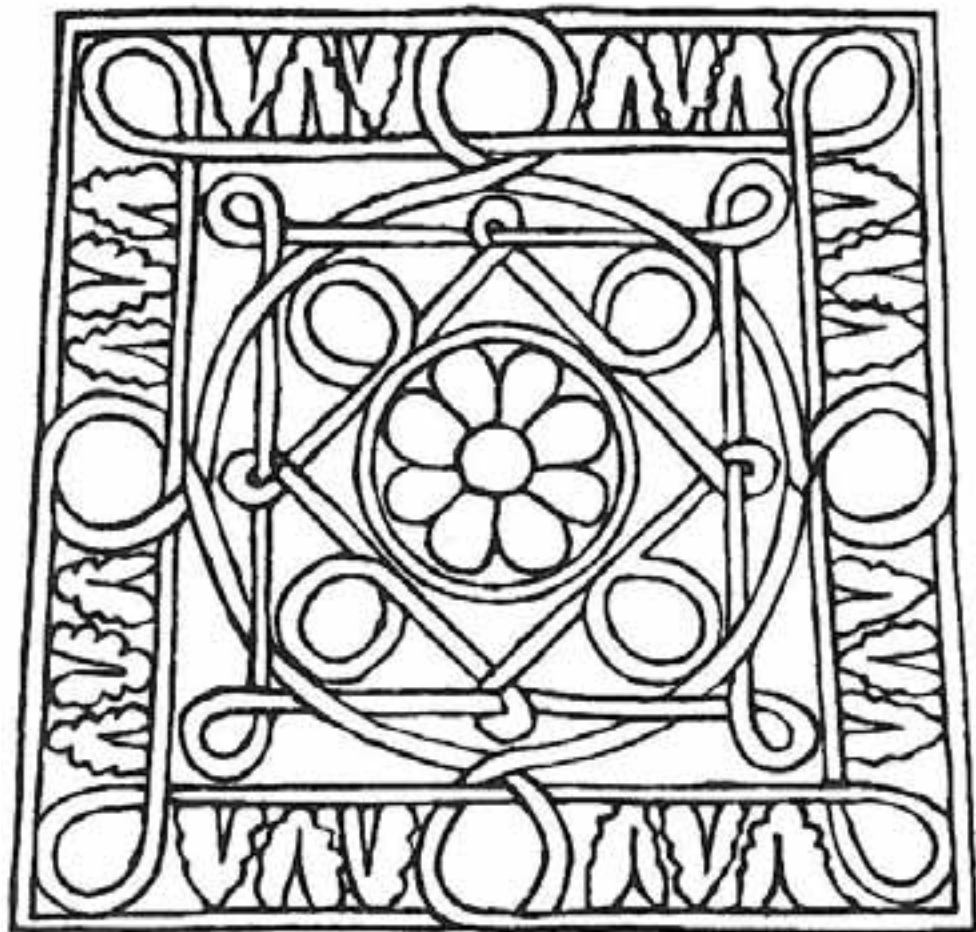


FIG. 6 - Incisione, da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1980, I, p. 313

testimoniare come il riferimento al mondo islamico era generico e generalizzante<sup>(51)</sup>. Questo paragone si collega alla consuetudine tardomedievale di associare gli arazzi ai prati fioriti, probabilmente come conseguenza della tradizione dei tappeti orientali di rappresentare giardini, più o meno simbolici. Il ripetersi, infatti, di immagini di prati costellati di fiori negli arazzi tra la fine del Quattrocento e l'inizio del XVI secolo segnalano come questi prati rappresentassero un paesaggio idealizzato, a suggerire una relazione stretta e reciproca tra arte e natura, dove gli arazzi *millefleur* divennero un ideale estetico per i giardini e viceversa. A conferma di questo legame

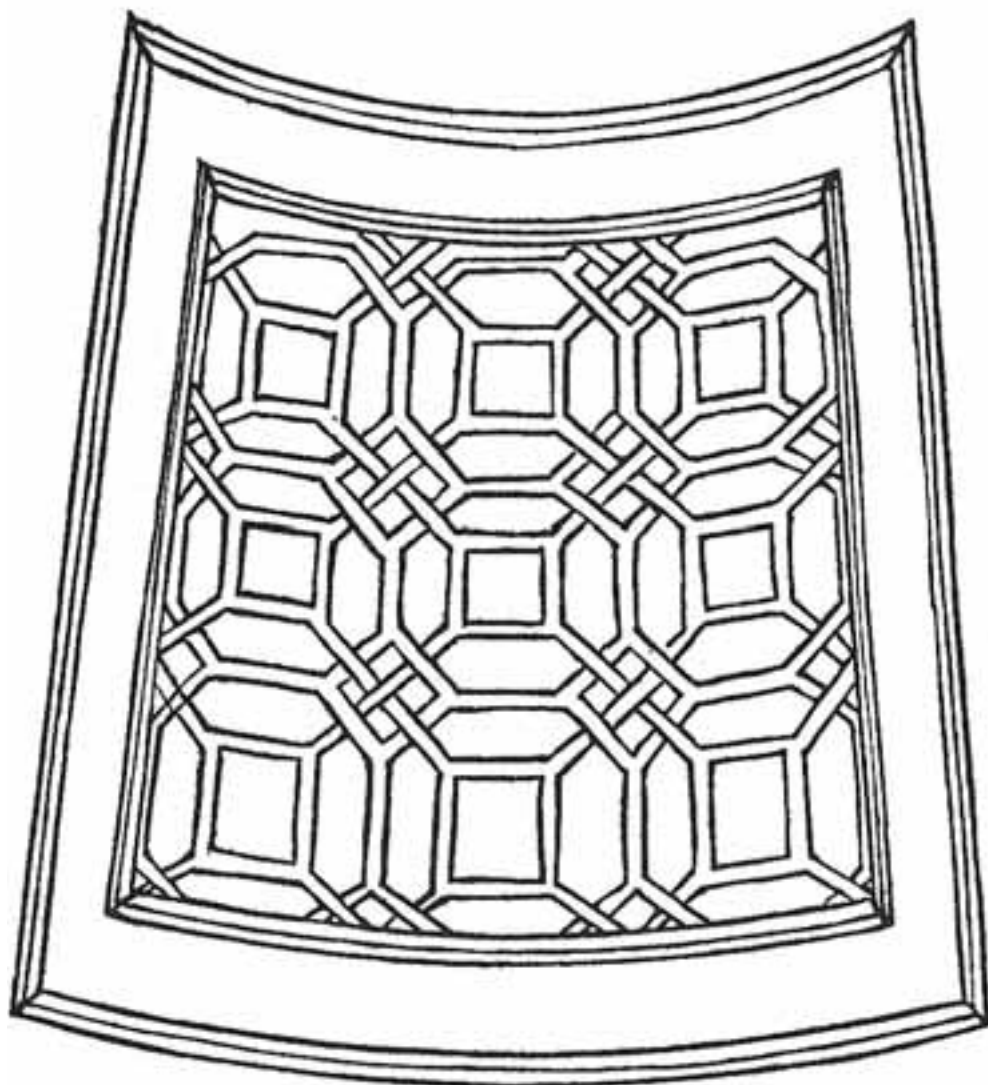


FIG. 7 - Incisione, da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1980, I, p. 315

era la ripetuta enfaticizzazione della varietà cromatica, effetto caratterizzante il tipico ‘tappeto di fiori’. Se gli arazzi *millefleur* o i tappeti erano metafore del giardino, la loro struttura portante, il nodo, può avere influenzato il disegno dei giardini? Come dimostrano le illustrazioni della *Hypnerotomachia*, alla soglia del XVI secolo la tradizionale suddivisione in partizioni geometriche dei giardini tardomedievali si è ormai evoluta e le aiuole, da semplici compartimenti rialzati di forma quadrata o rettangolare, si arricchiscono di trame geometriche e colorate, perdendo il carattere puramente funzionale e iniziando ad assumere un importante valore estetico. Esse sono la prima testimonianza dell’insorgere del cambiamento: le aiuole, nel secondo gruppo di giardini del *clauastro olitorio*, mostrano, infatti, le «più variate et multiple ingrupature et figure et signi»<sup>(52)</sup>. La composizione prevede due disegni quadrangolari (sono in realtà dei trapezi, data la disposizione dei giardini in cerchi concentrici) con ‘innodature’ (*entrelas*, intrecci, nella traduzione francese),



FIG. 8 - Incisione, da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1980, I, p. 317

disposti in maniera alternata sulla stessa terrazza, ciascuno rappresentato dieci volte. «Il primo quadrangulo [...] era una innodatura...»<sup>(53)</sup>, una serie di linee e cerchi (FIG. 6) che si sovrappongono gli uni alle altre, mentre il secondo (FIG. 7) mostra una serie di ottagoni che si intrecciano tra loro<sup>(54)</sup>.

Le due successive incisioni (FIGG. 8, 9) raffigurano i disegni dei due compartimenti del terzo gruppo di giardini, nella terrazza successiva, anch'essi disposti in modo alternato. Entrambi hanno dei bordi decorati e contengono un'iscrizione, che contorna in un caso un'aquila e nell'altro un'aquila e un fagiano, entrambi da ottenersi con piante, realizzando una combinazione tra un'opera topiaria molto bassa e un disegno a nodi.

Il cambiamento fu notevole: i giardini venivano divisi in 'spartimenti' o 'compartimenti'<sup>(55)</sup>, aiuole quadrangolari (dette *carreaux rompues* in francese e *broken squares* in inglese) ottenute suddividendo lo spazio disponibile. Tale cambiamento sembra



FIG. 9 - Incisione, da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1980, I, p. 319

aver avuto origine dai disegni a nodi e sostanzialmente dalla sostituzione del nastro – che serviva a realizzare i nodi – con i vialetti che delimitavano, per risultanza, i ‘compartimenti’. L’applicazione pratica del disegno a nodi sul terreno, pur dovendo sottostare a una certa semplificazione<sup>(56)</sup>, necessitava non solo di maestria ma anche di un sapere comune ai tanti artigiani e artisti che condividevano le tecniche del disegno<sup>(57)</sup>. Il legame tra giardini e tessuti acquisì nuova linfa grazie alla diffusione dei motivi decorativi orientali ‘a moreschi’, che trovò un veicolo importante nei molti testi a stampa sull’arte del ricamo che dall’Italia in poco tempo raggiunsero tutta l’Europa. Uno tra i primissimi fu *Essempio di recammi*, di Giovanni Antonio Tagliente, pubblicato per la prima volta nel 1527, a Venezia. Si tratta del più ambizioso volume della sua epoca, probabilmente anche grazie alla formazione di Tagliente, calligrafo e autore di diversi manuali: il testo infatti comprendeva anche una lunga descrizione su come trasportare il disegno sul tessuto, con la tecnica dello spolvero<sup>(58)</sup>.

Tra i volumi pubblicati in quegli anni<sup>(59)</sup>, di particolare interesse è il trattato *La Fleur de la science de pourtraicture et patrons de broderie façon arabique et italique*, pubblicato a Parigi nel 1530, opera di Francesco Pellegrino, pittore e scultore d’origine fiorentina che aveva lavorato a Fontainebleau, tra i principali aiuti di Rosso Fiorentino. Questo manuale, che contiene sessanta xilografie e fu il primo ad essere pubblicato in Francia, è considerato la prima pubblicazione strutturata a introdurre i ‘moreschi’ nell’Europa occidentale<sup>(60)</sup>.

È molto probabile che grande fu l’influenza di questi volumi sull’evoluzione dell’ornamentazione delle aiuole e, nel corso del XVI secolo, la relazione tra ‘gruppi moreschi’ e giardini si farà sempre più stretta. In Inghilterra le partizioni a disegni elaborati prenderanno il nome di *knot gardens*, e cioè propriamente ‘giardini di nodi’; in Francia, nel Cinquecento, il disegno delle aiuole basato su quei disegni divenne il modello di riferimento e avrà sviluppi eccezionali. Le prime composizioni a nodi per giardini, in Francia, si trovano nelle illustrazioni del trattato di Charles Estienne e Jean Liébault *L’Agriculture et maison rustique*, edito per la prima volta nel 1564<sup>(61)</sup>, che riportano disegni di ‘bordure’ e ‘compartimenti’<sup>(62)</sup>, ma anche indicazioni su come tracciare sul terreno quegli stessi disegni con l’aiuto di corde tese. La fortuna di questo modello è testimoniata dal fatto che due disegni simili a quelli di Estienne e Liébault si ritrovano su un altro trattato, stampato quasi un secolo dopo, il *Théâtre des plans et jardinages*<sup>(63)</sup> di Claude Mollet, pubblicato postumo, a Parigi nel 1652, da suo figlio André<sup>(64)</sup>. Infatti, delle ventidue illustrazioni fuori testo che riportano altrettanti disegni per grandi e complicate composizioni – la gran parte sono disegni ad arabesco, molto elaborati, altri sono labirinti –, due sono modelli che richiamano chiaramente un nastro che si intreccia (FIG. 10). Infatti, è solo dopo la fine del Cinquecento che si assiste in Francia all’evoluzione dei *compartiments* in *parterres*:

fino all'ultima decade del XVI secolo non ve ne è traccia nei giardini francesi<sup>(65)</sup>. Di questa evoluzione è già testimone, in qualche modo, ancora una volta l'*Hypnerotomachia*, ma nella sua traduzione in francese, di cinque decenni posteriore: le «più variate et multiple ingrupature et figure et signi» sono tradotte come «diverses sortes d'entrelas & feuillages tant Moresques comme Arabesques»<sup>(66)</sup>. Un cambiamento che da un lato conferma l'identificazione tra nodi e oriente nell'ambito del giardino, ma dall'altro mostra come il disegno, in Francia, sebbene si andasse elaborando nelle forme si semplificava nei contenuti, affidando agli arabeschi la

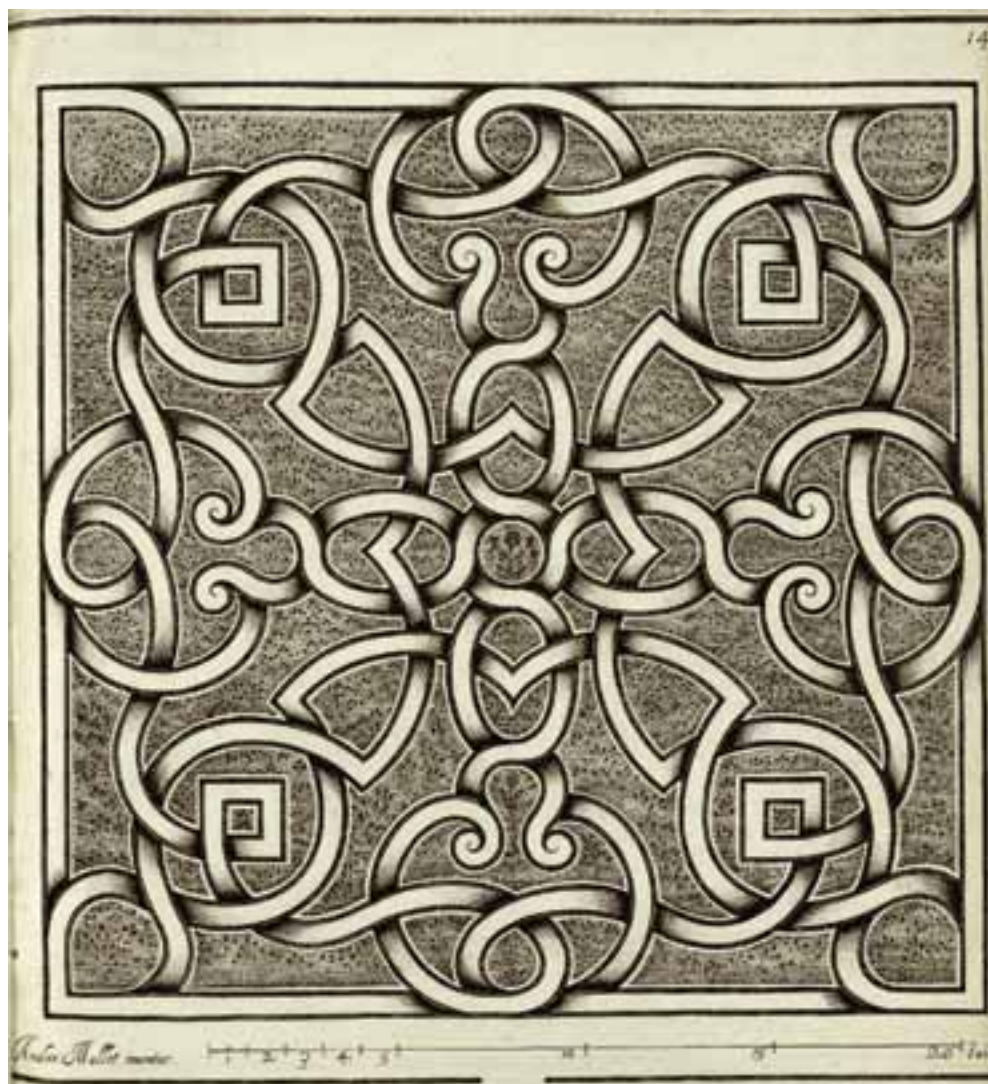


FIG. 10 - Incisione, da Claude Mollet, *Théâtre des plans et jardinage*, Parigi 1652, tavola 14

principale e quasi unica decorazione. Infatti, a confermare il legame tra ‘moreschi’ e ricamo e tra giardini e tessuti – che dalle ‘innodature’ sembra saldarsi nel corso del XVI secolo fino a divampare nel XVII con la grande opera di André Le Nôtre – è l’evoluzione del più famoso di tutti i *parterres*, il *parterre de broderie*<sup>(67)</sup>.

L’origine di quei disegni rimane un’ipotesi, ma è molto probabile che i ‘giardini di nodi’ fossero l’applicazione del più antico motivo decorativo ormai ben affermato. A questo riguardo, è anche importante sottolineare che se le tecniche di disegno dei primi illustratori erano comuni a pittori e ricamatori, quelle per il loro trasferimento sul terreno, basate su una griglia modulare, erano comunemente usate in architettura, con modalità che i capi giardinieri conoscevano bene. Naturalmente la trasposizione di questi disegni alla realtà dei piani del giardino non è automatica ma sembra molto probabile che, come suggerisce Ada Segre<sup>(68)</sup> nelle conclusioni al suo studio, lo scioglimento dei nodi abbia potuto sviluppare il disegno a compartimenti che divenne modello fondamentale nei giardini, dapprima italiani e poi europei, per tutto il XVI e XVII secolo.

- <sup>(1)</sup> A fronte di una mancanza di prove concrete della presenza di pergole o, più in generale, di architetture verdi nei giardini del XV secolo, per ovvie ragioni di conservazione e deperibilità del manufatto, è importante ricordare che la loro presenza è testimoniata dal fatto che sono largamente rappresentate nei dipinti e negli affreschi di palazzi ed altri edifici, così come sono ampiamente descritte nei trattati dell'epoca. Tra gli affreschi trecenteschi con simili raffigurazioni, sono di particolare interesse la Camera del Cervo al Palazzo dei Papi ad Avignone, opera di Matteo Giovannetti, databile attorno al 1344-1345, e la parte superiore dipinta 'a verziere' della camera nuziale di palazzo Davanzati a Firenze, più o meno coeva.
- <sup>(2)</sup> Così Luca Pacioli nel 1509 definiva la Sala nel ventesimo capitolo del *Divina Proporzione*, descrivendo una riunione per il Duomo avvenuta nel Castello Sforzesco nel 1498, alla presenza di Ludovico il Moro.
- <sup>(3)</sup> «Nelle campagne lombarde era stata da poco introdotta la coltivazione del gelso e da quest'albero pare abbia tratto origine il soprannome di Ludovico; poiché si sa che in dialetto il gelso è detto 'moron'. Ma il perché di tale nome – che gli fu dato dallo stesso suo padre – sta nel fatto che la pianta in questione significava, in linguaggio simbolico, caro agli antichi, prudenza; perché frondeggia a stagione stabilita. Ora fin da fanciullo Ludovico era assai accorto...», A. VISCONTI, *Storia di Milano*, Milano 1945, p. 399.
- <sup>(4)</sup> «La pergola rappresenta uno degli elementi più squisitamente latini della nostra architettura, e particolarmente inteso al soggiorno all'aperto, nei giardini o sulle terrazze. Le pergole trovano esempli stupendi nell'architettura dei giardini e delle case di Pompei e di Ercolano dove sono frequentissime nei viridari. Caratteristico, nel giardino romano, lo *xystus* o giardino fornito di viali coperti sotto i quali era possibile passeggiare al riparo del sole. Spesso tali viali, disposti a cerchio o a cerchi concentrici, formavano il *circinus* ornato con statue, fontane, sedili», da [www.treccani.it/enciclopedia](http://www.treccani.it/enciclopedia), voce a cura di G. Patroni, L. Piccinato, Enciclopedia Italiana, 1935.
- <sup>(5)</sup> «Pergolato: Sistema di coltivazione della vite e di altre piante rampicanti, legnose o erbacee (come rose, [...] gelsomino) che appoggiano i rami su telai sorretti da sostegni di pietra o di legno. Nella sua forma rustica, il p. è largamente usato in tutte le regioni dove si coltiva la vite, ed è caratteristico dell'architettura rurale dei paesi mediterranei del mezzogiorno europeo. Nei giardini, i p. sono rivestiti talora di rampicanti da frutto e da fiore, e in p. ombrifera l'armatura di sostegno può prendere varie forme in modo da costituire un elemento architettonico e decorativo. Del p. ornamentale si trovano esempi già nell'antichità, come nei giardini pompeiani, e se ne ebbe larga applicazione nei verzieri medievali e nei giardini di carattere architettonico annessi alle dimore signorili del Rinascimento. Nel XVII e XVIII secolo i p. furono ancora in gran voga, sotto aspetti fastosi e fantasiosi, per ricchezza di materiali e originalità di ornamenti [...]», da [www.treccani.it/vocabolario](http://www.treccani.it/vocabolario), alla voce *Pergolato*.
- <sup>(6)</sup> Scopo di questo articolo è sondare da un lato quanta corrispondenza ci fosse tra immagine dipinta e manufatto reale e dall'altro quanto il motivo decorativo dell'intreccio, tanto ricorrente e fortunato in quell'epoca, sia stato impiegato nella realizzazione dei giardini, così come lo fu in altre discipline artistiche.
- <sup>(7)</sup> Già in uso nell'antico Egitto per il sostegno di viti, la pergola nasce come semplice struttura lignea costituita da pali infissi nel terreno e travi ad esso fissate, tendenzialmente con corde – o vimini per una durata maggiore – sulla quale condurre le piante che necessitano di un sostegno

cui aggrapparsi. Negli affreschi di Pompei essa si ritrova con frequenza, ormai rappresentata come elemento architettonicamente complesso. Nell'Antica Roma infatti si coltivavano vigne sia all'interno delle città sia nelle ville extraurbane: la forma di coltivazione più diffusa era la *jugatio compluviata*, una pergola a tutti gli effetti che riprendeva la forma del tetto della casa romana, il *compluvium*, con le viti legate a una struttura semplice di pali incrociati, probabilmente di castagno, a forma quadrangolare. Questo tipo di coltivazione permetteva alle viti di espandersi in quattro direzioni, di essere più stabili e meglio ancorate al suolo, soprattutto con il maltempo, ed era conveniente nelle regioni calde e secche perché si formava un tetto, la 'camera', che ombreggiava e manteneva fresca la terra assetata. Il termine stesso conferma la tipologia di coltivazione: dal latino *pèrg la* da *pèrgere*, che significa farsi avanti, estendersi in avanti. Nella sua *Storia Naturale*, Plinio il Vecchio enumera cinque metodi di coltivazione delle viti, tra cui anche questa, PLINIO, *Naturalis Historia*, Venezia 1844, XVII, p. 1540.

- (8) Tra i tanti dipinti che hanno per soggetto la *Madonna nel roseto*, tra più noti si ricorda quello di Stephan Lochner, realizzato attorno al 1450 circa, e oggi conservato al Museo Wallraf-Richartz di Colonia, oppure il dipinto di Martin Schongauer, del 1473 conservato presso la chiesa dei frati domenicani a Colmar. Per rimanere in area lombarda, va citato il celebre quadro di Bernardino Luini, databile attorno al 1510, oggi esposto alla Pinacoteca di Brera a Milano, dove sono ben visibili i legacci con i quali sono stretti tra loro i listelli che compongono la struttura a graticcio sulla quale s'arrampica il rosaio.
- (9) Di grande interesse, a questo proposito, è la nota incisione della vista a volo d'uccello di villa d'Este, realizzata da Étienne Dupérac, attorno al 1575, che rappresenta il progetto originario di Pirro Ligorio per il Cardinale d'Este a Tivoli. Qui, è chiaramente leggibile il complesso sistema di pergolati, oggi scomparsi, nella parte bassa del giardino che formavano una croce con al centro, all'intersezione dei bracci, un padiglione più ampio. Importantissime sono anche le incisioni contenute nel volume di Jacques Androuet Du Cerceau, *Les plus excellents Bastiments de France* (1576-1579), che mostrano molti dei castelli reali di Francia, con i loro giardini e le strutture in essi realizzate. In particolare, si segnala la bellissima incisione di un raffinato pergolato, molto probabilmente in legno, del castello di Montargis.
- (10) G. JAKSON-STOPS, *L'arte del giardino inglese*, Torino 1988, p. 188. Questo tipo di strutture infatti ha goduto di grande fortuna per secoli: tra le più note è importante citare il pergolato (*the Bower*) del *Privy Garden* di Hampton Court, nel Surrey, in Gran Bretagna. Realizzato con alberi di olmo a partire dal 1701, era un lungo tunnel con volta a botte che correva su un bastione erboso, su un fianco del giardino.
- (11) Due esempi superstiti testimoniano la presenza di pergole nel XV secolo: quelle di villa Medici a Fiesole e al castello del Trebbio, nel Mugello, che ancora sorgono nella posizione originale, sebbene molto restaurate se non addirittura ricostruite. Si veda A. SEGRE, *Untangling the knot: garden design in Francesco Colonna's Hypnerotomachia Poliphili*, «Word & Image», vol. 14, n. 1/2, January-June 1998, pp. 82-108, in particolare p. 85.
- (12) *I verzieri de La Divina Villa*, (fine XIV secolo) rappresentano una versione semplificata *De' Giardini d'erbe piccole, De' Giardini mezzolani e de mezzane persone e De' Giardini dei re e degli altri ricchi signori* descritti da Pietro de' Crescenzi nei dodici libri del suo *Opus ruralium commodorum* (*Liber cultus rursis*), composto tra il 1304 e il 1309 e considerato il più importante trattato di agronomia medioevale.
- (13) «È anco da formarci una pergola in forma di casa o di padiglione o veramente di legname concio o vero sopra li nativi arbori afficti li vergoli et contessuta la sommità con le pertiche et coperte da viti d'intorno piantate», da C. DELLA CORNIA, *Divina villa*, in M. ZALUM CARDO,

*Giardini italiani del Rinascimento tra novità e tradizione: il caso esemplare di Palazzo Agostini*, in *Le dimore di Pisa*, Firenze 2010, pp. 167-172, in particolare p. 167.

- <sup>(14)</sup> Il racconto descrive una sorta di viaggio iniziatico che ha per tema centrale la ricerca della donna amata: nel sogno, Polifilo è trasportato in una foresta selvaggia, dove si perde, fugge e si riaddormenta di nuovo per risvegliarsi in un secondo sogno, sognato all'interno del primo. Ed ecco che si svolge la battaglia amorosa: Polifilo ritrova l'amata Polia, le dichiara il suo amore, si celebra l'unione e gli amanti sono condotti a Citera, l'isola-giardino di Venere, dove Polia lo respinge. Infine Cupido e Venere intervengono, gli amanti si ritrovano, ma quando Polifilo sta per prendere Polia tra le sue braccia, lei si dissolve nell'aria e Polifilo si sveglia. Cfr F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1980.
- <sup>(15)</sup> SEGRE, *Untangling the knot...* cit. n. 11, p. 82. Per quanto riguarda la pergola del Giardino di Venere, essa è illustrata nell'ultima incisione del volume, ma anche in un'altra, precedente, cfr. COLONNA, *Hypnerotomachia...* cit. n. 14, I, pp. 367, 372.
- <sup>(16)</sup> F. ABBOZZO, C.A. PONTI, *Corniolo della Corgna. Divina villa. Un trattato di agricoltura del Quattrocento*, Perugia 2003.
- <sup>(17)</sup> «Stava esso volupticamente collocato sotto una foecunda vite; sopra della quale pergolata salivano, nel volto ridibondi, alcuni bellissimi spiritelli nudi et d'indi gli oenduli et gravidi racemi maturi extirpavano...», COLONNA, *Hypnerotomachia...* cit. n. 14, I, pp. 167-168.
- <sup>(18)</sup> COLONNA, *Hypnerotomachia...* cit. n. 14, I, pp. 134, 141.
- <sup>(19)</sup> Oltre alla già citata pergola del castello di Montargis (1576-1579), va ricordata quella progettata da Giovanni Colonna da Tivoli per il giardino di Paolo Ghinucci, nel 1554, il cui disegno si trova presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Cfr N. NONAKA, *Renaissance Porticoes and Painted Pergolas, Nature and Culture in Early Modern Italy*, New York 2017, p. 164.
- <sup>(20)</sup> «Facciassi ancor nel detto giardino un palagio con camminate e camere di soli arbori, nel quale possa dimorare il Re o la Reina coi suoi Baroni o donne nel tempo asciutto e chiaro: il qual palagio si potrà convenevolmente in cotal maniera formare. Misurinsi e segninsi tutti gli spazi della camminata e delle camere, e nei luoghi delle pareti si piantino arbori fruttiferi, se piacerà al Signore; i quali arbori crescono agevolmente sì come sono ciriegi e meli. O vi si piantino, e varrà meglio, salci od olmi, e così per tagliamenti come per pali e pertiche e vimini, per più anni si procuri il lor crescimento, intanto che le pareti e il tetto si faccia di quelli. Ma potrassi più tosto e agevolmente fare il palagio ovvero casa predetta di legname secco, e intorno ad esso piantar le viti, e tutto l'edificio coprire. Potrassi ancor nel detto giardino far gran copritura di legname secco o di arbori verdi, e coprìr di viti», *Trattato di Agricoltura di Pier de' Crescenzi, ridotto a migliore lezione da Bartolomeo Sorio P.D.O.*, Verona, Vicentini & Franchini 1852, pp. 17, 19-20.
- <sup>(21)</sup> Nell'edizione aldina del 1499 non vi è illustrazione di questa pergola che si trova invece nella traduzione francese del 1546, *Hypnérotomachie ou Discours du songe de Poliphile, déduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia... nouvellement traduit de langage italien en françois da Jean Martin...*, Edizione Payot, Parigi 1926, p. 202.
- <sup>(22)</sup> COLONNA, *Hypnerotomachia...* cit. n. 14, p. 307.
- <sup>(23)</sup> Cfr. n. 20.
- <sup>(24)</sup> A questo riguardo, si veda, tra i cosiddetti 'Arazzi dei Gonzaga', il ciclo *Giochi dei Putti*, da cartoni di Giulio Romano, del 1540, in cui sono rappresentate complesse realizzazioni con

alberi da frutti, come peri, cotogni e melograni, ai quali si intrecciano viti cariche d'uva: in particolare gli arazzi *La Pesca* e *L'imbarcazione di Venere* mostrano strutture di listelli di legno curvati, a formare rispettivamente una volta a botte e una cupola, che costituivano il telaio sul quale condurre le piante durante la loro crescita per modellarle nella forma desiderata. Altri sei arazzi (1552–1557 circa) della serie *Puttini*, tessuti nel laboratorio di Willem Pannemaker a Bruxelles e attribuiti a Giovanni Battista Lodi da Cremona, mostrano altrettante strutture realizzate con alberi i cui rami si intrecciano tra loro in modo simmetrico e ornamentale, soprattutto nell'arazzo noto col nome *La città*. Qui, è rappresentato un viale coperto, un pergolato, nel quale i montanti sono i tronchi di annosi alberi posti a intervalli regolari, lungo i quali sono fissate traverse orizzontali, disposte in modo da formare una volta a botte, attorno alle quali i rami degli alberi si intrecciano in modo simmetrico e sostengono una vite rigogliosa.

- <sup>(25)</sup> PLINIO IL GIOVANE, *Lettere*, V-vi, 384-385, citato in NONAKA, *Renaissance Porticoes...* cit. n. 19, pp. 81-82.
- <sup>(26)</sup> Se la Loggia della Farnesina con il ciclo con le *Storie di Amore e Psiche* è opera di Raffaello e dei suoi allievi, i festoni di piante e fiori sono opera in particolare di Giovanni da Udine. In essi sono riconoscibili circa duecento specie botaniche, in gran parte spontanee in Italia, ma alcune anche importate dalle Americhe, scoperte solo pochi anni prima. Nella prima loggia di Leone X in Vaticano, Giovanni da Udine dipinge le tredici volte che compongono il lungo loggiato, di queste otto come delle pergole, costruite con un intreccio di legno o metallo, coperte di viti cariche di grappoli, in una composizione così ampia che non ha precedenti a Roma. I disegni sono ripetuti a due a due, in quattro modelli, disposti simmetricamente nella serie. Ogni modello mostra una forma tipica di pergola, sia il tipo più antico, con pali da ceduo e vite, sia l'evoluzione più ornamentale, a travi e listelli, sulla quale crescono rampicanti da fiore di specie diverse, come descrive lo stesso Vasari. Per uno studio approfondito delle pergole dipinte, prevalentemente in area romana ma non solo, si veda NONAKA, *Renaissance Porticoes...* cit. n. 19.
- <sup>(27)</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966, citato in NONAKA, *Renaissance Porticoes...* cit. n. 19, pp. 136-137, nota 64.
- <sup>(28)</sup> Un altro esempio è la volta a botte della loggia esterna della palazzina di Marfisa d'Este, a Ferrara, affrescata nella seconda metà del Cinquecento con un finto pergolato di vite dai cui fanno capolino uccellini, scoiattoli, scimmiette. Nel 1938 l'affresco fu restaurato e in parte ridipinto.
- <sup>(29)</sup> Tra il 1551 e il 1555 viene affrescata la volta a botte continua del portico circolare di villa Giulia a Roma, in aggiunta e ideale connessione con la pergola reale, in legno, lunga circa 180 metri e interamente coperta di verzura, che collegava la villa con l'arrivo dal Tevere. Nel 1574, a Firenze, le volte delle tre camere della grotta di Boboli del Buontalenti, sono decorate a pergolato con gli affreschi di Bernardino Poccetti. Cfr NONAKA, *Renaissance Porticoes...* cit. n. 19.
- <sup>(30)</sup> Per la sala di palazzo Grimani e per il Corridoio di Caprarola si veda NONAKA, *Renaissance Porticoes...* cit. n. 19, pp. 146, 222-223.
- <sup>(31)</sup> Soderini così scriveva, consigliando il lettore a realizzare, nel proprio giardino: «vivai e boschetti dei più pregiati arbori di verdura, come lauri, cerasi di Trabisona, o, se lo comporti il paese, d'ogni sorte agrumi e altre delizie, con pergole, spalliere, cupole, padiglioni d'arbori, di olmi, mori e querce, sulle più importanti vedute formate in vari garbi col gastigo de' legnami che gli guidino a che foggia altrui vogli, non che altro d'un tempio, d'un edificio, o piano a coprire a uso di pergola, e con capanne coperte di varie sorte d'arbori e passeggiate et anditi similmente coperti di tutte sorte di questi, piegati di sopra in volta di mezzo cerchio, e final-

mente un ordine di stanze rivestite di verdura, ordinate in maniera, che nei piu bassi e concavi luoghi e freschi, per l'estate ombrosi, rassembrino un gran palazzo e spazioso, [...]. Ne vi manchino pilastri, colonne proporzionate fasciate d'ellera, muri di lentaggine, gelsomini e periploca rinvestiti, con le sue camere, sale, salotti, loggie e cucine tutte dalle bande, e di sopra rinvestite di varie sorte di verzure, che tutto si puo fare secondo il giudizio di coloro che di quest'arte, che gli antichi chiamavano Topiaria (formando ancora di bossolo e mortella di Spagna e rosmarini francesi, che sono obbedientissimi alle forbici, statue, figure, colossi, obelischì e simil fantasie), piu se n'intendino», G. SODERINI, *Il trattato degli arbori*, Bologna 1904, citato in NONAKA, *Renaissance Porticoes...* cit. n. 19, p. 232, nota 50.

- <sup>(32)</sup> Il nome scientifico del gelso è *Morus*. I gelsi erano già coltivati in epoca antica: tra le diverse piantagioni citate nei trattati di Charles Estienne (1504-1564), è descritto il *moreto*. Del moro parla anche il de' Crescenzi, nel libro V del suo *Opus ruralium commodorum*, Firenze 1605, cap XIV, p. 238.
- <sup>(33)</sup> Si tratta esattamente del processo applicato al famoso pergolato di Hampton Court (cfr. n. 10): la struttura lignea realizzata per dare forma agli alberi fu rimossa probabilmente nel 1720, circa vent'anni dopo la sua costruzione. Gli olmi, piantati e modellati sulla struttura in modo da formare un tunnel dalla volta a botte, sopravvissero invece fino al 1974. In occasione del restauro del giardino, iniziato con le indagini archeologiche del 1992, il pergolato di legno è stato ricostruito e gli alberi ripiantati. Oggi, gli alberi sono cresciuti e hanno interamente ricoperto il pergolato. Cfr. S. THURLEY, *William III's Privy Garden at Hampton Court Palace: Research and restoration*, «Apollo, The International Magazine of the Arts», vol. CXLII, n. 403, September 1995, pp. 3-22; D. JACQUES, *The history of the Privy garden*, ivi, pp. 23-42.
- <sup>(34)</sup> Si tratta dello stesso concetto che è alla base della contrapposizione tra selva oscura e giardino di luce, che oppone il bosco al *barcho* abitato da bestie domesticate e ai compartimenti geometrici di erbe e fiori odorosi, quel contrasto cioè che oppone alla natura selvaggia e pericolosa la natura domata e bella, così come all'opposto del ruscello che scorre tumultuoso si erge la fontana che regola l'acqua in cadenzati flutti e zampilli.
- <sup>(35)</sup> È molto probabile che al Castello Sforzesco, come corte ducale di Ludovico il Moro, vi fossero dei giardini e quindi anche delle pergole; ad oggi però non vi è evidenza di giardini al Castello fino alla prima metà del XVII secolo, come riportano alcune mappe conservate presso la Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, databili tra il 1640 e il 1750 circa (Cfr. invv. P.V. 36.13; P.V. 5.56; P.V. G.3.11; P.V. 3.12; P.V. 30.47) e come evidenziato in C. ALBERICI, *Documenti iconografici poco noti relativi al castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII*, «Rassegna di Studi e di Notizie», I (1973), pp. 9-44 e C. ALBERICI, *Documenti iconografici poco noti relativi al castello Sforzesco, fra i secoli XVII-XVIII (seguito)*, «Rassegna di Studi e di Notizie», II (1974), pp. 9-35.
- <sup>(36)</sup> NONAKA, *Renaissance Porticoes...* cit. n. 19, p. 223.
- <sup>(37)</sup> Questo articolo si basa su due importanti studi relativi ai nodi: A. SEGRE, *Untangling the knot...* cit. n. 11 e C. BAMBACH CAPPEL, *Leonardo, Tagliente, and Dürer: 'la scienza del far di groppi'*, «Achademia Leonardi Vinci», 4 (1991), pp. 72-98.
- <sup>(38)</sup> Si tratta infatti di un motivo decorativo esistente almeno sin dal VII secolo: «Artists, architects, and artisans had adapted designs of knots and interlaces to a variety of media, ranging from the jewelry and carvings found in Celtic-Germanic ship burials to Coptic and Carolingian embossed leather bookcovers. Knots and interlaces also found a place in manuscript production beginning with Celtic and Hiberno-Saxon gospel books», BAMBACH CAPPEL, *Leonardo, Tagliente...* cit. n. 37, p. 73, nota 5. Alla fine del Quattrocento, questo tipo di decorazione però

conosce una nuova fortuna: «a vogue for knot patterns re-emerged around the third quarter of the fifteenth century in Northern Italy no doubt as the result of a renewed interest in both its earlier heritage and the *moreschi* of Islamic wares. The taste for knots and interlaces is most evident in the decorative woodcuts of the borders and initials in books published between c. 1475 and c. 1520, especially in the Veneto and Lombardy», *ivi*, p. 73.

- (39) A tal riguardo, si veda P. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Padova 2002.
- (40) Nodi e intrecci appaiono anche nella volta della bramantesca Sagrestia Vecchia di Santa Maria delle Grazie, e ritornano nelle decorazioni delle volte affrescate da Bernardino Luini nella casa degli Atellani e a palazzo Aliprandi Bigli in via Bigli, a Milano.
- (41) Diversi sono i disegni di Leonardo nei quali tornano i motivi a intreccio. Oltre a quelli dei fogli 459r, 700 e 701 del Codice Atlantico, si vedano, ad esempio, i *Disegni ornamentali e allegoria del "calandrino"*, foglio 190 v, databili al 1508, con studi di festoni ornamentali con nodi e intrecci e *Else di spade*, circa 1506-1508. Cfr. C. VECCE, *Codex Atlanticus. 16. Leonardo: favole e facezie. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Novara 2013, pp. 29, 43.
- (42) Nodi e intrecci decorano gli abiti delle dame e dei cavalieri dell'epoca: in particolare nei dipinti di Leonardo, i tipici 'vinci' leonardeschi si ritrovano nei ricami dei corpetti della *Dama dell'Ermellino*, databile tra il 1488 e il 1490, nell'abito della *Vergine delle Rocce*, nella sua seconda versione, databile tra il 1494 e il 1508 e oggi alla National Gallery di Londra, o in quello della *Gioconda* (1503-1506). Fregi particolarmente complessi ornano la veste (oltre al tipico nodo vinciano appare anche un elaborato ricamo composto da pentagoni intrecciati tra loro) del *Salvator Mundi* attribuito a Leonardo e databile dopo il 1490, recentemente venduto all'asta e custodito in una collezione privata statunitense. Elaborate fantasie di 'vinci' ornavano le sontuose vesti indossate da Beatrice D'Este e da altre dame di corte al matrimonio di Bianca Maria Sforza con l'imperatore Massimiliano d'Asburgo nel 1493. Della vasta diffusione e fortuna dei ricami che riprendono il motivo ornamentale riconducibile ai 'nodi vinciani' ne è testimonianza l'orlo della veste di Enrico VIII nel dipinto di Hans Holbein, *King Henry VIII and the Barber Surgeons*, (London, Royal College of Surgeons of England), datato al 1541.
- (43) Il motivo decorativo delle 'innodature' era anche detto 'arte del far gruppi', come si legge in Vasari, quando descrive i nodi vinciani dell'Accademia: «Oltre che perse tempo fino a disegnare gruppi di corde fatti con ordine, e che da un capo seguissi tutto il resto fino all'altro, tanto che s'empiesse un rondo che se ne vede in istampa uno difficilissimo e molto bello, e nel mezzo vi sono queste parole: Leonardus Vinci Accademia», G. VASARI, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori*, I, p. III, p. 3, Firenze 1568. E ancora, scrive il Lomazzo: «Negl'arbori altresì si è trovato una bella invenzione da Leonardo di far che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizzarri, la qual foggia usò, canestrando tutti, Bramante ancora», R.P. CIARDI, *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, 2 voll., Firenze 1974, II, p. 374. Lo stesso Leonardo usa, nelle sue note, il termine «gruppi». Cfr. BAMBACH CAPPEL, *Leonardo, Tagliente...* cit. n. 37, p. 75, nota 14.
- (44) Per quanto riguarda l'uso dei 'vinci' leonardeschi in pittura, è interessante notare la decorazione del paliotto dell'altare rappresentato nella *Disputa del Sacramento*, l'affresco di Raffaello Sanzio, databile al 1509, situato nella Stanza della Segnatura, una delle quattro Stanze Vaticane.
- (45) Il tema delle incisioni della Achademia Leonardi Vinci torna nelle sei xilografie di Albrecht Dürer note appunto come *Sechs Knoten*, raffiguranti altrettanti nodi e dove il riferimento alla vite è dichiarato; tradizionalmente si ritiene che Dürer abbia tratto ispirazione dai nodi della Achademia.

- <sup>(46)</sup> Di particolare interesse sono i capilettera dell'edizione aldina del 1499 della *Hypnerotomachia Poliphili*, la cui sequenza, in un tripudio di festoni e volute, indica il nome dell'autore e dichiara il suo amore: *Poliam frater Franciscus Columna peramavit*.
- <sup>(47)</sup> SEGRE, *Untangling the knot...* cit. n. 11, p. 91.
- <sup>(48)</sup> *Ibidem*.
- <sup>(49)</sup> Cfr F. CARDINI, *Il giardino del cavaliere, il giardino del mercante. La cultura del giardino nella Toscana tre-quattrocentesca*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age», 106-1, 1994. pp. 259-273, e in particolare pp. 260-263.
- <sup>(50)</sup> COLONNA, *Hypnerotomachia...* cit. n. 14, I, p. 310.
- <sup>(51)</sup> Si trattò di un fenomeno che attraversò l'Europa intera e sopravvisse a lungo, paragonando i prati a tipi diversi di tessuti, spesso senza alcuna relazione con lo stile dei giardini. Alla metà del Cinquecento, le cronache del Monastero di san Lorenzo all'Escorial, alle porte di Madrid, descrivevano i giardini dei chiostri (il cui riferimento alla tradizione islamica dei giardini è ben rappresentato dai quattro bacini che simboleggiavano i quattro fiumi del paradiso, presenti nell'Eden cristiano come nel paradiso musulmano) come «ricchi tappeti portati dalla Turchia»; nel 1615 Vincenzo Scamozzi descriveva i prati dei frutteti come «arazzi di Fiandra»; nel 1629 Giovan Battista Ferrari paragonava l'effetto di una piantagione di piccole aiuole in un giardino di fiori come un «arazzo, tappeto o drappo ben ricamato». In Inghilterra, ancora nel 1706 George London e Henry Wise riprendevano una frase scritta da John Parkinson nel 1629 quando raccomandava di piantare in modo che l'aiuola sembrasse «un arazzo di molti gloriosi colori» («like a piece of tapestry of many glorious colours»). Cfr. SEGRE, *Untangling the knot...* cit. n. 11, p. 87.
- <sup>(52)</sup> COLONNA, *Hypnerotomachia...* cit. n. 14, I, p. 310.
- <sup>(53)</sup> *Ivi*, p. 312.
- <sup>(54)</sup> *Ivi*, pp. 315, 317.
- <sup>(55)</sup> Per i termini con i quali si definivano le aiuole nei giardini italiani rinascimentali si veda A. SEGRE, *Horticultural traditions and the emergence of the flower garden (c. 1550-1660)*, PhD thesis, Institute of Advanced Architectural Studies, University of York, 1995.
- <sup>(56)</sup> Cfr. SEGRE, *Untangling the knot...* cit. n. 11, p. 93, per la proposta ricostruzione delle tecniche di tracciamento, basata sui moduli e sulle misure descritti nei trattati dell'epoca, e nel raffronto con i disegni a nodi descritti nella *Hypnerotomachia*.
- <sup>(57)</sup> Per la conoscenza e la condivisione delle tecniche in uso all'epoca, e le connessioni tra il lavoro di Leonardo e di Tagliente, autore di un trattato sul ricamo, cfr BAMBACH CAPPEL, *Leonardo, Tagliente...* cit. n. 37.
- <sup>(58)</sup> *Ivi*, p.82.
- <sup>(59)</sup> Diversi furono volumi di modelli per il ricamo pubblicati in quegli anni a Venezia, a seguire il libro di Tagliente; tra i più importanti si ricordano il trattato di Alessandro Paganino, stampato attorno al 1532, *Libro primo de rechami pel quale se impara in diuersi modi l'ordine e il modo de recamare: cosa no(mai piu fatta ne stata mostrata : el qual modo se insegna al lettore voltando la carta e, soprattutto per il titolo, il testo di Matheo Pagano, Giardineto novo di punti tagliati e gropposi: per exerciti e ornamento delle donne*, pubblicato nel 1550.
- <sup>(60)</sup> Le volute e gli intrecci di ispirazione orientale rappresentati in nel volume di Pellegrino servirono come modello non solo per ricami ma anche per incorniciature dei titoli nei libri, e furono

utili a incisori e rilegatori, come a molti altri artigiani. I disegni di Pellegrino furono ripresi in forma ridotta nel *Livre de Moresque*, pubblicato da Cornelis Bos ad Anversa nel 1543 e che ebbe una seguente edizione, tre anni dopo, a Parigi. Nel 1548, il francese Thomas Geminus, approdato in Inghilterra otto anni prima, iniziava a diffondere la moda dei disegni moreschi: riproducendo modelli tratti dal volume del Pellegrino, pubblicava a Londra il primo libro stampato in Inghilterra con disegni destinati a ricamatori e orafi, *Morysse and Damashin renewed and encreased very profitable for Goldsmaythes and Embroiderars*. Cfr. M. HAYWARD, *Dress at the Court of King Henry VIII*, London 2007, p. 361.

- <sup>(61)</sup> Esiste una prima versione di questo volume, in latino: *Praedium Rusticum*, edito a Parigi dieci anni prima. Si tratta di un testo che ebbe una incredibile fortuna letteraria, contando oltre trenta edizioni in nove lingue diverse. Cfr. F. GIORGETTA, *Hortus librorum, liber hortorum*, 3 voll., Milano 2010-2013, I. Cinquecento & Seicento, pp. 41-45.
- <sup>(62)</sup> Il termine *compartiment* data infatti all'epoca del trattato di Charles Estienne e Jean Liébault, nel quale si descriveva il *compartiment* come una singola ripartizione quadrata composta in forma di nodi. È notevole, ad esempio, che l'illustrazione della «bordure avec son compartiment du milieu» (bordura con il suo compartimento nel mezzo) contenuta in quel trattato, sia stata riprodotta nell'edizione del 1608 del volume *The Gardener's Labyrinth* di Thomas Hill, sostituendo l'illustrazione originale che raffigurava «a proper knot», traducibile come, 'vero nodo' e cioè il modo corretto di disegnare un nodo. M. LAIRD, *Parterre, Grove, and Flower Garden: European Horticulture and Planting Design in John Evelyn's Time*, in *John Evelyn's Elysium Britannicum and European Gardening*, by Th. O'Malley and J. Wolschke-Bulmahn, Dumbarton Oaks 1998, pp. 171-219, in particolare pp. 175-177.
- <sup>(63)</sup> Titolo completo dell'opera: *Théâtre des plans et jardinages contenant des secrets et des inventions incognuës à tous ceux qui jusqu'à present se sont meslez d'escrire sur cette matiere, avec un traicté d'astrologie, propre pour toutes sortes de personnes, et particulièrement pour ceux qui s'occupent de la culture des jardin*. Le tavole sono la 12 e la 13.
- <sup>(64)</sup> La famiglia Mollet è stata una delle più importanti dinastie di giardinieri francesi. Jacques Mollet fu giardiniere per il Duca d'Aumale al castello di Anet dove venne importato il concetto di giardino all'italiana quando il figlio Claude era apprendista. Claude Mollet (1564-1649) fu giardiniere capo di ben tre re di Francia, Enrico IV, Luigi XIII e del giovane Luigi XIV. A lui si attribuisce lo sviluppo del disegno di quelli che diventeranno i *parterre*, la classica composizione ornamentale del giardino francese del XVIII secolo. I suoi cinque figli maschi furono tutti giardinieri del Re, e Andrè, che fu Primo giardiniere, oltre a pubblicare il volume del padre, scrisse nel 1651 *Le jardin de plaisir, contenant plusieurs desseins de jardinage tant parterres en broderie, compartiments de gazon, que bosquets, et autres...*, pubblicato in Francia, Svezia e Germania, e in Inghilterra nel 1670.
- <sup>(65)</sup> Le prime illustrazioni che mostrano un disegno ad arabesco nelle aiuole di un giardino francese sono le vedute dei castelli di Fontainebleau e di Saint-Germain-en-Laye di Alexandre Francini realizzate nel 1614, ed è solo con il trattato di Olivier de Serres, *Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs*, pubblicato nel 1600, che il termine *parterre* inizia ad essere usato insieme al termine *compartimen*. LAIRD, *Parterre...* cit. n. 62, p. 177.
- <sup>(66)</sup> SEGRE, *Untangling the knot...* cit. n. 11, p. 87.
- <sup>(67)</sup> Con l'affermarsi del *parterre*, ancorché ispirato agli stessi arabeschi dei ricami, si perderà completamente il concetto di nodo: «...in time, what Boyceau and the Mollets called "compartimens en broderie" or "parterre en broderie" was to evolve into what is now known as "parterre de broderie." Thus, by the time Evelyn was first writing the "Elysium Britannicum" in the

1650s, the concept of the knot or “compartment” was slowly going out of fashion, and the term “parterre” was in the ascendant», LAIRD, *Parterre...*, cit. n. 62, p. 177.

- <sup>(68)</sup> Segre esprime perplessità sulla reale realizzazione di ‘nodi’: «To understand the problematic aspects regarding knot gardens, it is necessary to say that it is not known with certainty whether these designs were ever really laid out and, if they were, in what form», SEGRE, *Untangling the knot...* cit. n. 11, p. 89. Segre, inoltre, propone due modalità di trasferimento, nella pratica, del disegno a nodo, sul terreno, o interrompendo la piantagione nei punti di intersezione, oppure eliminando i punti di intersezione, eliminando così l’illusione della terza dimensione. In ogni caso, conclude: «from the garden historian’s perspective, it is important to bear in mind both possibilities because of the implications on the formation of geometric garden designs during the sixteenth and seventeenth centuries», SEGRE, *Untangling the knot...* cit. n. 11, p. 96-97.

# Miniatura e incisioni in Lombardia

Pier Luigi Mulas

**N**ell'accogliere l'invito a redigere un breve bilancio delle nostre conoscenze sui rapporti tra miniatura e incisione nella Lombardia rinascimentale, argomento ospitato in anni recenti proprio sulle pagine di questa rivista<sup>(1)</sup>, è parso utile strutturare il bilancio attorno a due nuclei tematici: quello delle fonti seriali, incisioni su legno o metallo, impiegate dai miniatori, e quello dei miniatori che praticarono l'arte dell'incisione, intagliando le matrici o fornendone i disegni.

Il primo approccio ha limiti evidenti, poiché se le fonti seriali erano per loro natura replicabili a prescindere dai materiali usati, può sembrare inopportuno restringere al solo campo della miniatura lo studio della circolazione e della fortuna dei modelli. L'identificazione delle fonti rischia poi di risolversi in uno scarso elenco, sfuggendo spesso le ragioni di una citazione o di un prestito iconografico. L'approccio acquista senso se si considera che i miniatori, più di altri professionisti, necessitavano di fonti figurative per affrontare l'illustrazione di cicli narrativi particolarmente estesi: non è un caso che il ricorso a modelli grafici si intensifichi in occasione dell'elaborazione di ampi cicli illustrativi, come si osserverà tra poco.

Il secondo tema – quello dei miniatori-incisori – rientra nel problema più ampio della permeabilità delle competenze professionali dei maestri del Rinascimento, spesso classificati entro *dossiers* non comunicanti. Ma, anche tralasciando i casi delle celebrità impegnate eccezionalmente a miniar libri – Simone Martini, Botticelli o l'Aspertini –, le fonti documentarie ci hanno da tempo familiarizzato non solo con le figure di miniatori che, entro i circuiti di produzione libraria, rivestivano il ruolo di copisti e legatori, ma anche con quelle di miniatori che, attivi nei settori orafi, praticavano la pittura su smalto e, appunto, l'incisione.

Mancano però indagini sistematiche sull'ambiente sociale e sulle pratiche professionali delle botteghe di miniatura lombarde del Rinascimento, studi che contestualizzano informazioni che – emerse dalla ricerca archivistica o dall'analisi dei manufatti

– restano altrimenti frammentarie e occasionali, impedendoci di valutarne appieno il valore normativo entro le consuetudini del tempo.

Va detto peraltro che alcuni dei dati acquisiti recentemente sulle interferenze professionali dei miniatori lombardi e le proposte derivatene sono assai promettenti.

Penso alle indagini condotte sui prodotti dell'oreficeria e degli smalti dipinti, specialità lombarda in cui furono coinvolti anche miniatori, quali il cremonese Baldassarre Coldiradi e i milanesi de Predis<sup>(2)</sup>. Nella bottega di questi ultimi le stesse fonti seriali erano imitate in smalti e miniature, le stesse iconografie migravano da una tecnica all'altra<sup>(3)</sup>.

Penso anche alle prospettive aperte dall'identificazione del Maestro delle Ore Landriani col miniatore Percivalle de Negri, attivo alla Certosa di Pavia e in contatto con Bramantino: se tale prestigiosa frequentazione dà meglio conto dello stile pittorico del miniatore, credo possa leggersi diversamente la tecnica del *Filemone e Bauci* di Bramantino, dipinto su pergamena<sup>(4)</sup>.

Sono inoltre convinto che sia i disegni di monumenti funebri in rapporto col mausoleo di Gaston de Foix sia il taccuino di schizzi berlinese riferito al Bambaia spettino in realtà al miniatore Giovanni Giacomo Decio, in contatto documentato col grande scultore lombardo: l'attribuzione apre spiragli sul contributo dato all'elaborazione di complessi scultorei dai miniatori, pratici di disegno<sup>(5)</sup>.

Dal poco qui esposto emergono limiti e, spero, vantaggi dei paragrafi che seguiranno. I primi consistono nella frammentarietà dei dati forniti; i secondi, forse, dalla riunione di informazioni finora sparse.

## **I – Fonti seriali e miniatori**

### **Maso Finiguerra, Mantegna, Bramante**

La più antica ripresa da una fonte seriale nella miniatura lombarda spetta al bergamasco Jacopo da Balsemo e si data entro il 1468, quando questi dipinge un san Giovanni Battista ispirato alla celebre pace di Maso Finiguerra, pagata nel 1452, nell'iniziale di un antifonario destinato alla cattedrale di Bergamo: la ripresa si colloca con lieve ritardo rispetto alle prime citazioni di opere dell'ambito orafo fiorentino, attestate almeno dal 1458<sup>(6)</sup>.

Perché il fenomeno, isolato, divenga corrente, occorre attendere ancora un decennio e Cristoforo de Predis, tra i miniatori milanesi più ricettivi di novità forestiere e inventivo anche nell'uso di immagini seriali. Prevedibilmente, per Cristoforo la scoperta dei modelli incisi coincide con l'allestimento di un codice impegnativo, il *Leggendario* illustrato per Galeazzo Maria Sforza con storie della Vergine e di Cristo, concluso nell'aprile del 1476. I modelli vengono soprattutto dall'oreficeria

fiorentina: calchi e derivazioni da *La guarigione dell'Indemoniato*, oggi al Louvre, e altre placchette, nielli di Maso Finiguerra<sup>(7)</sup>, che il miniatore reimpiega secondo due principi: adottandone composizione e soggetto, come con *La guarigione dell'Indemoniato* o *l'Incoronazione della Vergine* dalla pace di Finiguerra; o modificandone il tema, per esempio adattando la composizione di una *Giustizia di Salomone* ad un *Cristo davanti a Erode* (FIGG. 1, 2)<sup>(8)</sup>.

Nel codice di Galeazzo Maria, concluso nel 1476, si trova anche la più antica citazione datata della *Flagellazione* di Mantegna<sup>(9)</sup>. Cristoforo ha imitato abbastanza fedelmente due dei flagellatori – deve averlo colpito la loro posizione a chiasmo – ma anche la posa flessa del Cristo riecheggia l'originale, analogamente ambientato in uno spazio coperto. Accanto alla precocità della ripresa, colpisce il suo accostamento a modelli di un quarto di secolo precedenti, avvertiti come ancora attuali. È più facile capire cosa attrasse il Birago quando, a fine secolo, estrapolò figure grottesche e diaboliche dalla *Battaglia di dei marini* e dalla *Discesa di Cristo al Limbo*, per riversarle nelle *Tentazioni di sant'Antonio* delle *Ore Sforza*<sup>(10)</sup>.

Nelle appena più tarde *Ore Borromeo*, verso il 1478, Cristoforo mostra di conoscere anche il ciclo cristologico di nielli di Maso, ante 1452, di cui imita un dettaglio dell'*Orazione nell'orto* e l'intera *Ultima Cena*. Dell'ultima certo apprezzava la concentrazione su una superficie minima di ben tredici figure. Benché ne citi solo due brani, il «muto de Preda» doveva possedere l'intera serie della *Passione* del Finiguerra, da cui infatti deriverà un numero più elevato di scene e in modo più pedissequo il miniatore delle *Ore Arconati*, prodotto nella bottega dopo la morte di Cristoforo<sup>(11)</sup>. L'esistenza di disegni derivati dal ciclo della *Passione* ne conferma d'altronde la diffusione nelle botteghe artigiane<sup>(12)</sup>.

L'incisione fiorentina raffigurante la *Giustizia di Salomone* (FIG. 1) fu adattata sia da Cristoforo che, un decennio più tardi, da Francesco da Castello, in due versioni della *Strage degli Innocenti*. Evidentemente, accanto ai prototipi dovevano circolare nelle botteghe anche loro rielaborazioni<sup>(13)</sup>. Analoga conclusione offrono due distinte immagini di *Santa Lucia* in una miniatura di Francesco da Castello e in un avorio della legatura delle *Ore Torriani*<sup>(14)</sup>. Entrambe derivano dalla *Santa Lucia* di un niello di Maso: accanto all'intera composizione, doveva essere disponibile un disegno della sola santa.

L'incisione Prevedari fornì ai miniatori un modello nobile ed un ricco repertorio di dettagli decorativi per ambientare le loro scene narrative in contesti all'antica. Dopo le prime generiche evocazioni di fine secolo, nei *Trionfi* di Petrarca Romei di Londra e nel *Messale Arcimboldi*, Matteo da Milano si rifece alla stampa nei codici estensi, in particolare nel *Breviario di Ercole I d'Este*<sup>(15)</sup>: è qui, tra 1502 e 1505, nella composizione del *David salmista*, che Matteo da Milano propone la più fedele citazione in miniatura dell'edificio in rovina protagonista della stampa, ripreso in con-

troparte da una traccia che doveva essersi portato dietro a Ferrara: la citazione consentì al miniatore, che si misurava per la prima volta con la piena pagina di un voluminoso codice d'apparato (375 × 265 mm), di articolare i diversi momenti narrativi della scena figurata entro una composizione di respiro monumentale, che doveva



FIG. 1 - Anonimo fiorentino, *Giustizia di Salomone*, inv. 495-1908. Berlin, Staaliche Museen, Kupferstichkabinett



FIG. 2 - Cristoforo de Predis, *Cristo davanti a Erode*, 1476, in *Leggendario Sforza-Savoia*, Varia 124, f. 112r. Torino, Biblioteca Reale

inoltre valere agli occhi dei suoi nuovi committenti come un manifesto di cultura (FIGG. 3, 4)<sup>(16)</sup>.



FIG. 3 - Bernardino Prevedari, su disegno di Bramante, *Interno di tempio con figure*, 1481, inv. ART. g.26-29. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 4 - Matteo da Milano, *David Salmista*, 1502-1505 circa, inv. SGG 336. Zagreb, The Strossmayer Gallery of Old Masters Croatian Academy of Sciences and Arts

## Martin Schongauer e Albrecht Dürer

Echi delle incisioni di Schongauer si incontrano in dipinti e in sculture lombarde dagli anni Settanta del Quattrocento<sup>(17)</sup>. Le prime citazioni in miniatura risalgono agli anni Ottanta e spettano a Matteo da Milano ed al Birago. Intorno al 1488, nelle *Ore* di Ascanio Sforza, il primo riprese dal «Bel Martino» lo schema dell'*Orazione nell'Orto*, con Giuda e le guardie che avanzano dietro la roccia di fronte alla quale prega Cristo<sup>(18)</sup>. Più o meno nello stesso periodo, nel ciclo della Passione delle *Ore Sforza*, anche il Birago riprese il foglio già usato da Matteo da Milano, destinato ad ampia fortuna nella miniatura lombarda fino alle *Ore Trivulzio* di inizio Cinquecento. Il Birago guardò liberamente anche alla *Cattura di Cristo* e all'*Ecce Homo* dell'alsaziano, senza citarne invero nessun dettaglio, ma riproponendone la concitazione dei gesti ed il clima di violenza espressionistica.

A inizio Cinquecento, invece, un anonimo milanese elaborò una ripresa letterale del *San Giovanni Battista* di Schongauer in un'iniziale oggi di collezione Cini a Venezia<sup>(19)</sup>.

La circolazione di stampe tedesche nel Nord Italia, in particolare a Venezia, fu favorita dai viaggi di Albrecht Dürer nella penisola tra 1494-1495 e 1505-1506 e dalla presenza in laguna di una larga comunità tedesca. In Lombardia la fortuna di Dürer è attestata, oltre che dalle riprese di sue invenzioni in diversi media, dalla copia delle sue stampe ad opera di Giovanni Antonio da Brescia. Una delle più fortunate incisioni düreriane, *Il figliol prodigo*, del 1496 circa, fu citata nei corali francescani miniati da Antonio da Monza<sup>(20)</sup> e, per un dettaglio della capanna (ma in controparte), da Matteo da Milano nella *Annunciazione* delle *Ore Ghislieri*<sup>(21)</sup>.

Entro il primo lustro del Cinquecento, dettagli di due distinte stampe di Dürer del 1496 circa furono rifusi dal Maestro delle *Ore Landriani*, alias Percivalle de Negri, nella pagina raffigurante Gian Giacomo Trivulzio in ginocchio davanti a san Girolamo delle *Ore Trivulzio*: il tipo del vecchio eremita viene dal *San Gerolamo penitente*, la roccia del fondo dalla *Penitenza di san Giovanni Crisostomo*<sup>(22)</sup>. La data di morte di Percivalle de Negri, scomparso prima del 30 aprile 1505, è il *terminus ante quem* del codice (FIG. 5).

Negli stessi anni Matteo da Milano riprende i paesaggi de *Il mostro marino*, 1498 circa, e de *Il soggiorno della Sacra Famiglia in Egitto*, 1502 circa, nei suoi manoscritti ferraresi, il *Breviario di Ercole d'Este*, avviato nel 1502, e le *Ore di Alfonso I d'Este*, 1511 circa. In queste ultime, l'impressionante architettura de *La morte della Vergine* deriva da quella de *La Presentazione al Tempio* della serie della *Vita della Vergine*, 1505 circa<sup>(23)</sup>.

Intorno al 1530 le stampe raffaellesche si impongono anche ai miniatori: Giovanni Giacomo Decio riprende il *Morbetto* nella *Resurrezione di Lazzaro* illustrata nei corali di Crescenzo<sup>(24)</sup>, ma un vero e proprio calco sistematico da stampe di ambito



FIG. 5 - Maestro delle Ore Landriani (Percivalle de Negri?), *Gian Giacomo Trivulzio in ginocchio davanti a san Gerolamo penitente*, 1500-1505 circa, inv. 15454, f. 16v. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano

raffaellesco si avrà a partire dalla metà del secolo nei corali cinquecenteschi della Certosa<sup>(25)</sup>.

## II – Miniatori-incisori a Milano e Pavia, 1500-1535 circa

La consuetudine coll'illustrazione dei testi manoscritti faceva dei miniatori gli attori predestinati agli apparati figurativi del libro a stampa, orientandoli verso l'elaborazione di disegni destinati all'incisione xilografica e la loro attività in questo campo fu frequente dove fioriva l'industria tipografica. Già nel 1474 il ferrarese Taddeo Crivelli era stato coinvolto nell'impresa «ad faciendum mapamondos impressos seu ad forma», da fornire «stampa et collore»<sup>(26)</sup>. A Venezia, dove il fenomeno è stato ampiamente indagato da Lilian Armstrong<sup>(27)</sup>, illustrarono sia libri manoscritti che a stampa il Maestro dell'Ovidio di Rimini, il Maestro di Pico, Benedetto Bordon e il Secondo Maestro del Canzoniere Grifo, ai quali ultimi si riconducono le xilografie dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, stampata da Aldo Manuzio nel 1499<sup>(28)</sup>.

Mancano studi sistematici analoghi a quelli della Armstrong per Milano e la Lombardia, ove a mia conoscenza sono cinque i miniatori ai quali è stata riconosciuta un'attività incisoria, a partire dal 1500 circa<sup>(29)</sup>.

### Giovan Pietro Birago

Giovan Pietro Birago debuttò sulla scena artistica nel 1471, nei corali del duomo di Brescia, unici libri liturgici miniati dal *presbiter*. Nell'ultimo decennio del secolo, il suo linguaggio enfatico, che innestava influssi padovani e leonardeschi sul robusto naturalismo emiliano, gli garantì ampia fortuna presso la corte milanese, che gli affidò le sue più prestigiose commissioni: il ricchissimo libro d'Ore di Bona Sforza e i quattro esemplari dell'edizione in volgare della *Sforziade* di Giovanni Simonetta, edita nel 1490, massimo contributo del Moro alla storia del libro miniato.

È forse il legame colla dinastia regnante a spiegare perché, dal 1500, colla caduta del ducato, non si conosca più una sola miniatura del Birago: documenti e opere mostrano che egli riorientò nel campo incisoria la sua attività, difendendola a suon di privilegi e denunce dai concorrenti sleali. Nel 1506 ottenne dal re Luigi XII il diritto a godere per due anni dell'esclusiva di ogni suo disegno «tagliato in arame de bolino sive intagliato in legno», siglato *Dive Marie Virgini*, e nel 1509 contrastò l'attività di plagiatori bolognesi<sup>(30)</sup>. Eccezion fatta per le xilografie dell'*Historia di Milano* del Corio, edita a Milano nel 1503<sup>(31)</sup>, la sua attività in questo campo sembra estranea all'ambito editoriale. Gli sono state infatti attribuite incisioni di prevalente



FIG. 6 - Giovanni Antonio da Brescia, su disegno di Giovan Pietro Birago, Candelabra, 1500-1505 circa, St. Mal. 1650. Pavia, Musei Civici

destinazione devozionale, immagini della Vergine col Bambino e i santi ma, a conferma del suo fiuto commerciale, il Birago fu precocemente implicato nella fortuna iconografica della *Cena* leonardesca, oggetto di una serie di sue stampe (non tutte, a parere di chi scrive).

Allo stato attuale delle nostre conoscenze, il *presbiter* Birago è il più precoce miniatore-incisore lombardo noto: può darsi che alla base del suo orientamento vi fosse l'insegnamento ricavato dal soggiorno in Veneto negli anni Ottanta, che condivise con un collega bresciano.

### **Giovanni Antonio da Brescia**

Si riconducono all'invenzione del Birago anche dodici candelabre decorative, alcu-



FIG. 7 - Giovanni Antonio da Brescia, *David immerso nelle acque*, 1500-1505 circa, W.413.B. Baltimore, Walters Art Gallery

ne delle quali siglate dal suo marchio, «D. MAR. V.». L'esecuzione di tre delle dodici stampe è tuttavia attribuita ad un collaboratore, che firma «Z.A.», un elemento della serie (FIG. 6)<sup>(32)</sup>. Lo scioglimento tradizionale della firma in Zoan Andrea, pittore mantovano noto per essersi scontrato col Mantegna, è stato abbandonato a favore dell'identificazione dell'incisore con Giovanni Antonio («Zoan Antonio») da Brescia, autore di un gruppo di stampe databili dal primo lustro del Cinquecento<sup>(33)</sup>. Ricongiunti, i cataloghi di «Z.A.» e di Giovanni Antonio da Brescia delineano l'attività di un incisore di modi leonardeschi operante a Milano, accostatosi al Birago intorno al 1500, quindi dal primo lustro del Cinquecento attivo autonomamente in ambito mantegnesco. Il quadro qui riassunto, accolto quasi all'unanimità dagli studi, si è recentemente arricchito di un'ipotesi che estende l'attività di Giovanni Antonio da Brescia alla miniatura e ne anticipa la collaborazione col Birago almeno agli anni Ottanta del Quattrocento.

L'ipotesi origina dal ritrovamento di tre iniziali miniate ritagliate e siglate da una firma mai attestata altrove, «M.Z.A.» (FIG. 7). Nelle miniature, collocabili verso il 1500, si riconosce il linguaggio di un collaboratore del Birago, il Maestro del Breviario Barozzi, di cui gli studi avevano già ricostruito l'attività in Veneto negli anni Ottanta, appunto accanto al milanese<sup>(34)</sup>. I tre *cuttings* impongono ora di identificare il miniatore collo stesso incisore «Z.A.» che collabora alle candelabre del Birago, cioè Giovanni Antonio da Brescia<sup>(35)</sup>. Non è anzi escluso che i due miniatori-incisori abbiano imparato l'arte calcografica negli anni del soggiorno veneto, dove furono solidali per diversi anni prima di trasferirsi insieme a Milano.

Resta ancora da chiarire se l'incontro tra i due avvenne nel cantiere dei corali della cattedrale di Brescia, dove il Birago operò dai primi anni Settanta con diversi collaboratori.

## **Il Maestro dei Graduali di San Salvatore**

Il Maestro dei Graduali di San Salvatore prende il nome da due libri liturgici provenienti dal monastero benedettino di Pavia, oggi conservati presso i Musei civici della città. Attivo a partire dagli anni Ottanta del Quattrocento, il miniatore declina le sue forme di matrice foppesca in un linguaggio di grande perizia tecnica ma dai toni ruvidi, segnatamente nelle figure dai profili incisi e dai tratti fisiognomici marcati<sup>(36)</sup>.

Sulla sola base delle forti affinità iconografiche e stilistiche sono state ricondotte al miniatore anonimo molte delle xilografie che accompagnano i volumi editi a Pavia dal principale tipografo della città, Jacopo de Paucisdrapis di Borgofranco, col quale il nostro sembra avere stretto un sodalizio regolare ed esclusivo a partire dal ritratto d'autore postumo che apre il *Papie Sanctuarium* di Jacopo Gualla, edito nel 1505 (FIG. 8).



FIG. 8 - Maestro dei graduali di San Salvatore di Pavia, *Ritratto d'autore*, 1505. Jacopo Gualla, *Papiae Sanctuarium*, Pavia, Jacobo da Borgofranco, 1505, Rés. K. 623, f. A1. Paris, Bbibliothèque nationale de France.

Nelle miniature e nelle xilografie ricondotte all'invenzione del maestro ricorrono soluzioni grafiche molto simili, per esempio l'uso di tratti obliqui paralleli sulle superfici di mobili e pareti, quali si osservano nel dossale della cattedra del giurista ed in alcune miniature dei graduali di San Salvatore. Una simile soluzione grafica si immagina più facilmente nata in ambito incisorio e di qui trasmigrata a quello miniatorio, suggerendo che nel maestro l'esperienza xilografica avesse la priorità su quella pittorica. In questo senso sembra deporre anche la tecnica di ombreggiatura a tratteggio obliquo dei disegni preparatori riemersi sotto i pigmenti delle miniature: tecnica anomala nella miniatura, dove è più frequente l'ombreggiatura a bistro (FIG. 9).

### **Il Maestro dell'Antifonario DR1 di Busto Arsizio**

Di cultura lombarda prossima al Luini, il maestro prende il nome dai corali minati per la basilica bustese di San Giovanni Battista. Come miniatore, nel secondo decennio del secolo ornò molti manoscritti e libri a stampa destinati ai funzionari dell'amministrazione francese insediatasi in Lombardia, tra i quali il bibliofilo Jean Grolier. Partendo dai codici bustesi, Aldo Greco gli ha attribuito convincentemente alcune



FIG. 9 - Maestro dei graduali di San Salvatore di Pavia, *Ascensione*, 1500-1505 circa, Corale C, f. Ir. Pavia, Musei civici



FIG. 10 - Giovanni Giacomo Decio, *Crocefissione*, 1540 circa, RF 28592. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins

xilografie, tra le quali l'allegoria del trionfo del maresciallo di Francia Gian Giacomo Trivulzio, ad apertura delle *Historiae novae ac veteres* edite a Milano nel 1516<sup>(37)</sup>. La produzione dell'artista va probabilmente fusa con quella dell'incisore sensibile a Cesare da Sesto noto come Maestro della Decollazione del Battista. Se fosse confermata l'ipotesi che gli spettino anche alcuni smalti, l'attività di incisore su rame rientrerebbe entro le più vaste competenze dell'orefice<sup>(38)</sup>.

### **Giovanni Giacomo Decio**

Come prima di lui solo Giovanni Antonio da Brescia, l'ultimo grande miniatore milanese del Cinquecento ha apposto una sua firma – il solo patronimico *Decius* – sia su alcune delle sue miniature che su qualche incisione: più precisamente la *Crocefissione* del Messale ambrosiano di Santa Maria della Scala, datato 1535, ed alcune xilografie a corredo dell'*Officium Romanum* stampato da Gerolamo Scotto a Venezia nel 1544. Probabilmente Giovanni Giacomo Decio si era trasferito in laguna già dal 1539, dopo la scomparsa del suo ultimo committente, Francesco II Sforza. Giovanni Giacomo è l'ultimo grande esponente di una tradizione di orafi-miniatori attivi in diversi settori delle arti congeneri, dotato di una squisita tecnica messa al servizio di una cultura figurativa che comprendeva tra i suoi modelli di riferimento lo scultore Bambaia, col quale probabilmente collaborò.

Di Giovanni Giacomo Decio ci è giunto un raro disegno preparatorio ad un'incisione, una *Crocefissione* conservata al Louvre che mostra ai lati della Croce, ma invertiti rispetto alle consuetudini iconografiche, i due dolenti, la cui posizione relativa sarebbe risultata corretta una volta stampata. Sono in effetti note xilografie della *Crocefissione* di Decio, senza che sia tuttavia possibile metterle in rapporto diretto col disegno conservato (FIG. 10)<sup>(39)</sup>.

- <sup>(1)</sup> *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, atti del convegno (Milano, Castello Sforzesco, 10-11 giugno 2008), a cura di M. Collareta e F. Tasso, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXV (2012).
- <sup>(2)</sup> *Oro dai Visconti agli Sforza: smalti e oreficeria nel Ducato di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 30 settembre 2011 – 29 gennaio 2012), a cura di P. Venturelli, Cinisello Balsamo 2001.
- <sup>(3)</sup> P.L. MULAS, *Cristoforo de Predis e il Leggendaro Sforza-Savoia*, in *Il Leggendaro Sforza-Savoia. Ms. Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino*, a cura di P.L. Mulas, Modena 2013 pp., 27-98, in particolare pp. 88-90.
- <sup>(4)</sup> Per Percivalle, G. AGOSTI, *Bramantino a Milano*, 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. 21-87, in particolare p. 30. Per il dipinto, M. NATALE, scheda n. 12, in *Bramantino: l'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014 – 11 gennaio 2015), a cura di M. Natale, Milano 2014, pp. 126-132.
- <sup>(5)</sup> P.L. MULAS, *Giovanni Giacomo Decio. Il miniatore dei corali di Vigevano*, Vigevano 2009, pp. 67-95. Non so se si riferisca a questa proposta il disaccordo parziale espresso da M. TANZI, scheda n. 28-29, in *Bramantino...* cit. n. 4, pp. 278-287, in particolare p. 282.
- <sup>(6)</sup> M. COLLARETA, *I nielli di Maso Finiguerra e l'arte lombarda del Rinascimento*, in *L'utilizzo dei modelli seriali...* cit. n. 1, pp. 45-50, in particolare p. 47. Per una riproduzione, M. ROSSI, scheda n. 65, in *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca civica di Bergamo*, a cura di M.L. Gatti Perer, Bergamo 1989, pp. 171-175.
- <sup>(7)</sup> M. COLLARETA, *Per uno studio di modelli seriali*, in *L'utilizzo dei modelli seriali...* cit. n. 1, pp. 13-19, in particolare p. 15.
- <sup>(8)</sup> MULAS, *Cristoforo de Predis...* cit. n. 3, p. 65.
- <sup>(9)</sup> COLLARETA, *Per uno studio...* cit. n. 7.
- <sup>(10)</sup> C. QUATTRINI, *Modelli seriali nella miniatura milanese del secondo Quattrocento e dei primi anni del Cinquecento*, in *L'utilizzo dei modelli seriali...* cit. n. 1, pp. 121-132, in particolare p. 123.
- <sup>(11)</sup> P.L. MULAS, *Schemi impaginativi e apparato iconografico dell'Offiziolo Borromeo: le fonti*, in *L'utilizzo dei modelli seriali...* cit. n. 1, pp. 133-148.
- <sup>(12)</sup> COLLARETA, *I nielli di Maso...* cit. n. 6, p. 46.
- <sup>(13)</sup> Per un caso analogo a proposito di una derivazione dalla Cappella Ovetari, QUATTRINI, *Modelli seriali...* cit. n. 10, p. 122.
- <sup>(14)</sup> COLLARETA, *I nielli di Maso...* cit. n. 6, p. 47.
- <sup>(15)</sup> QUATTRINI, *Modelli seriali...* cit. n. 10, p. 123. Sulla stampa e la sua diffusione, L. ALDOVINI, *Le stampe come cartoni: ipotesi sull'incisione Prevedari*, in *L'utilizzo dei modelli seriali...* cit. n. 1, pp. 59-71. EADEM, scheda n. 1, in *Bramantino: l'arte nuova...* cit. n. 4, pp. 82-85.
- <sup>(16)</sup> P.L. MULAS, scheda n. II.8, 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. 192-193.

- <sup>(17)</sup> Rassegna in V. CATALUCCI, *La fortuna del «Bel Martino» in Lombardia*, in *L'utilizzo dei modelli seriali...* cit. n. 1, pp. 72-92.
- <sup>(18)</sup> C. QUATTRINI, [recensione a M. EVANS, *The Sforza Hours*, London 1992], «Prospettiva», 75/76 (1994), pp. 187-191. M. EVANS, *German prints and Milanese miniatures. Influences on – and from – Giovan Pietro Birago*, «Apollo», march (2001), pp. 3-12.
- <sup>(19)</sup> P.L. MULAS, *Il libro d'ore di Gian Giacomo Trivulzio e alcune considerazioni sui manoscritti miniati appartenuti al Magno*, «Artes», 7 (1999), pp. 55-56, nota 16. C. QUATTRINI, scheda n. 180, in *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, a cura di M. Medica e F. Toniolo, con la collaborazione di A. Martoni, Venezia 2016, pp. 450-452.
- <sup>(20)</sup> R. CASCIARO, M. ROSSI, *Miniature rinascimentali inedite alla Biblioteca Braidense*, in *Rinascimento in miniatura*, Firenze 1990, pp. 13-33. Per la fortuna italiana della stampa, G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe, I), n. 11, pp. 69-73.
- <sup>(21)</sup> M. MEDICA, *La decorazione delle Ore Ghisilieri*, in *Il libro d'Ore di Bonaparte Ghisilieri*, a cura di M. Medica, Modena 2008, pp. 139-208, in particolare p. 157.
- <sup>(22)</sup> Per la fortuna della stampa, FARA, *Albrecht Dürer...* cit. n. 20, n. 44-45, pp. 110-114. Sul codice, C. QUATTRINI, scheda n. 26, in *Bramantino: l'arte nuova...* cit. n. 4, pp. 188-190, con indicazione di altre derivazioni da Schongauer.
- <sup>(23)</sup> CH.M. ROSENBERG, *The influence of Northern Graphics on Painting in Renaissance Ferrara: Matteo da Milano*, «Musei ferraresi», 15 (1985/1987), pp. 61-74. FARA, *Albrecht Dürer...* cit. n. 20, n. 51, pp. 119-122; n. 96o, pp. 311-313; n. 96q, p. 317-318.
- <sup>(24)</sup> R. MELLINI, *I corali di Santa Maria Rossa di Crescenzo e la miniatura lombarda rinascimentale*, «Paragone», XLVII, 5-7 (1996), pp. 127-143.
- <sup>(25)</sup> S. PETTENATI, *La miniatura*, in *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale*, a cura di B. Fabjan, P.C. Marani, Firenze 1992, pp. 295-312.
- <sup>(26)</sup> L. SIGHINOLFI, *I mappamondi di Taddeo Crivelli e la stampa bolognese della Cosmografia di Tolomeo*, «La Bibliofilia», X, 7 (1908), pp. 241-269, in particolare p. 264. F. TONIOLO, *Crivelli, Taddeo*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, p. 189.
- <sup>(27)</sup> L. ARMSTRONG, *Studies of Renaissance Miniaturists in Venice*, 2 voll., London 2003.
- <sup>(28)</sup> H.K. SZÉPE, *L'Hypnerotomachia Poliphili, l'avventura tra sogno ed erotismo stampata da Aldo Manuzio*, in *Aldo Manuzio. Il Rinascimento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 19 marzo – 19 giugno 2016), a cura di G. Beltrami e D. Gasparotto, Venezia 2016, pp. 137-155, e G. PESAVENTO, schede nn. 28, 30, 31, *ivi*, pp. 220, 223, 225.
- <sup>(29)</sup> Un primo bilancio in MULAS, *Giovanni Giacomo Decio...* cit. n. 5, pp. 20-40.
- <sup>(30)</sup> F. CARTA, *Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca nazionale di Milano. Catalogo descrittivo*, Roma, 1891, pp. 162-163. M. MARUBBI, *Inediti sironiani su alcuni miniatori milanesi del Rinascimento*, in *Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, s.l. 2006, p. 150, doc. 15.
- <sup>(31)</sup> L'attribuzione è di L. GNACCOLINI, in *Dizionario biografico...* cit. n. 26, p. 108, cui si rimanda anche per un inquadramento generale dell'attività del miniatore.
- <sup>(32)</sup> Per le candelabre incise dal Birago, M.J. ZUCKER, *The Illustrated Bartsch, 24. Commentary, Part*

4. *Early Italian Masters*, New York 1999, pp. 122-124. Per quelle incise dal supposto 'Zooan Andrea', ID., *The Illustrated Bartsch*, 25. *Commentary*, *Early Italian Masters*, New York 1984, pp. 292-293.

<sup>(33)</sup> D. LANDAU, *Mantegna incisore*, in *Andrea Mantegna*, a cura di J. Martineau, Milano 1992, p. 52; S. BOORSCH, *Mantegna e i suoi incisori*, *ivi*, pp. 56-60.

<sup>(34)</sup> L.P. GNACCOLINI, *Maestro del Breviario Barozzi*, in *Dizionario biografico...* cit. n. 26, pp. 485-488.

<sup>(35)</sup> P.L. MULAS, *Tre iniziali del Maestro del Breviario Barozzi, alias «M.Z.A.»*. *Giovanni Antonio da Brescia miniatore?*, in *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, a cura di L.C. Schiavi, S. Caldano, F. Gemelli, Milano 2017, pp. 595-599.

<sup>(36)</sup> Rinvio al recente P.L. MULAS, scheda n. 178a-c, in *Le miniature della Fondazione...* cit. n. 19, pp. 436-439.

<sup>(37)</sup> A. GRECO, *Coralini miniati della Biblioteca capitolare di Busto Arsizio*, Busto Arsizio 1993, pp. 156-157.

<sup>(38)</sup> MULAS, *Giovanni Giacomo Decio...* cit. n. 5, pp. 33-40.

<sup>(39)</sup> Per l'identità anagrafica del miniatore e la riscoperta dell'attività incisoria: R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, 2 voll., Milano 2005, II, pp. 525-558. Per una sintesi, MULAS, *Giovanni Giacomo Decio...* cit. n. 5, cat. 37, p. 182 per il disegno preparatorio all'incisione.

# Alle origini del collezionismo di stampe.

## Un esempio del tempo di Leonardo: il codice Trivulziano 2143

Alessia Alberti

### Leonardo e l'incisione

Sebbene difettino, allo stato attuale delle conoscenze, le evidenze di un intervento diretto di Leonardo nell'incisione di matrici da stampa, diversi sono i segni che, attraverso gli scritti e le opere, dimostrano la sua familiarità con questo ambito di produzione<sup>(1)</sup>.

Costituisce un esempio di gravidanza in tal senso il passo del Codice di Madrid II, dove nel 1504, riferendosi al progetto di un'edizione dei suoi studi anatomici, Leonardo forniva una precisa descrizione di un procedimento molto simile a quello dell'acquaforte, in un momento in cui questa doveva ancora perfezionarsi come tecnica di stampa, prima di diffondersi, di lì a poco, in tutta Europa (il primo esempio datato, opera dello svizzero Urs Graf, porterà infatti l'anno 1513)<sup>(2)</sup>.

Basterà poi ricordare in questa sede la bella serie di incisioni a bulino raffiguranti nodi e schemi di intrecci che richiamano i viluppi del cordame dorato sistemato ad arte tra i rami del gelso nella volta e nelle lunette della Sala delle Asse (FIG. 1). Il nome del maestro, che sulle sei tabelle compare nella forma *Achademia Leonardi Vinci* (variamente abbreviata), è stato in passato motivo di discussione a proposito dell'esistenza di un'accademia legata all'artista, mentre viene ultimamente sciolto come riferimento a composizioni grafiche d'invenzione di Leonardo (FIG. 2)<sup>(3)</sup>. Cronologicamente questi intagli sono ormai concordemente assegnati al periodo milanese dell'artista, come conferma anche la presenza, negli esemplari alla Bibliothèque nationale di Parigi, della filigrana con il fiore a otto petali peculiare delle carte milanesi dagli anni Ottanta del Quattrocento, che si ritrova anche in alcune pagine del *Codice Atlantico* databili agli anni Novanta<sup>(4)</sup>.

Ancora, suggestivi punti di contatto tra l'evoluzione del segno di Leonardo – con particolare riferimento al carattere *incrociato* e *modellante* del cosiddetto *Monocromo* nella Sala delle Asse e dei disegni preparatori emersi ultimamente sulle pareti –, e gli sviluppi contemporanei della grafica d'oltralpe, sono stati oggetto di

recente di uno studio di Claudio Salsi pubblicato nel catalogo della mostra su Albrecht Dürer a Palazzo Reale nel 2018, che considera possibili canali di scambio tra Milano e il nord Europa<sup>(5)</sup>.

Nel presente contributo si intende proporre la ricostruzione di un codice proveniente dalla storica raccolta libraria dei Trivulzio a Milano, smembrato e quindi disperso alla fine degli anni venti del Novecento, probabilmente il più antico esempio di raccolta di stampe in volume di cui si abbia notizia, un documento di eccezionale importanza per il collezionismo e il gusto per le incisioni italiane e tedesche circolanti in Italia al tempo in cui Leonardo lavorava nella Sala delle Asse<sup>(6)</sup>.

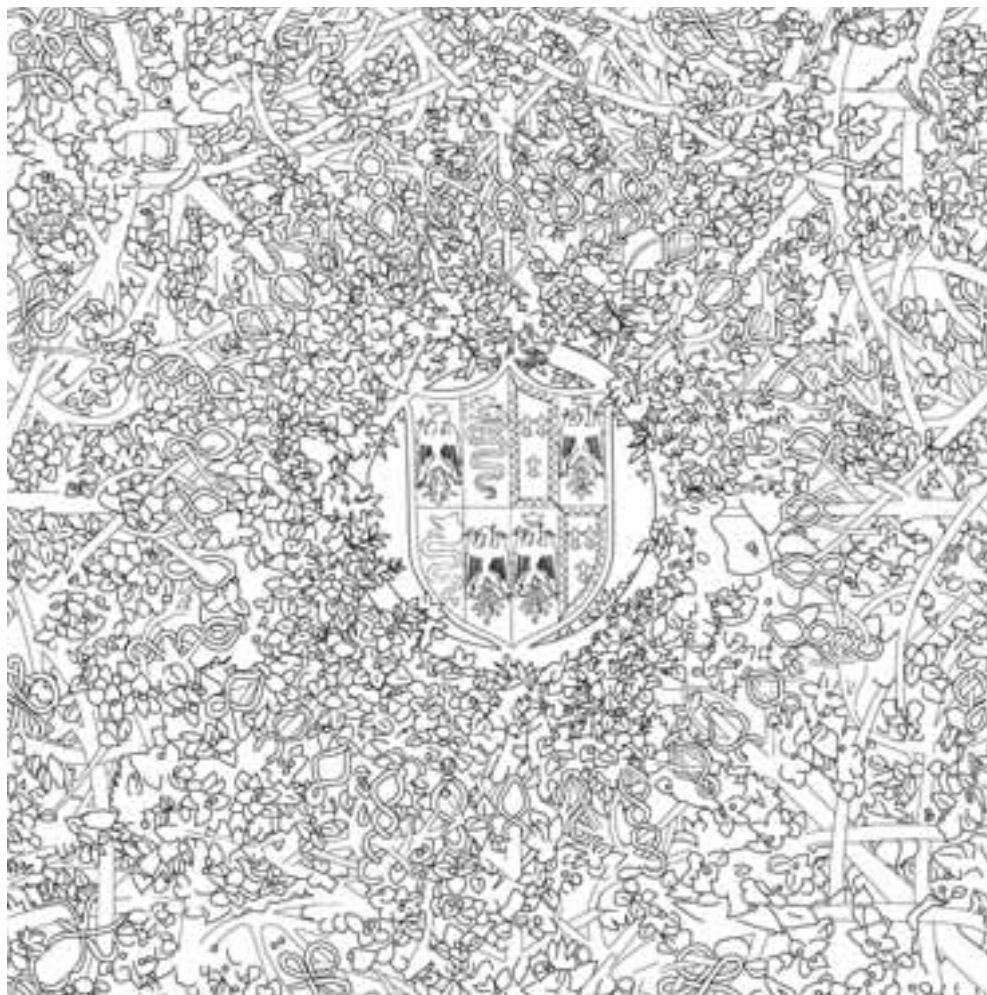


FIG. 1 - Massimo Chimenti, Rilievo grafico al tratto della volta della Sala delle Asse, particolare. Arezzo, Culturanuova srl

Tra gli aspetti che rendono questo codice di particolare interesse nell'ambito di un numero monografico interamente dedicato alla Sala delle Asse, è la presenza al suo interno di diverse carte – e in particolare di un incisore come Israhel van Meckenem – che, come accenneremo, hanno contribuito a veicolare, tra fine Quattro e inizio Cinquecento, dall'area tedesca in tutta l'Europa continentale, l'interesse ancora di ascendenza gotica per l'impiego di particolari naturalistici, in modo speciale l'uso di tronchi d'albero, per dare forma a elementi architettonici<sup>(7)</sup>.

### **Le prime raccolte di stampe in volume**

La pratica di collezionare i disegni fissandoli sulle pagine di album appositamente predisposti affonda le sue radici nel Quattrocento. Doveva trattarsi, soprattutto tra gli artisti, di una prassi diffusa, discesa dai taccuini medievali, per la quale a questo punto si dispone di una discreta letteratura di riferimento<sup>(8)</sup>.

Per le incisioni invece, le più antiche tracce di collezionismo si fanno in genere risalire alla fine del Quattrocento e sono riconosciute nell'uso di incollare immagini a stampa su libri e manoscritti. Le prime testimonianze in questo senso si individuano nella biblioteca dell'umanista Hartmann Schedel di Norimberga (1440-1514; oggi a Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek)<sup>(9)</sup> e nei manoscritti giuridici di Jacopo Rubieri da Parma, un notaio vissuto tra il 1430 e il 1500 circa, la cui raccolta di xilografie – navi, scene di martirio, Crocifissioni – è oggi conservata alla Biblioteca Classense di Ravenna<sup>(10)</sup>.

Rispetto a questi esempi il codice Trivulziano 2143, il cui assemblaggio – come sarà discusso più avanti – è probabilmente da collocare tra fine Quattro e primo Cinquecento<sup>(11)</sup>, attestava una diversa sensibilità e un tipo di raccolta di matrice culturalmente più vicina a quanto si è osservato per i disegni<sup>(12)</sup>.

Probabilmente molto simile a questa e di poco successiva, era un'altra collezione di stampe in volume presente a Milano nel Settecento, anch'essa in seguito dispersa. La notizia della sua esistenza si ricava dai preziosi appunti manoscritti che il prefetto dell'Ambrosiana Baldassarre Oltrocchi (1714-1797), stava raccogliendo sul patrimonio vinciano custodito in biblioteca e che lasciò incompiuti con l'arrivo delle truppe francesi nel 1796<sup>(13)</sup>. L'Oltrocchi poteva vedere «una di queste incisioni [i bulini dell'*Achademia*, n.d.a.] in un codice assai antico, e certamente di poco inferiore a que' tempi [gli anni Novanta del Quattrocento, n.d.a.], che si conserva nell'Ambrosiana e che contiene molti rami de' primi maestri di tal arte sul finire del secolo XV, e sul principio del XVI, fra i quali alcuno di Nicoletto da Modena ed altri tedeschi o incogniti o poco rammentati dagli scrittori». Il volume non era più esistente in tale forma nel 1925 quando l'allora prefetto Saverio Ritter curava per la collana *Vinciani d'Italia* l'edizione degli appunti di Oltrocchi<sup>(14)</sup>.

Sempre a Milano, un altro codice ha preservato per secoli due bulini tardo quattro-

centeschi tratti da invenzioni leonardesche, *Tre teste di cavalli* e *Quattro studi per un monumento equestre*, oggi conservati al Castello Sforzesco nella Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli<sup>(15)</sup>. Nella sagrestia del Santuario di Santa Maria presso San Celso da cui provengono, nel tempo si erano venuti formando grazie alle oblazioni dei fedeli due grossi volumi di disegni e di stampe, che il Comune di Milano acquistò nel 1924, smembrandoli però subito dopo, a conferma di quanto questa prassi fosse diffusa fino al secolo scorso<sup>(16)</sup>.

### Il codice Trivulziano n. 2143

La sola descrizione completa del contenuto del codice è fornita nel *Catalogo dei codici manoscritti* (1884), opera di Giulio Porro Lambertenghi (1811-1885), cugino del conte Gian Giacomo Trivulzio (1839-1902) e da questi incaricato della cura della biblioteca<sup>(17)</sup>. Nel catalogo, che è ordinato alfabeticamente, il codice 2143 appare sotto la voce *Incisioni (libro di)*<sup>(18)</sup> e viene così descritto «Le incisioni vi furono messe senza ordine di data o di scuola da un amatore, che molto probabilmente viveva nella seconda metà del sec. XVI, giacché nessuna di esse è posteriore a quel tempo». Porro era infatti convinto che le *Scene dalla storia di tre pellegrini in viaggio verso Santiago di Compostela* (qui cat. 56), oggi datate verso il 1460-1470, fossero opera della prima metà del Cinquecento.

Il formato dell'album cartaceo era in *folio piccolo* («Cod. cart. in fol. picc.»). Possiamo precisare che le sue pagine misuravano almeno 30 × 21 cm, che sono le dimensioni dei fogli più grandi in esso contenuti, come ad esempio i *Profeti* oggi al Metropolitan Museum di New York (qui cat. 1, 3-25). Le carte erano numerate a mano da 1 a 68, ma si contavano anche cinque fogli «bianchi» (sui quali cioè non era fissata alcuna stampa), non numerati e concentrati nell'ultima parte del codice (due sistemati tra fol. 64 e fol. 65; tre tra fol. 67 e fol. 68).

Quasi tutte le incisioni erano incollate sul *recto* delle carte, generalmente una per pagina (per l'utilizzo del *verso* cfr. qui: cat. 50/ fol. 46v, catt. 54-55, fol. 49v, cat. 61, fol. 54v, catt. 70-71, fol. 62v; erano sulla stessa pagina: catt. 40-41/ fol. 40r; catt. 43-45/ fol. 42r; catt. 54-55/ fol. 49v; catt. 70-71/ fol. 62v).

Ulteriori notizie circa la sua composizione sono trasmesse da Arthur M. Hind (1880-1957). Il futuro direttore del Gabinetto disegni e stampe del British Museum, già in uno studio del 1910 sulle incisioni italiane delle origini là conservate, aveva citato la collezione di stampe Trivulzio stimandola tra le più importanti al mondo nel suo genere<sup>(19)</sup>. È stato soltanto più tardi però – nel catalogo ragionato in sette volumi *Early Italian Engravings* (1938-1948) –, che Hind ha riferito della presenza, sulla carta di guardia del codice Trivulzio 2143, di alcuni frammenti di disegni a penna, copie quattrocentesche della serie ferrarese dei tarocchi, citando nel dettaglio le sole muse *Calliope* e *Melpomene*<sup>(20)</sup>. Di questi disegni non si conosce al momento la sorte.

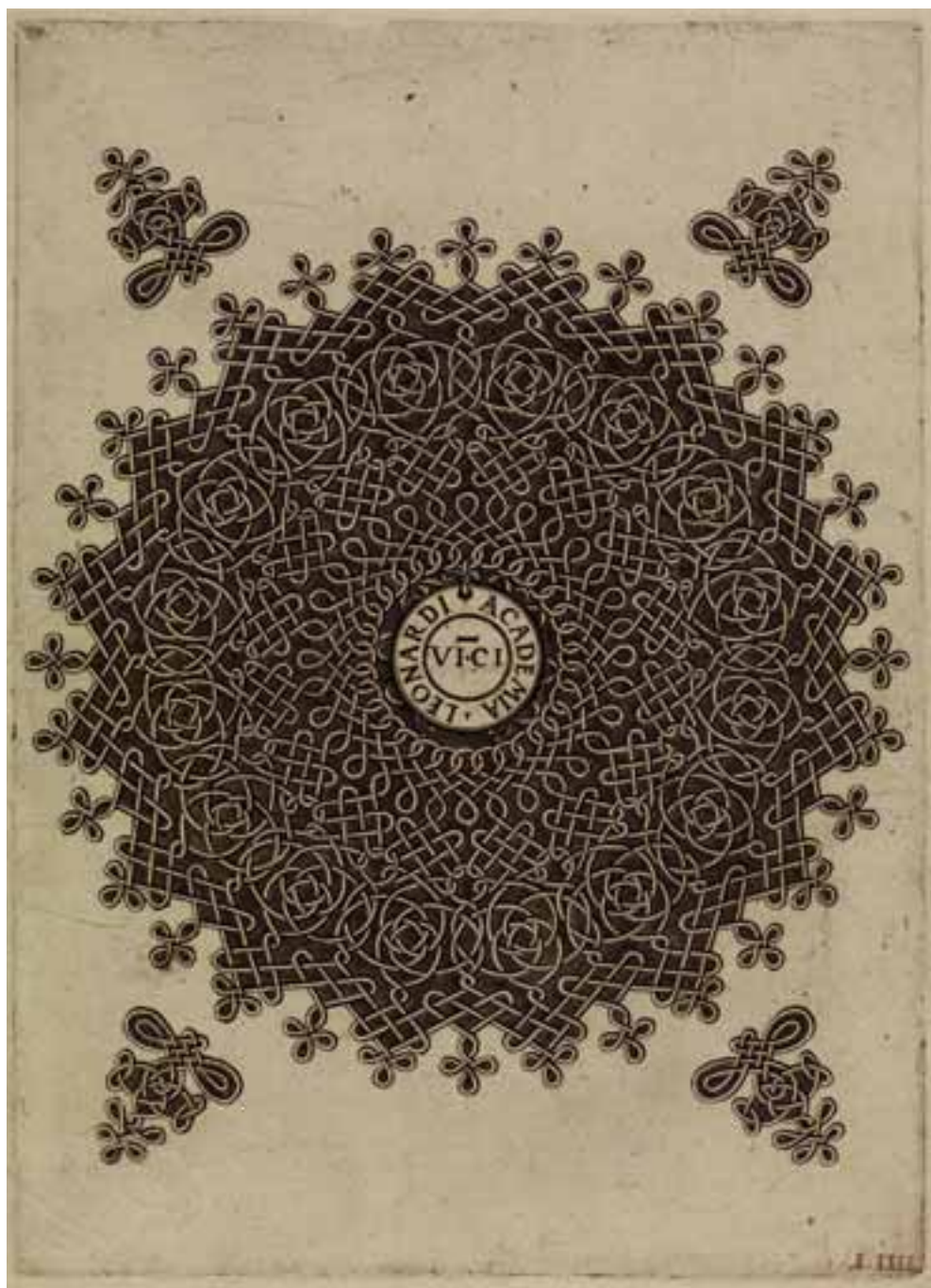


FIG. 2 - Incisore milanese, *Accademia Leonardi Vinci*, terzo nodo della serie di sei, incisione a bulino, prima metà anni Novanta del XV secolo, inv. 1877,0113.364. London, The British Museum



FIG. 3 - Incisore fiorentino (copia da Baccio Baldini), *Sibilla Ellespontica*, incisione a bulino, Rosenwald Collection, inv. 1943.3.1335 (esemplare proveniente dal Codice Trivulzio 2143). Washington, National Gallery of Art

Poiché Hind è stato l'unico a riferire di questo dettaglio, si sarebbe portati a credere che lo avesse visto di persona.

Informazioni sulla legatura si ricavano da una recensione di Giulio Carotti alla monografia di Luca Beltrami sul Codice Trivulzio di Leonardo, apparsa nel 1891 in «Archivio Storico Lombardo». Per le analogie formali con la coperta del libretto di Leonardo, Carotti aveva infatti chiamato a confronto il Codice 2143, che definiva «una raccolta di incisioni della fine del XV secolo e in parte forse del principio del XVI»<sup>(21)</sup>. Stante questo riscontro, si dovrà pertanto immaginare, anche per il nostro libro, una pergamena floscia a portafoglio con un'aletta che dalla parte posteriore della copertina si ripiegava su quella anteriore, finita con un fermaglio in pelle allumata<sup>(22)</sup>.

Nel 1884 l'album conteneva 77 stampe, quasi tutti pezzi rari, diversi conosciuti in un solo esemplare, in un eccezionale stato di conservazione, per la maggior parte dotate di ampi margini oltre l'impronta del rame (si veda per i dettagli l'Appendice). Dal punto di vista degli autori e delle iconografie, il codice fotografava con una ricchezza impressionante la produzione di stampe d'arte in Italia e in Germania nell'ultimo quarto del XV secolo. Per il maggiore centro italiano a quel tempo, Firenze, si segnalano i *Profeti* di Francesco Rosselli trattati con la peculiare tecnica a bulino detta a 'maniera larga' e per l'ambito di Baccio Baldini la nota serie delle *Sibille* (FIG. 3)<sup>(23)</sup> e alcune rare stampe ornamentali afferenti al *corpus* delle cosiddette *Otto Prints* (FIG. 4), che per forma e funzione possono raccordarsi alle *Accademie* di Leonardo (FIG. 2)<sup>(24)</sup>. Per il Nord maggioritaria risulta la presenza di Israhel van Meckenem (FIGG. 5-6)<sup>(25)</sup>, con le sue copie da Martin Schongauer, dal Maestro ES e dal Maestro del Libro di Casa, ma vi si trovavano anche il raro Maestro IC di Colonia e qualche carta goticheggiante del fiammingo Maestro W con la chiave (FIG. 7). Il libro comprendeva infine diversi intagli anonimi, probabilmente scelti in virtù dei loro soggetti, principalmente immagini devozionali (scene di vita della Vergine, santi, episodi di martirio, la Crocifissione).

Oltre alle presenze si devono però registrare anche alcune assenze illustri, come Andrea Mantegna tra gli italiani e Albrecht Dürer per l'area d'Oltralpe. È proprio la lettura di quest'ultimo dato che ci sembra individuare l'epoca della sua composizione in un momento precedente la rivoluzione del gusto portata dalla diffusione delle stampe di Dürer, orientandoci verso una datazione del volume entro o poco oltre l'anno 1500<sup>(26)</sup>, peraltro in linea con la cronologia proposta da Hind, che lo riteneva *probabilmente* composto tra fine Quattro e primo Cinquecento<sup>(27)</sup>.

### **Ipotesi per l'origine e la provenienza**

Purtroppo il catalogo Porro non riferisce della presenza di marchi o note di possesso, che in genere, quando presenti, puntualmente rileva. Questo, unito alla mancan-



FIG. 4 - Incisore fiorentino, *Coppia di danzatori - Due donne sedute con cornucopie - Quattro busti* (dalla serie delle cosiddette *Otto Prints*), incisione a bulino, 1470-1475 circa, Réserve Edmond de Rothschild, inv. 3687 LR. (esemplare proveniente dal Codice Trivulzio 2143). Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques



FIG. 5 - Israhel van Meckenem, *San Pietro e sant'Andrea* (dalla serie di Dodici apostoli a coppie), incisione a bulino, inv. 41.1.148. New York, The Metropolitan Museum of Art

za di un riscontro materiale, per ora impone la massima cautela nell'accingerci a formulare ipotesi circa l'origine e la prima provenienza del codice<sup>(28)</sup>. Tuttavia, in base alla sua composizione, nonostante l'importante presenza di fogli tedeschi, di cui però è risaputo che circolavano anche in ambito cisalpino ampi repertori<sup>(29)</sup>, la ricorrenza di rarissimi esemplari fiorentini, più alcuni bulini anonimi del padano-veneto, porterebbe a situare l'area di produzione a Firenze o nelle regioni del nord-est dell'Italia.

Quanto alla provenienza, le notizie in nostro possesso non permettono per il momento di situarlo in collezione Trivulzio a Milano prima del XIX secolo.

Per un refuso, nel recensire il catalogo di Porro su «Archivio Storico Lombardo» (1884), Giulio Carotti aveva ricondotto il codice 2143 direttamente al collezionismo di Gian Giacomo Trivulzio detto il Magno (1441-1518), committente di Leonardo per il proprio monumento funebre<sup>(30)</sup>: «Egli raccolse libri sia manoscritti che stampati; sebbene per la maggior parte siano andati dispersi, tuttavia alcuni ne rimangono fregiati del suo stemma e del suo nome che colle sue lettere, collo zibaldone (Cod. 2143 e 2144), formano il nucleo della Biblioteca che successivamente andò arricchendosi»<sup>(31)</sup>. Si trattava però di un errore nella numerazione degli zibaldoni, da leggersi rispettivamente 2133 e 2114<sup>(32)</sup>.

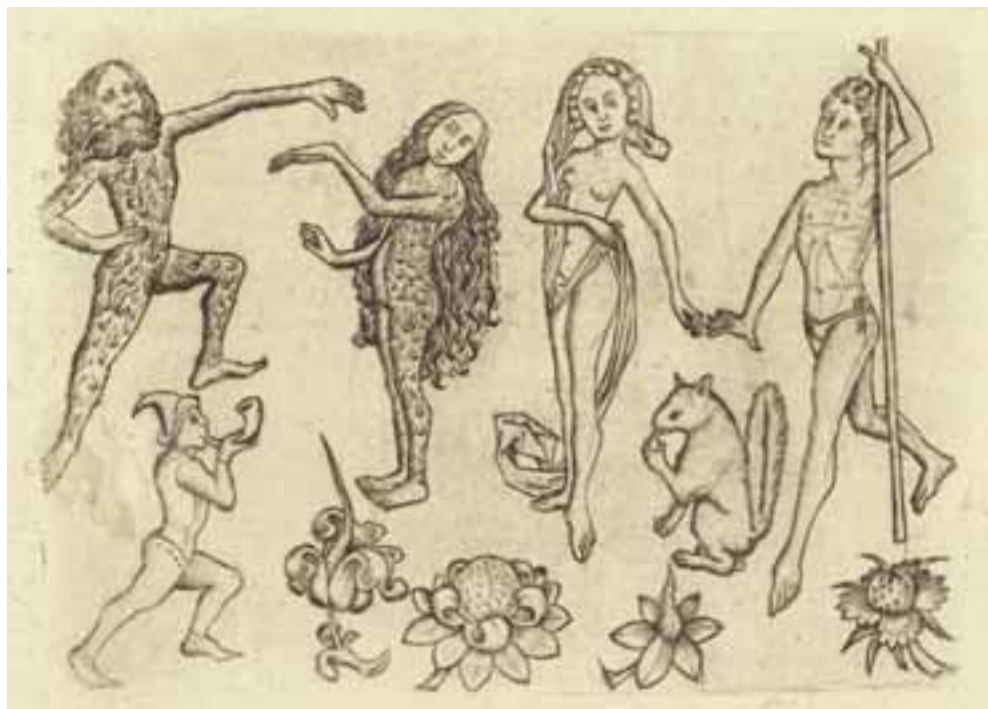


FIG. 6 - Israhel van Meckenem (copia dal Maestro ES), *Foglio di modelli per orafi*, incisione a bulino, inv. 29.16.7b (esemplare proveniente dal Codice Trivulzio 2143). New York, The Metropolitan Museum of Art



FIG. 7 - Maestro W con la chiave, *Fogliami gotici*, incisione a bulino, inv. 29.16.1. (esemplare proveniente dal Codice Trivulzio 2143). New York, The Metropolitan Museum of Art

Quello che si può osservare, peraltro sulla scorta di quanto notato anche da altri prima di noi, è come difficilmente un pezzo così formato, esposto per la sua natura eterogenea alla dispersione, possa essere passato incolume sul mercato antiquario tra Cinque e Settecento.



FIG. 8 - Nicolaas Verkolje, *Ritratto del collezionista Jacob Moelaert*, incisione a maniera nera, inv. RP-P-1911-184. Amsterdam, Rijksmuseum

Sarà più plausibile allora ipotizzare, per la sua storia collezionistica, dinamiche come la successione ereditaria, fusioni familiari per via matrimoniale<sup>(33)</sup> oppure passaggi mediante l'acquisto di intere biblioteche o parti di esse, ipotesi di lavoro che necessitano di ulteriori indagini d'archivio, da noi soltanto avviate. D'altra parte della complessità con cui avvenne la formazione della biblioteca rendono bene conto alcune cartelle di documenti, in molti casi appunti o estemporanee annotazioni di Emilio Motta (1855-1920), bibliotecario e archivista di casa Trivulzio dal 1887 fino alla morte, nel 1920<sup>(34)</sup>.

Tra i galleristi che dopo l'arrivo di queste stampe sul mercato statunitense nel 1928 poterono assicurarsene nuclei più o meno consistenti, constatando l'eccezionale stato di conservazione, ci fu chi osservò:

The following set of ten engravings [la serie degli apostoli, n.d.a.] by the above Master [Israel van Meckenem, n.d.a.] is in an almost unbelievable condition of preservation, never having been trimmed, stretched or washed since the days they were printed [...] These impressions had been in the hands of the family of the former owner for many generations, which accounts for the extraordinary conservation of these items<sup>(35)</sup>.

Ugualmente il conservatore del gabinetto disegni e stampe del Museum of Fine Arts di Boston Henry Preston Rossiter, intervenendo nel 1931 sull'acquisto di una *Crocifissione* (cat. 51) e di un *San Girolamo penitente* (cat. 58) osservava che le due impressioni «come from one of the oldest print collections in private ownership», aggiungendo:

Many years ago, this collection was referred to as preserved in a scrapbook “in which early Italian and lower German prints are stiched together in layers with full margins”. The picture of such a volume is one to make the heart of a hardened collector skip a beat. Fortunately, in process of dispersal it has yielded two of the most desirable Florentine engravings<sup>(36)</sup>.

La più antica traccia documentaria del codice per ora ci sembra da ravvisare in una lettera inviata nell'agosto del 1818 dal marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro all'abate Pietro Zani, autore dell'*Enciclopedia metodica* e sicuramente tra i maggiori conoscitori delle realtà del collezionismo privato in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento: «[...] il miglior partito sarebbe quello di fare una corsa a Milano, dove anche il marchese Triulzi [Gian Giacomo, 1776-1831] lo bramerebbe per mostrarle un portafoglio di stampe antiche che possiede»<sup>(37)</sup>. Una conferma che l'espressione «portafoglio» a quest'altezza si riferisse ad una raccolta di immagini in volume (e non in cartella), proviene ad esempio dall'utilizzo della stessa espressione nel repertorio di Giovanni Gori Gandellini (1816), quando descrive un'acquaforte di Nicolaas Verkolje con il ritratto del collezionista Jacob, effigiato proprio mentre sfoglia un album di questo tipo<sup>(38)</sup> (FIG. 8).

### Fortuna critica prima della dispersione

Con riferimento ai soli esemplari fiorentini dei profeti e delle sibille (qui catt. 1, 3-25 e 63-68) la più antica notizia bibliografica del codice è rintracciabile nella guida di *Milano e il suo territorio* di Cesare Cantù (1844): «aggiungi molte stampe, fra cui primeggiano una *Madonna*, stampa di Andrea Mantegna, prova non finita, unica inedita; le *sibille* e i *profeti* di Sandro Botticelli. Altrove parlammo de' suoi *nielli*»<sup>(39)</sup>.

Non sono invece dettagliate le «Incisioni dei secoli XV e XVI» appartenenti al marchese Gian Giacomo Trivulzio (1839-1902) esposte nelle sale di Brera nel 1872 (26 agosto – 7 ottobre) all'interno di una vetrina insieme a libri miniati, il codice di Leonardo, incunaboli e legature, mentre viene descritta quella di Mantegna, forse perché risaltata dalla presenza, nella stessa collezione, della tavola oggi nella Pinacoteca del Castello Sforzesco («Madonna con bimbo e cherubini, fra S. Giuseppe e uno de' Re Magi; incisione in rame di cui è condotta a taglio soltanto la parte centrale»)<sup>(40)</sup>. Quella del 1872 fu la prima occasione per i Trivulzio di mostrare, in maniera compiuta, il patrimonio che fino a quel momento era rimasto gelosamente custodito nei palazzi<sup>(41)</sup>.

Una svolta importante, per quanto riguarda le stampe più antiche e in particolare il codice 2143, si avrà soltanto più tardi, con la letteratura a carattere di repertorio di ambito tedesco. Il merito va riconosciuto ad alcuni studiosi d'eccezione, tutti a qualche titolo gravitanti attorno al polo delle collezioni imperiali di Dresda, che attraverso i loro lavori hanno offerto frammentarie notizie del codice.

Per la data di inizio dell'interesse di questi storici dell'incisione per il codice 2143, il termine sembra potersi fissare nel 1888, quando se ne trova cenno in una nota ad un saggio di Max Lehrs (1855-1938), poi direttore del Kupferstichkabinett di Dresda<sup>(42)</sup>. Da notare che l'interesse di Lehrs affiorava circa un anno dopo che Motta era stato incaricato della curatela delle collezioni librerie dei Trivulzio (1887)<sup>(43)</sup>. Qui Lehrs rinvia, quale fonte delle sue informazioni, a una comunicazione («Gefällige Mittheilung») di Woldemar von Seidlitz (1850-1922), già assistente al gabinetto delle stampe di Berlino (fino al 1884), all'epoca direttore a Dresda (1884-1919), autore negli anni Ottanta di almeno due contributi sull'arte lombarda del Quattrocento (rispettivamente dedicati a Zenale e a Bramante) e poi, nel 1909 di una monografia su Leonardo. Ancora nel 1891 Lehrs registrava che in occasione di un suo viaggio a Milano non aveva potuto accedere alla biblioteca, non essendo presente il conte, e rinviava sempre a Seidlitz quale fonte per la sua notizia<sup>(44)</sup>.

Attraverso una serie di contributi a carattere monografico apparsi su periodici tedeschi Lehrs era andato maturando il suo lavoro maggiore, *Geschichte und kritischer Katalog der deutschen, niederländischen, und französischen Kupferstichs*, 1908-1934, in nove volumi. È da qui che si ricava, per ora, il dato che l'intero codice, e dunque non soltanto parti di esso, sarebbe stato in possesso di Colnaghi nel 1928<sup>(45)</sup>.

Le rarità contenute nel codice 2143 avevano nel frattempo suscitato anche l'interesse di un altro tedesco, Paul Kristeller (1863-1931), che in Italia trascorse diversi periodi, particolarmente attento alla realtà lombarda (autore nel 1913 di *Die lombardische Graphik der Renaissance*), che segnalava nel 1893 un anonimo intaglio fiorentino degli anni 1460-1470 con *Scene dalla storia di tre pellegrini in viaggio verso Santiago di Compostela*, oggi nelle collezioni grafiche del Louvre<sup>(46)</sup>.

Non risulta invece con evidenza su quali basi si fondasse la conoscenza di queste stampe da parte di Max Geisberg (1875-1943; dal 1905 assistente alla direzione del museo di Dresda), che nel suo documentato catalogo di van Meckenem (1905) ha sempre rinviato come sola voce bibliografica a Lehrs, precisando però, in diversi casi, lo stato dell'opera e descrivendo la filigrana, anche quando Lehrs non aveva trattato tali informazioni<sup>(47)</sup>.

Nella letteratura a carattere locale si legge una notizia del codice ancora nel 1914<sup>(48)</sup>.

### **Marzo 1928: ex uno plures**

L'alienazione del codice da parte di Luigi Alberico Trivulzio (1868-1938) è da collocare con sicurezza prima dell'8 novembre del 1928, quando il volume numerato 2143 è ricordato tra i *Codici mancanti* nella Biblioteca in una nota manoscritta che porta quella data<sup>(49)</sup>.

Le più antiche tracce della presenza sul mercato di fogli provenienti dall'album 2143 risalgono in effetti al 1928. Non è chiaro se rimanesse per qualche tempo in Europa prima di prendere la via degli Stati Uniti<sup>(50)</sup>. Probabilmente tra i primi collezionisti a beneficiarne fu Edmond de Rothschild, che nel mese di maggio acquistò almeno due opere (catt. 46, 48). Tracce più consistenti sono negli Stati Uniti, dove – stando appunto a Lehrs – la vendita avrebbe preso avvio tramite la casa di vendita Colnaghi<sup>(51)</sup>.

Il provvedimento di notifica di importante interesse dell'allora Sovrintendente per l'Arte Medioevale e Moderna, Ettore Modigliani, era giunto in ritardo (24 febbraio 1930), e per di più non riguardava l'intero codice, ma soltanto due stampe in esso contenute, entrambi lavori resi noti da Kristeller (cat. 38 e cat. 73)<sup>(52)</sup>.

Ad innescare l'avvio della pratica era stata una lettera indirizzata a Modigliani nell'aprile del 1929 dallo storico dell'arte Augusto Calabi, a quel tempo impegnato in una serie di interventi sulle incisioni delle origini:

Caro Dr. Modigliani, il bollettino di gennaio di un museo americano ha pubblicato, tra le opere più importanti di recente acquisto, due stampe del '400, note come uniche della Collezione Trivulzio, e di cui non mi consta che altri esemplari siano stati trovati in questi ultimi tempi. Il fatto ha commosso discretamente, come è naturale, alcuni circoli esteri. Ora mi interesserebbe conoscere – e tanto mi permetto di chiederle – se la composizione della parte grafica della Coll. T. sia nota a cotesta Sovrintendenza<sup>(53)</sup>.

Le due stampe in questione, oggi al Metropolitan Museum a New York sono il *Martirio di San Sebastiano* di ambito fiorentino (cat. 73; FIG. 9) e un'altra stampa con lo stesso soggetto, ora attribuita al Maestro dei Tarocchi Sola Busca (cat. 38). Oltre a queste, tra le opere citate da William M. Ivins nel suo articolo sulle stampe acquistate dal museo nel 1928 è identificabile come proveniente dal nucleo Trivulzio anche la *Madonna in adorazione di Gesù Bambino* di ambito veneto o ferrarese (cat. 69).

Seguiva, il 20 aprile, la risposta di Modigliani:

La Sovrintendenza non conosce con precisione la composizione della parte grafica della collezione Trivulzio, perché, come Ella sa, non è molto facile esaminare partitamente quelle raccolte. Posso aggiungere che assunte informazioni mi è stato assicurato che nessuna stampa della collezione Trivulzio è stata in questi ultimi tempi venduta, ma naturalmente non ho modo di controllare tale affermazione, la cui responsabilità resta soltanto alla persona che me l'ha fornita<sup>(54)</sup>.

Questa fonte, come si evince da un altro documento conservato nella stessa unità archivistica, sarebbe stato il principe Luigi Alberico<sup>(55)</sup>.

Ad aggravare la sua posizione era il fatto che, ricevuto tale provvedimento, non lo aveva subitamente respinto, ma era intervenuto soltanto qualche mese più tardi, il 7 dicembre 1930, rivolgendosi direttamente al Ministro dell'Educazione Nazionale in Roma, per dichiarare che l'opera a quella data non era più in suo possesso e che la vendita era avvenuta nel marzo del 1928<sup>(56)</sup>.

Data la coincidenza della data di vendita della stampa e dell'album di disegni della bottega di Benozzo Gozzoli nel marzo 1928, se ne può dedurre che il codice 2143 e il 2145 abbiano lasciato insieme la collezione Trivulzio:

In relazione al foglio [...] avente per oggetto "Il libro di Disegni attribuito a Benozzo Gozzoli", mi affretto a rispondere che effettivamente nel marzo del 1928 io ho venduto ad un acquirente presentatosi da me qui a Milano quel libro contrassegnato nel mio catalogo compilato dal Conte Porro della Trivulziana col n. 2145. [...] Colgo l'occasione per aggiungere che anche la stampa (così detta da loro) "Mantegnesca" raffigurante il martirio di S. Sebastiano di cui alla notifica fattami il 24 febbraio 1930 è stata da me alienata nello stesso periodo dianzi indicato, e cioè nel marzo del 1928.

Non abbiamo indizi per formulare ipotesi circa l'identità del mercante d'arte che potrebbe aver fatto da tramite con il mercato estero<sup>(57)</sup>.

La notizia dell'esportazione dei due incunaboli dell'incisione, e soprattutto il caso clamoroso del codice n. 2145, l'album del Gozzoli<sup>(58)</sup>, balzarono agli onori alla cronaca nel 1931 e poi ancora nel 1933 sulle colonne de «L'Ambrosiano»<sup>(59)</sup>.

Fortunatamente, una buona parte delle tavole fu immediatamente rilevata da grandi musei oppure importanti collezionisti per lascito dei quali le incisioni sono poi giun-

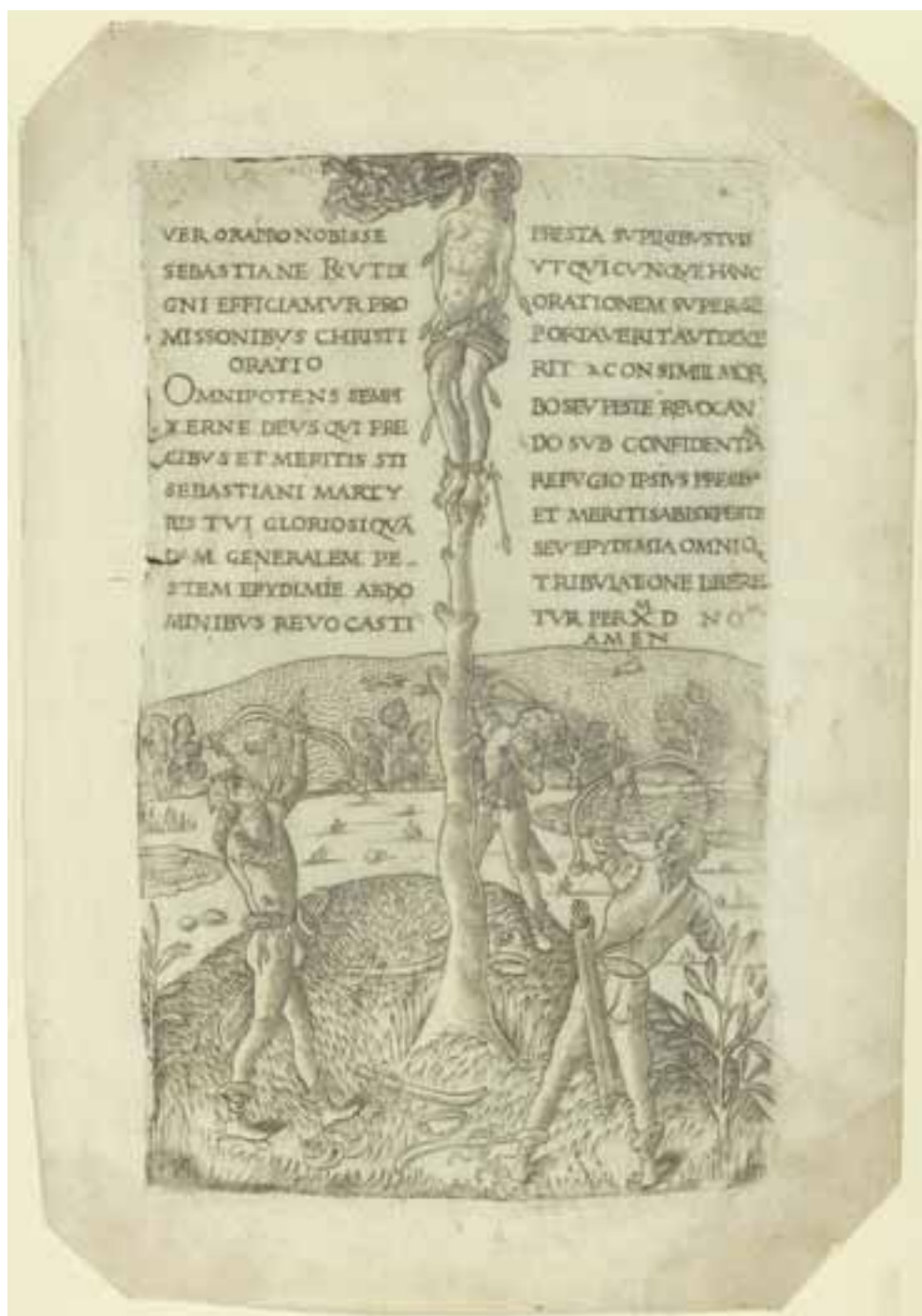


FIG. 9 - Incisore fiorentino, *Martirio di san Sebastiano*, fine XV secolo, incisione a bulino, inv. 28.97.109. (esemplare proveniente dal Codice Trivulzio 2143). New York, The Metropolitan Museum of Art

te presso sale di pubblica consultazione. Rinvio questo aspetto, per esigenze di sintesi, al grafico in Appendice.

### **Le stampe di provenienza Trivulzio alla Raccolta Bertarelli**

Nel 1935 una parte della collezione Trivulzio veniva acquistata dal Comune di Milano confluendo nelle Civiche Raccolte d'Arte. Tra le diverse tipologie di oggetti alienati da Luigi Alberico in quella ben nota circostanza vi erano anche numerose stampe<sup>(60)</sup>. Un primo gruppo proveniente «Dalle Raccolte Trivulzio» era preso in carico dall'allora Gabinetto delle Stampe (poi Civica Raccolta delle Stampe intitolata al suo fondatore Achille Bertarelli) il 10 maggio di quello stesso anno, un altro il 22 luglio 1943<sup>(61)</sup>.

Tra queste stampe si possono definire i contorni di almeno due grandi nuclei collezionistici, il più ampio dei quali risalente alla fine del Settecento, formato da Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este<sup>(62)</sup>, l'altro risultante dallo smembramento di tre volumi ordinati da don Carlo Trivulzio – che ha postillato diverse carte di proprio pugno – ancora ricordati come integri da Carlo Seregni nel 1927<sup>(63)</sup>.

Sempre tra le stampe pervenute alla Raccolta Bertarelli mediante l'acquisto Trivulzio, sono degne di essere menzionate a margine di questo studio tre rare incisioni, due tedesche e una italiana, contemporanee – oltre che affini per gusto – a



FIG. 10 - Maestro IC di Colonia (copia da Martin Schongauer), *Andata al Calvario*, incisione a bulino, inv. Art. prez. m. 51. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

opere contenute nel Codice 2143, ma per le quali sarebbe incauto, allo stato attuale delle conoscenze ipotizzare una provenienza dal medesimo filone collezionistico (qui catalogate in *Appendice* ai nn. B.1-B.3; FIG. 10).

Della presenza all'interno della Biblioteca Trivulzio di questi esemplari, non ricordati da Porro, riferivano già i repertori di Arthur M. Hind e di Max Lehrs<sup>(64)</sup>.

Nel consegnare alla stampa i primi risultati di questa indagine, si auspica che questa contribuisca a individuare, presso le collezioni pubbliche e private le tavole ancora mancanti del Codice 2143, e che ulteriori e più approfondite indagini d'archivio e sulle carte portino a ricostruire la sua origine e la sua storia prima della comparsa nel XIX secolo nella Biblioteca Trivulzio.

Si è altresì cercato di portare l'attenzione su come, dal bacino figurativo della stampa fiorentina e quella nordica di fine Quattrocento, potrebbero essere giunti a Leonardo anche spunti iconografici per i motivi che ha poi sviluppato nella Sala delle Asse, principalmente i temi del nodo e quello dell'albero come elemento strutturale della composizione. A questo proposito si segnalano a margine dello studio due incisioni non presenti nel codice 2143, ma afferenti agli stessi ambiti e iconografie, che presentano interessanti punti di contatto con il lavoro di Leonardo.

La prima è un bulino dell'ambito di Baccio Baldini databile agli anni Ottanta del



FIG. 11 - Incisore fiorentino, *Trionfo di Bacco e Arianna*, particolare della parte destra, anni Ottanta del XVI secolo, incisione a bulino, inv. 1860, 0714.41. London, The British Museum

Quattrocento, che raffigura il *Trionfo di Bacco e Arianna* (FIG. 11). Qui lo spazio dove si svolge il corteo è scandito da tre tronchi d'albero con molti rami mozzati, disposti a distanza regolare tra loro; attorno a ciascuno si attorciglia una pianta di vite che va a formare, in alto, una ghirlanda di pampini, con particolari come il nodo (nella parte sinistra, che qui si riproduce), che ricorda i cordami della Sala e costituisce un interessante esempio di *ars topiaria*<sup>(65)</sup>.

Il secondo bulino (FIG. 12) è una tabella ornamentale di Israhel van Meckenem, che può forse annoverarsi – la cronologia dei suoi lavori è spesso incerta – tra i precedenti delle *Accademie* vinciane. A ricordarle sono gli intrecci dei lunghi rami sottili che formano la cornice (in particolare quello al centro del lato superiore), ma anche lo schema autocelebrativo: per l'incisore i fogliami sono infatti qui occasione per giocare a comporre il proprio nome, ancorché attribuendo, attraverso il testo in latino riportato nel cartiglio, una chiave di lettura in senso biblico (Genesi 35,10 «Non ultra Iacob nomen tuum erit sed Israhel uocaberis», Non ti chiamerai più Giacobbe ma Israele)<sup>(66)</sup>.

Il contributo che qui si propone è da leggersi come un primo tentativo di ricostruzione codicologica di un originale perduto, che necessita, a partire da questa traccia, di più approfonditi sviluppi che prendano in esame la natura dei materiali, le dinamiche attraverso cui la raccolta si era formata e i criteri di chi l'aveva ordinata, mentre per la sua dispersione, ulteriori ricerche andranno perfezionate presso gli archivi delle case d'asta, che ad un primo contatto hanno dato esito negativo. Non mi è stato possibile, elaborando questo scritto, prendere visione delle stampe identificate come provenienti dal codice 2143 nelle loro attuali collocazioni. Per le raccolte statunitensi devo le informazioni alla cortesia di Gregory Jecmen per la National Gallery di Washington e di Victoria Reed per il Museum of Fine Arts di Boston, che qui ringrazio. Per il contesto nel quale questo testo si pubblica ho ritenuto di qualche utilità mettere in luce, attraverso le note, la ricezione nell'opera di Leonardo e nella Lombardia tra Quattro e primo Cinquecento degli autori presenti nel codice 2143. Desidero ringraziare Alessandra Squizzato per i suoi puntuali riscontri su aspetti relativi alla storia della biblioteca Trivulzio e Marzia Pontone, per la sua generosità nel condividere idee e materiali. Sono grata a Marino Viganò per avere agevolato l'accesso all'Archivio della Fondazione Trivulzio e ad Alessandro Brivio Sforza per avermi permesso di cercare tracce documentarie del codice nelle carte Trivulzio conservate alla Fondazione Brivio Sforza.

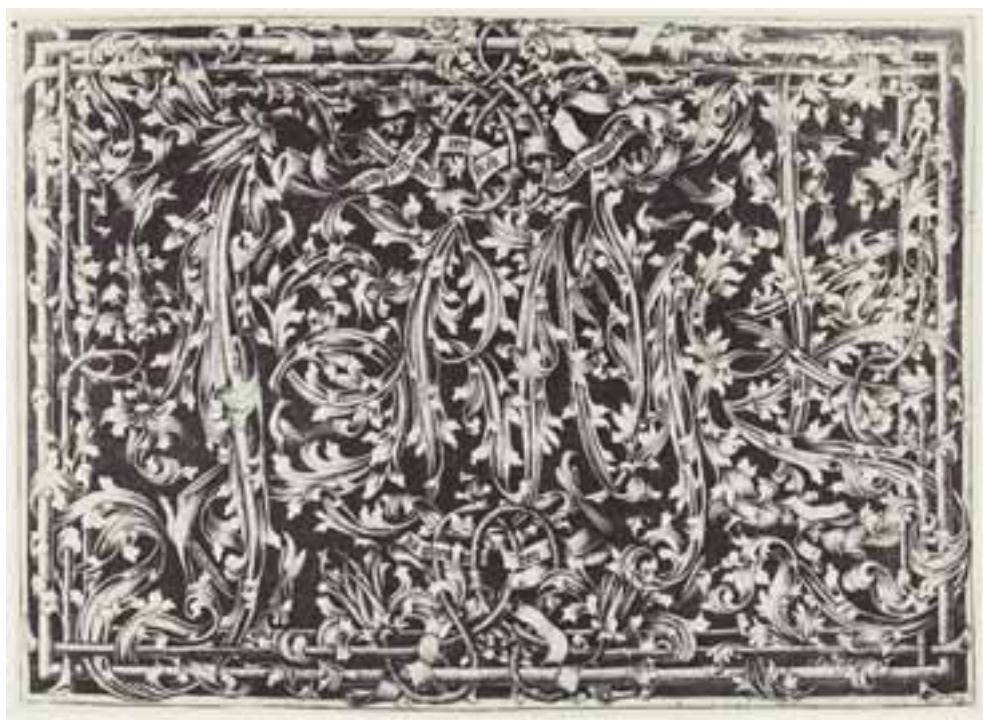


FIG. 12 - Israhel van Meckenem, *Tabella ornamentale con il nome dell'incisore*, incisione a bulino. Ubicazione sconosciuta, da *The Illustrated Bartsch*, vol X

- <sup>(1)</sup> Un importante momento di riflessione su questo tema si è avuto con la mostra *Leonardo e l'incisione* (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, gennaio-aprile del 1984), una delle iniziative satellite delle celebrazioni del cinquecentenario dell'arrivo di Leonardo a Milano (1482-1982). L'esposizione era curata da Clelia Alberici, al tempo direttore delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni; successive integrazioni in C. ALBERICI, *Leonardo e l'incisione: qualche aggiunta*, «Raccolta Vinciana», XXIV, 1992, pp. 9-53. Gli studi di riferimento per l'incisione lombarda alla fine del Quattrocento e per le stampe di riproduzione da Leonardo sono l'inventario dei primitivi italiani nel Département des Estampes et de la Photographie della Bibliothèque nationale di Parigi curato da Gisèle Lambert (*Les premières gravures italiennes*, Parigi 1999, in particolare pp. 260-281) e il tomo IV del *Commentary* al volume 24 del Bartsch illustrato, a cura di Mark J. Zucker (*Early Italian Masters. Commentary. 4*, in *The Illustrated Bartsch*, New York 1999), in particolare le pagine 125-146. A questi si rinvia per la bibliografia precedente. Per una bibliografia ragionata si veda C. SALSI, *Una panoramica relativa agli studi sull'incisione lombarda tra Quattro e Cinquecento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXV (2012), pp. 20-26.
- <sup>(2)</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 8936 (noto come Codice di Madrid II), fol. 119r. L. RETI, *Leonardo da Vinci and the Graphic Arts: The Early Invention of Relief-Etching*, «The Burlington Magazine», CXIII (1971), 817, pp. 188-195, ripubblicato lo stesso anno in una redazione di taglio più divulgativo, con il titolo *Leonardo e l'invenzione dell'acquaforte*, «I Quaderni del Conoscitore di Stampe», 6, pp. 36-41.
- <sup>(3)</sup> Per lo stato degli studi sui nodi dell'*Achademia* si veda ora F. RINALDI, *Accademia Leonardi Vinci. Gli allievi di Leonardo e la fortuna dei modelli del maestro*, in *Leonardo da Vinci 1452-1519*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile – 19 luglio 2015), a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Milano 2015, pp. 438-449.
- <sup>(4)</sup> LAMBERT, *Les premières...*, cit. n. 1, pp. 270-272, nn. 522-524, con la riproduzione fotografica delle filigrane, simili a Briquet 6597, 6601, 6603 (C.M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Genève 1907, pp. 373-374). Solo a titolo di esempio, per il Codice Atlantico filigrane simili sono segnalate in P.C. MARANI, F. RINALDI, *Codex Atlanticus. Leonardo e la sua bottega: disegni di figura e di animali*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca-Pinacoteca-Accademia Ambrosiana, 14 marzo – 11 giugno 2011), Milano-Novara 2011, in particolare le schede relative ai ff. 599r, 635r, 606r, 786v, 974v.
- <sup>(5)</sup> Per uno studio aggiornato sulla Sala delle Asse, con particolare riferimento alla campagna di restauri in corso, si rinvia a *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. C. SALSI, *Riflessi düreriani e tedeschi nella Sala delle Asse del Castello Sforzesco*, in *Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio – 24 giugno 2018), a cura di B. Aikema, Milano 2018, pp. 115-123.
- <sup>(6)</sup> Per quanto sia ormai un dato acquisito la circolazione di stampe, anche nordiche, all'interno delle botteghe artistiche fiorentine al tempo in cui il Vinci perfezionava la sua formazione, difettano le evidenze di una loro possibile presenza in forma di carte sciolte oppure in volumi all'interno della cosiddetta 'biblioteca' di Leonardo. Si rinvia per questo tema a S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012, in particolare al capitolo 4, *Prints in the arti-*

st's workshop, con un paragrafo su Leonardo e Michelangelo (pp. 162-168). Una possibile traccia di collezioni di stampe raccolte in volume si potrebbe ravvisare tra quei libri che nel 1503 Leonardo aveva con sé a Firenze e che teneva «serrati nel cassone» (Codice di Madrid II, cc. 2v-3v), specialmente quei 50 sommariamente citati alla carta 3v («25 libri picholi/ 2 libri maggiori/ 16 libri più grandi/ 6 libri in cartapechora/ 1 libro con coverta di camoscio verde»), che Carlo Vecce ha inteso come possibili rinvii a codici del maestro; C. VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017, pp. 79-80.

- (7) La Sala delle Asse è stata accostata a esempi di primo Quattrocento, in particolare la torre parigina di Jean sans Peur (1409-1411), da M.T. FIORIO, *“Infra le fessure delle pietre”: la Sala delle Asse al Castello Sforzesco*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, a cura di P.C. Marani, G.M. Piazza, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 24 marzo – 21 maggio 2006), Milano 2006, pp. 21-29, in particolare p. 28, e ora di questo legame ha tracciato un quadro più ampio nel suo lavoro di dottorato L. TOSI, *Le pitture murali della Sala delle Asse al Castello Sforzesco: l'iconografia del motivo ad alberi prima e dopo Leonardo*, tesi di Dottorato in Scienze del Patrimonio Letterario, Artistico e Ambientale, relatore G. Agosti, XXIX ciclo, a.a. 2015-2016, Università degli Studi di Milano; per una traccia sintetica ma ricca di esempi del gusto per il naturalismo nell'architettura europea del Quattrocento si veda il capitolo *Natura e immaginazione* in J. BIAŁOSTOCKI, *Il Quattrocento nell'Europa settentrionale*, Torino 1989, pp. 210-217. Un approccio interessante al tema è offerto dagli atti del convegno *Le gothique de la Renaissance. Actes de 4<sup>e</sup> rencontres d'architecture européenne*, convegno internazionale (Parigi, INHA, 11-16 giugno 2007), Parigi 2011, per il quale si rinvia in particolare al saggio di E. HAMON, *Le naturalisme dans l'architecture française autour de 1500*, alle pp. 329-343.
- (8) Si veda da ultimo E. KARET, *The Antonio II Badile Album of Drawings: The Origins of Collecting Drawings in Early Modern Northern Italy*, Farnham 2014, con una quantità di esempi coevi e rimandi alle stampe, e con estesa bibliografia di riferimento. Sempre per il disegno si segnala il convegno *Libri e Album di disegni nell'età moderna* (Roma, Koninklijk Nederlands Instituut e Accademia di Belle Arti di Roma, 30 maggio – 1 giugno 2018), che ha affrontato questa tipologia di materiale anche dal punto di vista terminologico.
- (9) D. LANDAU, P.W. PARSHALL, *The Renaissance Print 1470-1550*, London 1994, in particolare pp. 64-65 (*Early traces of Print Collecting*), e pp. 91-102 (*The Market*). Meglio conosciuto è il collezionismo di stampe nel XVI secolo, per cui rinvio almeno a M. BURY, *The Taste for Prints in Italy to c. 1600*, «Print Quarterly», 1985, 2, pp. 12-26.
- (10) Il nucleo di stampe è ora oggetto di nuova lettura in D.S. AREFORD, *La nave e lo scheletro. Le stampe di Jacopo Rubieri alla Biblioteca Classense di Ravenna*, Bologna 2017.
- (11) A.M. HIND, *Early Italian Engraving*, 7 voll., London 1938-1948, I, 1938, p. 231: «The volume was probably bound in the late XV or early XVI century».
- (12) Questa comune origine, riconducibile all'uso di raccogliere materiali all'interno delle botteghe degli artisti, viene delineata per l'area nordica da P. PARSHALL, *Art and the Theater of Knowledge: the origins of print collecting in Northern Europe*, «Harvard University Art Museum Bulletin», II, 1994, pp. 7-36, in particolare p. 10.
- (13) Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, X 343 inf. Accenna all'esistenza di stampe in antichi volumi che negli anni Venti risultavano smembrati anche A. CALABI, *Raccolte Italiane di stampe. L'Ambrosiana: opere note o malnote dell'incisione su metallo del 400 italiano*, «Bollettino d'arte», I, 1925, pp. 217-232, in particolare p. 220. Che gli esemplari dell'Ambrosiana dei bulini con i nodi vinciani provenissero da siffatte raccolte, è notizia riportata anche da I.

BIANCHI, *Opuscoli eruditi latini ed italiani del P.M. Giuseppe Allegranza dell'ordine de' predicatori*, Cremona 1781, p. 293.

- (14) S. RITTER, *Baldassarre Oltrocchi e le sue memorie storiche su la vita di Leonardo da Vinci*, Roma 1925, pp. 52-54.
- (15) Le collocazioni delle opere sono rispettivamente: Art. prez. m. 277 e Art. prez. m. 278.
- (16) La vicenda è ricostruita da A. DALLAJ, *Il Fondo dalla fabbrica di Santa Maria presso San Celso e l'avvio degli studi sui disegni di Peterzano*, in *Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 15 dicembre 2012 – 17 marzo 2013), a cura di F. Rossi, Cinisello Balsamo 2012, pp. 34-41. Il trasferimento di nove stampe presso la Raccolta Bertarelli da parte della Soprintendenza ai Civici Musei è registrato il 10 ottobre 1933 (CRSB, Registro di carico, vol. IV, n. 1115, le opere sono solo in parte dettagliate).
- (17) G. PORRO, *Trivulziana. Catalogo dei codici manoscritti*, Torino 1884, pp. 181-183. G. PETRELLA, *Il Fondo petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, Milano 2006, p. XX.
- (18) Come Porro sottolinea, la presenza di stampe nel suo catalogo dipendeva dal fatto che erano raccolte in forma di libro, mentre le altre incisioni antiche presenti in biblioteca venivano conservate in cartella. Non si conosce la consistenza del patrimonio di stampe e di matrici appartenute ai Trivulzio nelle diverse epoche.
- (19) A.M. HIND, *Catalogue of Early Italian Engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1910, p. VII.
- (20) HIND, *Early...* cit. n. 11, I, p. 231. La notizia di queste copie, presumibilmente quattrocentesche, è stata ripresa da Marzia Faietti, scheda in *Il Principe e le Muse. Catalogo*, Modena 1991, p. 441.
- (21) G. CAROTTI, Recensione a L. Beltrami, *Il codice di Leonardo da Vinci nella biblioteca del Principe Trivulzio in Milano, Milano 1891*, «Archivio Storico Lombardo», VIII (1891), 1, pp. 174-184, sp. p. 176.
- (22) Cfr. *Il Codice di Leonardo da Vinci* ... cit. n. 7, in particolare la descrizione alle pp. 100-102.
- (23) Una di queste, la *Sibilla Ellespontica* (FIG. 3; qui cat. 63) è stata accostata per il trono fatto di tronchi di legno, con il tema delle architetture vegetali nella Sala delle Asse: M. COLLARETA, *Gotik in der Renaissance. Divagazioni sulla Sala delle Asse*, in *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann. III*, a cura di H. Burns, F.P. Di Teodoro, G. Bacci, Firenze 2010, pp. 133-138.
- (24) Il nome della serie deriva dal collezionista tedesco Ernst Peter Otto, che nel Settecento ne aveva posseduto la serie più completa. Cfr. G. MARINI, *Vasari e "il principio dell'intagliare le stampe" nella Firenze del Quattrocento*, in *Figure Memorie Spazio. La grafica del Quattrocento. Appunti di teoria conoscenza e gusto*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 8 marzo – 13 giugno 2011), a cura di M. Faietti, A. Griffo, G. Marini, Firenze 2011, pp. 89-107, in particolare pp. 99-100. Segnalo tra l'altro che sono stati evidenziati i legami di una coppia grottesca di Leonardo tracciata a penna e inchiostro su un frammento proveniente dal Codice Atlantico e oggi nelle collezioni reali britanniche a Windsor Castle (inv. RL 12453), con un bulino della serie delle *Otto Prints* (London, The British Museum, inv. 1852,0424.2). F. PORZIO, *Arcimboldo: Le Stagioni "milanesi" e l'origine dell'invenzione*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra

(Milano, Palazzo Reale, 27 gennaio – 8 maggio 2011), a cura di S. Ferino-Pagden, Milano 2011, pp. 221-253, sp. p. 247, per il quale rinvio alla bibliografia precedente.

- <sup>(25)</sup> Tra i maggiori bulinisti tedeschi del XV secolo, la conoscenza della sua opera in Italia trova ampia attestazione nel codice oggetto di questo intervento. Uno studio recente di riferimento per questo autore è A. RIEHTER, *Israel van Meckenem (um 1440/45-1503) Kupferstiche-der Münchner Bestand*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, 14 settembre – 26 novembre 2006), Monaco di Baviera 2006, che cataloga però solo gli esemplari conservati a Monaco di Baviera. Tralasciato nella breve storia dell'incisione che Giorgio Vasari ha tracciato nella vita di Marcantonio Raimondi (*Vite*, edizione Giuntina, 1568), il nome di Van Meckenem è ricordato in una fonte lombarda di poco successiva, il *Trattato dell'arte de la pittura* di Giovan Paolo Lomazzo (1584) («Israel Metro Tedesco pittore, et inventore del tagliar le carte di rame»). Nel portare alcuni esempi di errore nella rappresentazione di Cristo alla Colonna, Lomazzo cita l'opera di Van Meckenem (qui in Appendice cat. 53). B. AGOSTI, G. AGOSTI, *Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, Brescia 1997, p. 39. Tracce della fortuna delle sue stampe in Lombardia sono state segnalate da S. GATTI, *Un'ipotesi sull'ancona fiamminga già nella chiesa di San Vittore a Seregno*, «Arte Lombarda», N.S. 92-93, 1990, pp. 91-94. L'esemplare della coppia di profeti che qui si riproduce (FIG. 5, Appendice cat. 74) non proviene dal codice 2143, ma è stata scelta per l'uso nordico, ancora goticeggiante, di dar forma alle architetture partendo dagli alberi.
- <sup>(26)</sup> Lo spartiacque deve collocarsi al cavaliere tra i due secoli. A delineare la successione della fortuna europea dell'arte tedesca (Van Meckenem, Schongauer, Dürer) è stato tra i primi Jakob Wimpfeling, autore nel 1505 del patriottico *Epitome rerum Germanicarum*, dove riferisce di un mercato delle sue immagini verso l'Italia (ed. cons. 1563, pp. 70-71).
- <sup>(27)</sup> HIND, *Early...*, cit. n. 11, I, p. 231.
- <sup>(28)</sup> Esiste la possibilità che qualche foglio dove le stampe erano incollate sia stato asportato dal volume e conservato anche dopo l'ingresso nei musei. Sarà un riscontro diretto sulle carte a confermarlo.
- <sup>(29)</sup> Mi limito a citare, per l'ambito milanese, quale esempio di come le stampe venissero acquistate spesso in serie, il caso del miniatore Giovan Pietro Birago, attivo alla corte di Ludovico il Moro. Tra gli anni Ottanta e Novanta in diverse circostanze Birago ha attinto, rielaborandolo, al repertorio di invenzioni di Martin Schongauer, tramite originali o copie coeve: «The range of motifs which appears in the *Sforza Hours* indicates that by 1486-94 Birago had access to a portfolio of engravings by Schongauer and his followers». M. EVANS, *German Prints and Milanese miniatures. Influences on and from - Giovan Pietro Birago*, «Apollo», CLIII, 2001, 469, pp. 3-12. Sui possibili canali di transito delle incisioni si vedano ora SALSI, *Riflessi...* cit. n. 5, e G.M. FARA, *Dürer, Leonardo e la storia dell'arte*, in *Dürer e il Rinascimento ...* cit. n. 5, pp. 81-93.
- <sup>(30)</sup> Per i codici a lui appartenuti si veda una lista di quelli rintracciati grazie alla presenza dello stemma del casato (sei pali d'oro e di verde) e l'impresa della chimera con l'anello e la lima spezzata, sono utili gli studi di Pier Luigi Mulas, che ringrazio per il confronto su questo tema: P.L. MULAS, *Il libro d'ore di Gian Giacomo Trivulzio e alcune considerazioni sui manoscritti miniati appartenuti al Magno*, «Artes», 1999, pp. 38-59; ID., *Codici miniati di Gian Giacomo Trivulzio*, «Viglevanum», 2007, pp. 8-27. Sugli aspetti particolari della biblioteca: G. BARBERO, *Nuovi manoscritti di Giovanni Battista Lorenzi copista e segretario milanese*, «Aevum», LXXXIV (2010), fasc. 3, pp. 695-709; T. MOZZATI, *Il condottiero e le muse. Un codice milanese e la panegiristica in onore di Gian Giacomo Trivulzio, Maresciallo di Francia*, «Libri & Documenti», XXXVIII (2012), pp. 33-44.

- <sup>(31)</sup> G. CAROTTI, *Catalogo dei Codici manoscritti della Trivulziana*, «Archivio Storico Lombardo», serie II, vol. I, 1884, fasc. 4, pp. 789-802, sp. p. 792. Per la figura di Carotti e il suo ruolo rispetto alle realtà museali a Milano al principio del Novecento si può ricavare una traccia bibliografica in DALLAJ, *Il Fondo...*, cit. n. 16, p. 35 e relativa nota.
- <sup>(32)</sup> PORRO, *Trivulziano...* cit. n. 17, p. 493.
- <sup>(33)</sup> È di grande suggestione in questo senso la pista del matrimonio di Giorgio Teodoro Trivulzio (1803-1856) con la fiorentina Marianna Rinuccini nel 1831, per la quale rinvio allo studio di A. DI LORENZO, *Botticelli e i collezionisti lombardi*, in *Botticelli nelle collezioni lombarde*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2010 – 28 febbraio 2011), Cinisello Balsamo 2010, pp. 27-43, in particolare p. 32.
- <sup>(34)</sup> Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Trivulzio, cartelle 4-6. All'interno dei faldoni, che conservano elenchi e materiali sulla formazione della biblioteca Trivulziana, mi limito qui a registrare come si riescano a trovare informazioni relative alla provenienza di codici attigui per numerazione al 2143, ad esempio i nn. 2144, 2146, 2147, 2149 dalla Libreria Visconteo Sforzesca e il 2142 dal convento di Sant' Ambrogio ad Nemos.
- <sup>(35)</sup> *Engravings by Dürer and his forerunners. The Master of St. Sebastian, the Master E.S., The Master of St. Wolfgang, Martin Schongauer, Israel van Meckenem, Matthäeus Zasinger, Augustin Hirschvogel from a private collection*, catalogo della mostra (New York, Kennedy & Co., marzo 1929), New York 1929. Nel catalogo della mostra delle stampe nordiche del Quattrocento alla National Gallery di Washington, in riferimento allo stesso nucleo di opere si legge invece, impropriamente, della provenienza delle stampe da un «unique medieval prayer book»: *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery of Art Washington, D.C.*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 3 dicembre 1967 – 7 gennaio 1968), a cura di A. Shestack, s.l. [1967], pp. n.n., nn. 162-171.
- <sup>(36)</sup> H.P. ROSSITER, *Three Early Florentine Engravings*, «Bulletin of the Museum of Fine Arts», XXIX (1931), 171, pp. 2-4, sp. p. 4.
- <sup>(37)</sup> Lettera datata Milano, 16 agosto 1818. Parma, Biblioteca Palatina, Epistolario Parmense (Carteggio Zani), cass. 166. Ora in *Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835. Carteggio*, a cura di M. Albertario, L. Aldovini, D. Tolomelli, Pavia 2014, p. 192, n. 104. L'abate Pietro Zani è l'autore dell'*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, 28 voll., Parma 1817-1824, le parti inedite sono consultabili in forma di manoscritto presso la Biblioteca Palatina di Parma.
- <sup>(38)</sup> G. GORI GANDELLINI, L. DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori*, vol. XV, Siena 1816, p. 41, n. 3 dei *Ritratti*. L'incisione è tratta da un'invenzione di Arnold Houbraken.
- <sup>(39)</sup> C. CANTÙ, *Milano e il suo territorio*, 2 voll., Milano 1844, II, p. 280. Il bulino, che curiosamente non è terminato e che Cantù attribuiva a Mantegna, è l'*Adorazione dei Magi*, opera di bottega che riprende, dal maestro, il gruppo della Vergine e il Bambino nel Trittico degli Uffizi. Dell'incisione si conosce oggi un discreto numero di esemplari: M.J. ZUCKER, *Early Italian Masters*, in *The Illustrated Bartsch 25. Commentary*, New York 1984, pp. 98-99, n. 2506.008.
- <sup>(40)</sup> *Guida all'esposizione d'arte antica nel Palazzo di Brera*, Milano 1872, p. 14, n. 221, p. 16, n. 239.
- <sup>(41)</sup> L'importanza dell'esposizione nella storia della collezione è ben evidenziata in A. SQUIZZATO, F. TASSO, *Gli avori Trivulzio. Arte, studio e collezionismo antiquario a Milano fra XVIII e XX secolo*, Padova 2017, pp. 124 e segg.

- <sup>(42)</sup> M. LEHRS, *Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1888, pp. 47-65, in particolare p. 65.
- <sup>(43)</sup> Sulla figura di Motta e il suo ruolo nell'apertura tra Otto e Novecento si veda A. SQUIZZATO, *Le ricerche storico-artistiche in Trivulziana tra Otto e Novecento. Il contributo e la regia di Emilio Motta*, «Annali di critica d'arte», XII, 2016, pp. 435-476.
- <sup>(44)</sup> M. LEHRS, *Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1891, pp. 384-409, sp. p. 406, nota 59. In un altro articolo Lehrs faceva cenno ad una riproduzione fotografica di proprietà di Paul Kristeller: ID., *Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1894, pp. 348-365.
- <sup>(45)</sup> M. LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederlandischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, 9 voll., Wien 1908-1934, IX, 1934, p. 238.
- <sup>(46)</sup> P. KRISTELLER, *Sull'origine dell'incisione in rame in Italia*, «Archivio Storico dell'Arte», 1893, 6, pp. 391-400. È evidente che nel caso di Kristeller la conoscenza della collezione doveva essere diretta: riferimenti a stampe già in collezione Trivulzio si trovano anche in ID., *Der venezianische Kupferstich im XV. Jahrhundert*, «Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», 1907, pp. 1-16 e ID., *Florentinische Zierstücke in Kupferstich aus dem XV. Jahrhundert*, Berlin 1909. Cfr. SQUIZZATO, TASSO, *Gli avori...* cit. n. 41, p. 133.
- <sup>(47)</sup> M. GEISBERG, *Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem*, Strassburg 1905.
- <sup>(48)</sup> *Le Biblioteche milanesi. Manuale ad uso degli studiosi seguito dal saggio di un elenco di riviste e d'altre pubblicazioni periodiche che si trovano nelle biblioteche di Milano*, Milano, 1914, p. 343: «Fra i codici son pure annoverati alcuni bei portolani, collezioni di disegni, una preziosa raccolta di incisioni che risale al secolo XVI e che contiene fra altro i profeti e le sibille (cod. 2143)».
- <sup>(49)</sup> Torino, Archivio dei Musei Civici, Pratica Trivulzio (segnatura CAA 142). Insieme ad elenchi con valutazioni di opere e libri, si trova una piccola nota dei *Codici mancanti*, dove figurano tra gli altri il 2143 («Incisioni 8-11-928») e il 2145 («Racc. disegni 8-11-928»).
- <sup>(50)</sup> Costituiscono indizi di ciò la presenza di un foglio alla vendita di Gilhofer & Raunschburg a Lucerna (cat. 36), e l'acquisto Rothschild nel maggio 1928.
- <sup>(51)</sup> Riferiva dei maggiori acquisti del Metropolitan Museum nel 1928: W.M. IVINS, *Noteworthy Prints acquired in 1928*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XXIV (1929), 1, pp. 22-26. Di un'altra importante acquisizione di stampe provenienti dal codice 2143 sempre Ivins dava notizia in *Early Prints acquired by the Museum*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», XXIV (1929), 6, pp. 157, 165-170.
- <sup>(52)</sup> L'intera vicenda può essere seguita attraverso le carte della pratica in: Milano, Archivio ex Soprintenza Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici (da ora in poi SBSAE), Archivio Privati 13/334 Principe Luigi Alberico Trivulzio. Desidero ringraziare per l'aiuto nella ricerca in questo archivio Maria Cristina Passoni.
- <sup>(53)</sup> *Ivi*. Lettera datata 14 aprile 1929.
- <sup>(54)</sup> *Ivi*. Lettera datata 20 aprile 1929.
- <sup>(55)</sup> *Ivi*. Minuta di una lettera in forma di memoriale inviata da Modigliani al Sovrintendente alle Biblioteche della Lombardia, datata 16 gennaio 1931.

<sup>(56)</sup> *Ivi*.

<sup>(57)</sup> Mi limito qui a registrare che tra coloro che beneficiarono della vendita di stampe Trivulzio vi era anche l'antiquario brianzolo Luigi Galli, come provano alcune registrazioni manoscritte di Luigi Alberico su una serie di foglietti, più utili a ricostruire la storia di dipinti e di avori, che quella delle incisioni, in genere indicate solo come *stampe*. Milano, Fondazione Brivio Sforza, Archivio Trivulzio, Miscellanea. Devo questa segnalazione ad Alessandra Squizzato. Uno di questi, datato 1 gennaio 1937 riporta in calce ad una lista «10.000 stampe?», dove la cifra sembra da intendersi come una stima del valore, comunque di riguardo (forse un residuo della vendita al Comune di Milano delle cartelle di stampe Belgioioso? Rinvio per questo aspetto a A. ALBERTI, *Une Collection complete d'Estampes. La raccolta di Alberico XII Barbiano di Belgioioso d'Este*, in *Palazzo Belgioioso d'Este. Alberico XII e le arti a Milano tra Sette e Ottocento*, a cura di J. Gritti e A. Squizzato, Verona 2017, pp. 179-201, sp. pp. 194-196).

<sup>(58)</sup> PORRO, Trivulziano... cit. n. 17, p. 369. I disegni erano stati attribuiti da Carlo Amoretti a Leonardo. L'album è oggi riconosciuto come opera della bottega di Benozzo Gozzoli e conservato a Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. I 561, proveniente dalla collezione privata di Franz Koenigs, Haarlem, che lo aveva acquistato dal principe Trivulzio.

<sup>(59)</sup> *Dall'Antonello da Messina ad un libro di disegni di Benozzo*, giovedì 2 aprile 1931; *Esportazioni clandestine. Dov'è finito un Botticelli?*, 25 febbraio 1933. Di entrambi ho consultato i ritagli presenti in Archivio ex SBSAE.

<sup>(60)</sup> Per le vicende relative alla vendita si veda ora SQUIZZATO, TASSO, *Gli avori ...* cit. n. 41. Un primo cenno a questo importante versamento di materiali è contenuto in C. SALSI, *Le stampe artistiche della Bertarelli. All'origine delle collezioni*, in *Stampe di Maestri*, a cura di P. Bellini, Milano 1998, pp. 12-17, sp. p. 15, p. 17, nota 10.

<sup>(61)</sup> Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (d'ora in avanti CRSB), Registro di carico, volume V, numero d'ordine 1325. Di una seconda, più consistente *tranche* proveniente dalle «Raccolte Trivulziane» (2929 titoli), fanno memoria i Registri di carico alla data del 22 luglio 1943 (Milano, CRSB, Registro di carico, volumi VII-VIII, numero d'ordine 1832).

<sup>(62)</sup> Per un approfondimento sulla parte di incisioni provenienti dalla raccolta di Alberico Belgioioso d'Este, si veda ora ALBERTI, *Une Collection...* cit. n. 57, pp. 194-196.

<sup>(63)</sup> C. SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio e la cultura milanese dell'età sua 1715-1789*, Milano 1927, p. 31. Nei Registri di carico della Raccolta Bertarelli il nucleo corrisponde, almeno in parte, alle 280 «Stampe di soggetto sacro nella maggior parte immagini venerate nelle Chiese di Milano e Lombardia» segnate sotto il numero 1325. Forma oggi una sezione dedicata sotto il nome di *Miscellanea Trivulzio*, che comprende circa 800 stampe e che nel 1936 è confluita, almeno per il maggiore nucleo iconografico in P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia conservate nella Raccolta delle Stampe di Milano*, Milano 1936. Dei tre volumi, che subirono ad evidenza la medesima sorte del codice 2143, si conserva presso la Raccolta Bertarelli il solo frontespizio manoscritto del Tomo Secondo, datato 1753 «Stampe di varie carte appartenenti alla Città di Milano [...] con fatica unite da Carlo Trivulzi in vari anni».

<sup>(64)</sup> Per tutte le informazioni si vedano le schede in Appendice, cat. nn. B.1-B.3. Hind ha anche catalogato, nella Biblioteca Trivulzio, un *San Francesco che riceve le stimmate e san Bonaventura* databile verso il 1480 (280 × 196 mm), incollato su un manoscritto datato 1489 appartenuto a Fr. Stephanus (HIND, *Catalogue...* cit. n. 19, p. 586, p. 19). Nel catalogo Porro il solo ms.

riferibile ad un frate Stefano, dell'ordine dei predicatori, ci sembra il codice 1072 (*Divina Commedia con postille latine*), che porta però la data 1408.

- <sup>(65)</sup> London, The British Museum, inv. 1860,0714.41 (acquistata nel 1860 presso Colnaghi, proveniente dalle collezioni di William Young Ottley, Sir Mark Masterman Sykes e infine del Rev. Henry Wellesley). Incisione a bulino, 193 × 276 mm. Hind, *Catalogue...* cit. n. 19, I, pp. 74-76, n. A.II.26; M.J. ZUCKER, *Early Italian Masters*, in *The Illustrated Bartsch. 24 Commentary. Part I*, New York 1993, pp. 269-270, n. 2403.126 con attribuzione a Baccio Baldini.
- <sup>(66)</sup> A. BARTSCH, *Le Peintre-Graveur*, VI, Vienna 1808, p. 282, n. 206; J.C. HUTCHISON, *Early German Artists. Israhel van Meckenem. 9*, in *The Illustrated Bartsch*, New York 1981, p. 195, n. 206. Incisione a bulino, 186 × 259 mm. L'esemplare ivi riprodotto, e qui a FIG. 12, è segnalato a Londra, The British Museum. Tuttavia non sembrano presenti in tale collezione esemplari di questa incisione. Sono grata dell'informazione a Olenka Horbatsch che mi segnala prove nelle raccolte di Berlino, Cambridge, Bibliothèque nationale di Parigi e Vienna.

## Appendice

### Schema della dispersione

|          |                                                                                                           |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|          | Knoedler & Co. (1928) [cat. 39] → ?                                                                       |
|          | <b>The Metropolitan Museum of Art</b> (1928) [cat. 38, 73]; (1929) [cat. 40-41, 43, 71]; (s.d.) [cat. 69] |
|          | Lessing Rosenwald (1928) [cat. 63-68] → <b>National Gallery of Art-Washington</b> (1943)                  |
|          | Edmond de Rothschild (1928) [cat. 46-48, 56, 59-60, 72] → <b>Louvre</b> (1935)                            |
|          | ↗ Coll. Hirschler [cat. 36] → ?                                                                           |
| Colnaghi | Gilhofer & Raunschburg (1928) [cat. 36, 55] ↘? [cat. 55]                                                  |
|          | <b>Boston FAM</b> (1928) [cat. 2, 51, 58]                                                                 |
|          | ↗ <b>The Metropolitan Museum of Art</b> (1929) [cat. 1, 3-25, 37, 42]                                     |
|          | Kennedy & Co. (1929) [cat. 1, 3-25; 26-35, 37, 42, 57, 62]                                                |
|          | ↘ Rosenwald (1929) [cat. 26-35, 57, 62] → <b>National Gallery of Art-Washington</b> (1943)                |
|          | Boerner (1930) [cat. 52] → Rosenwald → <b>National Gallery of Art-Washington</b>                          |
|          | ? [cat. 45, 49-50, 53-54, 61, 70, 74-77]                                                                  |

## Un primo contributo alla ricostruzione codicologica

### *Collezioni citate (città / sigla collezione)*

Boston MFA = Boston, Fine Arts Museum

Milano CRSB = Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

New York MMA = New York, Metropolitan Museum of Art

Paris LR = Paris, Louvre, department des arts graphiques, coll. Rothschild

Washington NGA = Washington, National Gallery of Art, coll. Rosenwald

### *Abbreviazioni*

Fol. = foglio

Inc. = parte incisa

Las. = impronta del rame

### *Bibliografia e repertori*

Viene citata la sola bibliografia sull'esemplare già in collezione Trivulzio. Sono riportati tra parentesi quadre i maggiori repertori di riferimento che trattano dell'opera ma che non citano l'impressione proveniente dal codice 2143.

Per i repertori si è usata la forma abbreviata volume (numeri romani), pagina, numero dell'opera.

G. = GEISBERG, *Verzeichnis...*, cit. n. 47.

H. = HIND, *Early...*, cit. n. 11.

H. D&F = F.H.W. HOLLSTEIN, *Dutch & Flemish Engravings, Etchings and Woodcuts, c. 1450-1770*, Amsterdam 1949-.

H. G. = F.H.W. HOLLSTEIN, *German Etchings, Engravings, and Woodcuts, c. 1450-1770*, Amsterdam 1954-.

HIND 1910 = HIND, *Catalogue...*, cit. n. 19.

IVINS 1929<sup>a</sup> = IVINS, *Noteworthy...*, cit. n. 51.

IVINS 1929<sup>b</sup> = IVINS, *Early Prints...*, cit. n. 51.

KRISTELLER 1893 = KRISTELLER, *Sull'origine...*, cit. n. 46.

KRISTELLER 1907 = KRISTELLER, *Der venezianische...*, cit. n. 46.

KRISTELLER 1909 = KRISTELLER, *Florentinische...*, cit. n. 46.

L. = LEHRS, *Geschichte...*, cit. n. 45.

LEHRS 1888 = LEHRS, *Der deutsche...*, 1888, cit. n. 42.

LEHRS 1891 = LEHRS, *Der deutsche...* 1891, cit. n. 44.

LEHRS 1894 = LEHRS, *Der deutsche...* 1894, cit. n. 44.

LEHRS 1895 = M. LEHRS, *Der Meister WA ein Kupferstecher der Zeit Carls des Kühnen*, Dresden 1895.

ROSSITER 1931 = ROSSITER, *Three...*, cit. n. 36.

ROTHSCHILD 1935 = E. DE ROTHSCCHILD, *De quelques gravures italiennes primitives. Notes posthumes*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1935, pp. 65-74.

*Pestblätter* = P. HEITZ, W.L. SCHREIBER, *Pestblätter des XV. Jahrhunderts herausgeben*, Strassburg 1918.

TIB 8C1 = J. CAMPBELL HUTCHISON, *Early German Artists. Martin Schongauer, Ludwig Schongauer, and copyists*, in *The Illustrated Bartsch. 8 Commentary. Part 1*, New York 1996.

TIB 9 = HUTCHISON, *Early German Artists...* cit. n. 66.

TIB 24C1 = ZUCKER, *Early Italian Masters...* cit. n. 65.

TIB 24C2 = M.J. ZUCKER, *Early Italian Masters*, in *The Illustrated Bartsch. 24 Commentary. Part 2*, New York 1994.

TIB 24C3 = M.J. ZUCKER, *Early Italian Masters*, in *The Illustrated Bartsch. 24 Commentary. Part 3*, New York 2000.

TIB 25C = ZUCKER, *Early...*, cit. n. 39.

ZUCKER 1997 = M.J. ZUCKER, *The Master of the "Sola-Busca Tarocchi" and the Rediscovery of Some Ferrarese Engravings of the Fifteenth Century*, in «Artibus et Historiae», XVIII (1997), 35, pp. 181-194.

#### *Principali esposizioni (ordine cronologico)*

New York 1929 = *Engravings by Dürer and his forerunners. The Master of St. Sebastian, the Master E.S., The Master of St. Wolfgang, Martin Schongauer, Israel van Meckenem, Matthäeus Zasinger, Augustin Hirschvogel from a private collection*, catalogo della mostra (New York, Kennedy & Co., marzo 1929), New York 1929.

Washington 1967 = *Fifteenth Century...*, cit. n. 35.

Washington 1973 = *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art), a cura di J.A. Levenson, K. Oberhuber, J.L. Sheehan, Washington [1973].

Milano 1984 = *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, gennaio-aprile 1984), a cura di C. Alberici, Milano 1984.

New York 1997 = *The Print in the North. The Age of Albrecht Dürer and Lucas van Leyden*, a cura di S. Boorsch, N.M. Orenstein, in «The Metropolitan Museum of Art», primavera 1997.

*Per i dati relativi alle esposizioni dei fogli del Louvre si rinvia alle schede tecniche sul sito internet del museo: <http://arts-graphiques.louvre.fr/recherche/artistes>*

La ricostruzione del codice qui proposta segue la descrizione fornita da PORRO 1884. Per il fatto che egli ha talora segnalato la presenza di «fogli bianchi non numerati», se ne è dedotto che le altre carte dovessero portare una numerazione antica, che qui è indicata dopo la sigla «Fol.».

### ***Carta di guardia***

Frammenti di copie a disegno dei *Tarocchi* ferraresi («There were fragments of early pen copies from some of the *Tarocchi* (e.g. n. 11, *Calliope*, and n. 17 *Melpomene*) on the old guard paper»; H. vol. I, p. 231). La loro attuale ubicazione è sconosciuta.

### ***Fol. 1r***

«La prima di queste incisioni rappresenta il profeta Ezechiele, e fa parte degli altri 23 profeti che vengono in seguito.»

#### **1.**

Francesco Rosselli

*Ezechiele* (dalla serie di 24 profeti), anni Ottanta-Novanta del XV secolo  
bulino - maniera larga, 179 × 106 mm (las.), 292 × 200 (fol.).

New York MMA (inv. 29.16.19).

*Provenienza*: [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; Kennedy & Co. (1929); MMA (1929).

IVINS 1929<sup>b</sup>, p. 166; H. C.I.12B; TIB 24C2 2404.035 (I/II).

La serie è copiata da una più antica, a maniera fine. Per il resto della serie cfr. cat. 3-25. A proposito dello stato di conservazione di questo nucleo al momento del suo ingresso al Metropolitan Museum nel 1929 Ivins osservava come fossero «as nearly as possible the condition in which they were originally issued, broad of margin, clean, and in immaculate shape».

### ***Fol. 2r***

«La seconda è una nave; sembra di scuola Tedesca.»

#### **2.**

Maestro W con la chiave (attivo 1465-1490 c.)

*Nave con il timone puntato verso destra*

bulino, 166 × 134 mm (las.), 266 × 180 mm (fol.).

Boston MFA (inv. 28.1092).

*Provenienza*: P. & D. Colnaghi & Co. (1928); MFA (1/10/ 1928).

LEHRS 1895, n. 34, tav. XII; L. VII.62.34; H. D&F XII.220.34.

**Fol. 3r-25r**

«Vengono in seguito gli altri 23 profeti nell'ordine seguente: Daniele, Helia, Samuel, Josuè, David, Abias, Eliseo, Moise, Noe, Amos, Jeremia, Joel, Salomon, Jacob, Abacuc, Baruch, Isaia, Ageo, Zaccaria, Malachia, Naum, Jona, Aron. Queste 24 incisioni (comprese quelle del n. 1) sono attribuite a Baccio Baldini. Sono di una perfetta conservazione, avendo tutte il fol. intonso dell'altezza di 30 centimetri, per 21 di larghezza, e sono certamente delle prime prove.»

**3.-25.**

Francesco Rosselli

*Serie di 24 profeti*, anni Ottanta-Novanta del XV secolo

bulino, 180 × 105 circa mm (las.), 290 × 200 circa mm (fol.).

New York MMA (inv. 29.16.8-31).

*Provenienza*: [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; Kennedy & Co. (1929); MMA (1929).

IVINS 1929<sup>b</sup>, p. 166; H. C.I.1B-11B, 13B-24B (I/II); TIB 24C2 2404.024-034 e 036-047 (I/II).

**Fol. 26r-35r**

«Seguono altri dieci santi, cioè: S. Bartolomeo, Giacomo Maggiore, Filippo, Taddeo-Juda, Giovanni Maggiore, Simone, Andrea, Matteo, Mattia, incisi da Israel V. Meken. Questi fol. sono ugualmente intonsi e della stessa misura dei precedenti perfettamente conservati»

**26.-35.**

Israhel van Meckenem (copia dal Maestro ES)

*Tavole dalla serie dei Dodici Apostoli in piedi*, 1470-1480 circa

bulino, 150/152 × 80/83 mm (las.), mm 289/294 × 185/198 (fol.); filigrana: *p* gotica e croce.

Washington NGA (Rosenwald Collection, inv. 1943.3.120-128).

*Provenienza*: P. & D. Colnaghi & Co. (1928); Kennedy & Co. (1929); Lessing Rosenwald (28/09/1929); NGA (1943).

LEHRS 1891, pp. 404-406, nn. 243a-h; G. 191, 195, 201, 207, 219, 227, 242, 247; L. IX.235.269-279; H. G. XXIV.109-112. 269-279.

New York 1929 (catt. 21-30); Washington 1967 (catt. 162-171).

Non si conosce una serie completa dei dodici apostoli; quella di provenienza Trivulzio raccoglie il numero maggiore di tavole, alcune in esemplare unico. In qualche caso le identificazioni proposte da Van Meckenem attraverso le iscrizioni risultano errate.

**Fol. 36r**

«Vi è rappresentato un vecchio che offre denaro ad una giovane. È segnato colle iniziali I.M., cioè Israel Meken: buona prova ben conservata.»

**36.**

Israhel van Meckenem (copia dal Maestro del Libro di casa)

*Il vecchio e la giovane*

Dimensioni non pervenute; filigrana: unicorno.

Ubicazione attuale sconosciuta.

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; Gilhofer & Raunschburg, Lucerna (1928); Haarlem, collezione privata Carl e Rose Hirschler (1928).

[B. VI, p. 266, n. 170]; G. 400 (II/V); L. IX.381.489 (II/V); [H. G. XXIV.188.489]; [TIB 9, p. 161, n. 170].

Unica fonte per la storia collezionistica dell'impressione Trivulzio è Lehrs (1934).

**Fol. 37r**

«Ornati di scuola italiana»

**37.**

Francesco Rosselli

*Foglio con pannelli di ornati*

bulino, 270 × 175 mm (las.), 288 × 195 mm (fol.)

New York MMA (inv. 29.16.3). Unico esemplare conosciuto.

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; Kennedy & Co. (1929); MMA (1929).

IVINS 1929<sup>b</sup>, p. 166; H. B.III.20; TIB 24C2 2404.076.

**Fol. 38r**

«San Sebastiano con due arcieri. Scuola italiana»

**38.**

Maestro dei Tarocchi Sola-Busca

*Martirio di san Sebastiano*

bulino, 213 × 197 (las.), 286 × 214 mm (fol.); inchiostro grigio-nero.

New York MMA (inv. 28.97.108). Unico esemplare conosciuto.

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; MMA (1928).

KRISTELLER 1907, p. 15; HIND 1910, p. 587, n. 33; IVINS 1929<sup>a</sup>, p. 22; H. E.III.22;

ZUCKER 1997, p. 193, n. 3; TIB 24C3 2408.008.

**Fol. 39r**

«Donna giovane con un giovane seduti che si tengono per le mani. Incisione di Israel Meken»

**39.**

Israel van Meckenem (copia dal Maestro del Libro di casa)

*Coppia di amanti*

Dimensioni non pervenute; filigrana: unicorno.

Ubicazione attuale sconosciuta.

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; Knoedler & Co., New York (1928) (?). [B. VI, p. 271, n. 181]; G. 413; L. IX.384.493 (I/V); [H. G. XXIV.190.493]; [TIB 9, p. 172, n. 181].

La sola notizia di quest'opera dopo l'uscita dalla collezione Trivulzio si deve a Lehrs (1934): «Photographiert 1928 bei Knoedler & Co. in New York [...] jetzt in America» (L. IX-1934, p. 385).

**Fol. 40r**

«Cinque incisioni tirate sopra un medesimo foglio. Quattro rappresentano i dottori della chiesa, un'altra più grande la natività»

**40.**

Israhel van Meckenem (copia in controparte dal Maestro ES)

*Quattro dottori della chiesa*

bulino, 105 × 85 mm (las.), 196 × 150 mm (fol.); filigrana: unicorno

New York MMA (inv. 29.16.6). Unico esemplare conosciuto.

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; MMA (1929). G. 257; IVINS 1929<sup>b</sup>, p. 166; L. IX.218.230; H. G. XXIV.98.230.

**41.**

Israhel van Meckenem (copia dal Maestro ES)

*Natività*

bulino, 81 × 108 mm (las.), 150 × 197 mm (fol.).

New York MMA (inv. 29.16.5).

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; MMA (1929). G. 26; IVINS 1929<sup>b</sup>, p. 166; L. IX.20.19; H. G. XXIV.7.19 (II/II).

**Fol. 41r**

«Vi sono quattro liste di ornati. Due sono candelabri identici: gli altri due diversi

*alcun poco fra di loro, ma di ugual dimensione: erano forse destinati ad ornamento di libri; hanno nel mezzo uno scudo con entro una croce, forse quella dei Savoia con angoli che la fiancheggiano. Scuola italiana.»*

**42.**

Francesco Rosselli

*Foglio di ornati*

bulino, 238 × 195 mm (las.), 290 × 220 mm (fol.).

New York MMA (inv. 29.16.2). Unico esemplare dell'impressione conservata integra, prima del taglio della carta.

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; Kennedy & Co. (1929); MMA (1929)

IVINS 1929<sup>b</sup>, p. 166; H. B.I.17; TIB 24C2 2404.017.

**Fol. 42r**

*«Tre incisioni di Martino Schongauer. Due tirate sopra lo stesso fol., l'altra ingommata fra loro. La prima rappresenta cinque figure isolate ed uno scoiattolo, ed alcuni fogliami e fiori. La terza [!] un guerriero che trafigge il diavolo, liberando una donna inginocchiata. Nel fondo ha le sigle M.S. La terza, che è nel mezzo, ingommata, rappresenta una regina che tiene un libro che pare stia leggendo: colla marca M.S.»*

**43.**

Israhel van Meckenem (copia dal Maestro ES)

*Foglio di modelli per orafi* (FIG. 6)

bulino, 64 × 89 mm (las.), 294 × 191 mm (fol.)

New York MMA (inv. 29.16.7b).

*Provenienza:* P. & D. Colnaghi & Co. (1928); MMA (1929).

G. 432; IVINS 1929<sup>b</sup>, p. 166; L. IX.363.460; H. G. XXIV.179.460.

Cat. 43 e cat. 44 sono impressi sullo stesso foglio.

**44.**

Israhel van Meckenem (già attribuita) (copia in controparte da Martin Schongauer)

*San Giorgio e il drago*

bulino, 60 × 83 mm (las.), 294 × 191 mm (fol.).

New York MMA (inv. 29.16.7a).

*Provenienza:* P. & D. Colnaghi & Co. (1928); MMA (1929).

IVINS 1929<sup>b</sup>, p. 166; L. IX.279.338; H. G. XXIV.134.338; [TIB 8C 0801.057].

45.

Israhel van Meckenem (copia da Martin Schongauer)

*Santa Barbara*

Dimensioni non pervenute.

Ubicazione attuale sconosciuta.

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)].

[G. 325]; L. IX.313.390; H. G. XXIV.153.390; TIB 8c.0801.068 c7.

**Fol. 43r**

«Una nave in mare burrascoso è salvata da S. Michele. Scuola tedesca»

46.

Anonimo fiorentino

*San Nicola patrono dei naviganti*, 1460-1480

bulino - maniera fine, 223 × 167 mm (*trait carré*), 270 × 182 mm (fol.).

Paris LR (inv. 3698 LR).

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; Edmond de Rothschild (05/1928); LR (1935).

H. A.I.62.

**Fol. 44r**

«Sopra questo fol. vi sono sei incisioni, cioè uno scudo grande con copia [!] danzante nel mezzo, e nel contorno puttini che suonano, fra ornati, e nella parte inferiore due giovani sdraiati, la donna è nuda. Nei quattro vani fuori del circolo vi sono delle teste di donna. Nella parte inferiore del fol. due figure muliebri sostengono due cornucopie formanti un circolo, dove poteva essere disegnato uno stemma. La prova è bella, ma la carta ha dei guasti. Scuola italiana.»

47.

Ambito fiorentino (c.d. *Otto Prints*)

*Coppia di danzatori entro cornice con amorini musicanti e una coppia distesa -*

*Due donne sedute con cornucopie - Quattro busti*, 1470-1475 circa (FIG. 4)

bulino - maniera fine, 280 × 205 mm (fol.).

Paris LR (inv. 3687 LR). Unica impressione conosciuta delle diverse composizioni su un solo foglio.

*Provenienza:* P. & D. Colnaghi & Co. (1928); Edmond de Rothschild (10/1928); LR (1935).

KRISTELLER 1909, nn. 7, 27, 39-41, tav. XXV; H. A.IV.13, 27 e 39-42; TIB 24c1 2403.022, 2403.036, 2403.048-051.

**Fol. 45r**

«Altro scudo con scene erotiche. In giro sopra un nastro intrecciato con fogliami vi è la leggenda "Amore vuol fê e dove fê non è Amor non può". Scuola italiana.»

**48.**

Ambito fiorentino (c.d. *Otto prints*)

*Tondo con quattro scene amorose e con quattro animali entro una bordura di frutti*, 1465-1470 circa

bulino - maniera fine, 281 × 227 mm (es. smarginato, foglio).

Paris LR (inv. 3685 LR). Unica impressione conosciuta.

*Provenienza*: P. & D. Colnaghi & Co. (1928); Edmond de Rothschild (05/1928); LR (1935).

KRISTELLER 1909, n. 30, tav. XXI; H. A.IV.12; TIB 24C1 2403.021.

**Fol. 46r**

«Cristo messo nel sepolcro di I. Culmbach, secondo alcuni, e di Jan von Carinostro, secondo altri».

**49.**

Maestro IC di Colonia (copia da Martin Schongauer)

*Deposizione nel sepolcro*

Dimensioni non pervenute. Ubicazione attuale sconosciuta.

L. VI.171.13 (I/II); TIB 8C 0801.028.c3.

Descritto da Lehrs come esemplare di I stato, ma prova debole («Schwacher Abdruck mit breitem Rande»).

**Fol. 46v**

«Sul verso dello stesso fol. venne ingommato un S. Cristoforo colle iniziali M.S. (Martino Schongauer)»

**50.**

Anonimo (già attribuito a Israhel van Meckenem, copia da Martin Schongauer)

*San Cristoforo*

bulino, 164 × 118 mm (las.)

Ubicazione attuale sconosciuta.

*Provenienza*: [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)].

LEHRS 1894, p. 361 (unico es. conosciuto); G. 570; L. IX.272.327; H. G. XXIV.130.327.

Lehrs citava una foto di proprietà di Kristeller (Milano). Il catalogo Hollstein indi-

vidua un secondo esemplare, passato ad un'asta Sotheby's, Londra, 26 aprile 1979, pp. 80-81, n. 113.

**Fol. 47r**

«Cristo in croce con Angeli, la Maria e S. Gerolamo»

**51.**

Anonimo fiorentino

*Crocifissione con la Madonna, san Giovanni Evangelista e san Girolamo penitente*, fine XV secolo

bulino, 275 × 185 (fol., es. smg.).

Boston FAM (inv. 28.1093).

*Provenienza*: P. & D. Colnaghi & Co. (1928); MFA (01/10/1928).

HIND 1910, p. 584, n. 1; ROSSITER 1931; H. A.I.81; TIB 24c2 2405.056.

**Fol. 48r**

«Un ricco ostensorio di stile gotico. Scuola tedesca»

**52.**

Israhel van Meckenem (copia dal Maestro W con la chiave)

*Ostensorio gotico*, 1480 circa

bulino, 259 × 84 mm (lastra); filigrana: cane, simile a Briquet 3627, 3629.

Washington NGA (Rosenwald Collection, inv. 1943.3.168).

*Provenienza*: P. & D. Colnaghi (1928) (?); Boerner, cat. 165 (1930), p. 116, n. 887, tav. XXIV; Charles Sessler; Lessing Rosenwald (20/08/1930); NGA (1943).

G. 448; L. IX.440.589; H. G. XXIV.218.589 (I/II).

Washington 1967 (cat. 180).

**Fol. 49r**

«La flagellazione segnata I.C. (Jan Carinostro?)»

**53.**

Maestro IC di Colonia (copia da Martin Schongauer)

*Flagellazione di Cristo*

Dimensioni non pervenute.

Ubicazione attuale sconosciuta.

*Provenienza*: [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)].

L. VI.167.7 (I/II); TIB 8c 0801.022.c1.

Lehrs descrive l'esemplare come di primo stato, ma l'impressione sarebbe debole, lacunosa ai tre angoli.

**Fol. 49v**

«Sul verso dello stesso fol. S. Damiano e S. Francesco segnato I.M. (Israel Meken).»

**54.**

Israhel van Meckenem

*San Domenico*

Dimensioni non pervenute.

Ubicazione attuale sconosciuta.

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)].

[B. VI, p. 232, n. 92]; G. 273; L. IX.275.332 (II/II); [H. G. XXIV.132.332 (III/III)]; [TIB 9, p. 92, n. 92].

Ci si limita qui a segnalare che un esemplare di quest'opera (oggi Washington, National Gallery), come altri fogli provenienti dalla collezione Trivulzio, risulta acquistato da Charles Sessler nel 1928 per Rosenwald.

**55.**

Israhel van Meckenem

*San Francesco d'Assisi*

Dimensioni non pervenute. Ubicazione attuale sconosciuta.

*Provenienza:* P. & D. Colnaghi & Co. (1928) (?); Gilhofer & Ranschburg,

Lucerna, cat. 18 [1928], p. 60, n. 76 (ill.).

[B. VI, p. 233, n. 96]; G. 278; L. IX.277.336 (II/II); [H. G. XXIV.134.336]; [TIB 9, p. 95, n. 96].

L'identificazione con l'esemplare passato all'asta Gilhofer & Ranschburg è avanzata da Lehrs (VI.168, nota 1). In effetti il catalogo descrive questa prova come un'impressione fresca in ottime condizioni e con piccoli margini oltre l'impronta.

**Fol. 50r**

«Sopra una medesima lamina furono incisi sei quadretti rappresentanti una sequela di scene che terminano coll'estremo supplizio di più persone [...] (prima metà del sec. XVI) [...]. Non credo che l'incisione di scuola italiana.»

**56.**

Anonimo fiorentino

*Scene dalla storia di tre pellegrini in viaggio verso Santiago di Compostela*, 1460-1470

bulino - maniera fine, 202 × 255 mm (las.), 220 × 272 mm (fol.).

Paris LR (inv. 3686 LR). Unico esemplare conosciuto.

*Provenienza:* P. & D. Colnaghi & Co. (1928); Edmond de Rothschild (05/1928); LR (1935).

KRISTELLER 1893, p. 392, n. 8; HIND 1910, p. 585, n. 10; H. A.I.45; ROTHSCHILD 1935, pp. 72-73; TIB 24C1 2402.033.

**Fol. 51r**

*«Sant'Anna, la Madonna ed il bambino con paesaggio e mare nel fondo»*

**57.**

Maestro di San Sebastiano

*Madonna con Bambino e sant'Anna*, seconda metà XV secolo

bulino, 174 × 119 mm.

Washington NGA (Rosenwald Collection, inv. 1943.3.5812).

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; Kennedy & Co., New York (marzo 1929); Charles Sessler; Lessing Rosenwald (25/01/1930); NGA (1943).

L. IV.193.1; LEHRS 1928-1929, p. 10.

New York 1929 (cat. 1); Washington 1967 (cat. 33).

Identificabile con l'esemplare esposto a New York da Kennedy (1929) grazie ad alcune macchie scure presenti sulla carta. Sebbene impressa su carta antica, Alan Shestack (1967) a partire da un'analisi dello stile ha supposto che potesse trattarsi del *pastiche* di un incisore ottocentesco ispirato al XV secolo.

**Fol. 52r**

*«San Gerolamo nel deserto. Scuola tedesca.»*

**58.**

Ambito fiorentino

*San Girolamo nel deserto*

bulino - maniera larga, 174 × 119 mm.

Boston FAM (inv. 28.1094).

*Provenienza:* P. & D. Colnaghi & Co. (1928); FAM (1928).

ROSSITER 1931; H. A.I.85.

**Fol. 53r**

*«Scudo con cani che attaccano un orso»*

**59.**

Ambito di Baccio Baldini

*Cani che attaccano un orso*

bulino - maniera fine, 274 × 210 mm (lastra di forma ottagonale irregolare).  
Paris LR (inv. 3688 LR). Si conoscono due esemplari; questo è il solo che presenti il segno di battuta del rame.

*Provenienza:* P. & D. Colnaghi & Co. (1928); Edmond de Rothschild (05/1928); LR (1935).

KRISTELLER 1909, n. 8, tav. VII; H. A.IV.24; TIB 24C1 2403.033.

**Fol. 54r**

*«Nove liste di ornati sopra un solo rame.»*

**60.**

Bottega di Baccio Baldini

*Tavola con undici elementi d'ornato, 1465-1470*

bulino - maniera fine, 288 × 211 mm (*trait carré*), 292 × 219 (fol.).

Paris LR (inv. 3684 LR). Unico esemplare completo conosciuto.

*Provenienza:* P. & D. Colnaghi & Co. (1928); Edmond de Rothschild (10/1928); LR (1935).

H. A.II.19; TIB 24C1 2403.134.

**Fol. 54v**

*«Sul verso di questo foglio fu ingommato uno stemma colle iniziali I.M. (Israel Meken) in alto, e sotto la parola Bacholt.»*

**61.**

Israhel van Meckenem

*Stemma*

Dimensioni sconosciute. Ubicazione attuale sconosciuta.

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)].

[B. VI, p. 277, n. 195]; G. 443; [L. IX.411.522]; [H. G. XXIV.201.522]; [TIB 9, p. 185, n. 195].

**Fol. 55r**

*«Sopra lo stesso fol. e da un sol rame si trova un vaso sostenuto da un leone e da un grifone: e sotto una Pace colla Vergine e bambino. Scuola tedesca.»*

**62.**

Maestro di San Sebastiano

*Due pezzi di oreficeria (un secchiello e una pace), 1480 circa*

bulino, 176 × 115 mm.

Washington NGA (Rosenwald Collection, inv. 1943.3.5811).

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; Kennedy & Co., New York (marzo 1929); Charles Sessler; Lessing Rosenwald (25/01/1930); NGA (1943).

LEHRS 1888, p. 65, n. 136; L. IV.199.10.

New York 1929 (cat. 2); Washington 1967 (cat. 32).

**Fol. 56r-61r**

*«Le Sibille Ellespontina, Frigia, Delfina, Cumana, Europa, Persica. Bellissime prove sopra fol. intonsi.»*

**63.-68.**

Anonimo fiorentino (copia da Baccio Baldini)

*Sei sibille da una serie di dodici, fine XV secolo* (FIG. 3)

bulino, 297/292 × 190/206 mm

Washington NGA (Rosenwald Collection, inv. 1943.3.1332-1337).

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; Lessing Rosenwald (23/06/1928); NGA (1943).

H. C.IV.1, 3, 7-9, 11.

Washington 1973 (catt. 3-8).

**Fol. 62r**

*«La Vergine che adora il bambino. Scuola italiana»*

**69.**

Ambito ferrarese o veneto

*Madonna in adorazione di Gesù Bambino*

bulino, 182 × 148 mm (las., gli angoli sono tagliati).

New York MMA.

*Provenienza:* P. & D. Colnaghi & Co. (1928); MMA (1929).

HIND 1910, p. 588, n. 44; BORENIUS 1923, p. 54, n. 27; IVINS 1929<sup>a</sup>, p. 22; H. V.21.12; TIB 25C 2506.015.

Solo due esemplari conosciuti. Hind ha definito quest'impressione 'tarda'.

**Fol. 62v**

*«Sul v. dello stesso fol. furono ingommate due incisioni, cioè una S. Clara, ed una lista di fogliami per ornato, ambedue di scuola tedesca»*

**70.**

Israhel van Meckenem

*Santa Clara*

Dimensioni non pervenute.

Ubicazione attuale sconosciuta.

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)].

[B. VI, p. 246, n. 126]; G. 341; [L. IX.317.396]; [H. G. XXIV.155.396]; [TIB 9, p. 123, n. 126].

**71.**

Maestro W con la chiave (attivo 1465-1490 c.)

*Fogliami gotici* (FIG. 7)

bulino, 300 × 105 mm (las.); filigrana: piccola testa di bue

New York MMA (inv. 29.16.1).

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; MMA (Harris Brisbane Dick Fund, 1929).

LEHRS 1895, n. 52, tav. XVIII; IVINS 1929<sup>b</sup>, pp. 165-166; L. VII.101.81; H. D&F XII.250.81.

New York 1997 (p. 15).

**Fol. 63r**

«*Santa Maria Maddalena. Scuola italiana. Fol. intonso dell'ugual misura dei profeti e delle sibille.*»

**72.**

Anonimo fiorentino (bottega di Baccio Baldini)

*Santa Maria Maddalena*

bulino - maniera fine, 219 × 140 mm (las.), 298 × 198 mm (fol.).

Paris LR (inv. 3699 LR). Unica impressione conosciuta.

*Provenienza:* [P. & D. Colnaghi & Co. (1928)]; Edmond de Rothschild (05/1928); LR (dono, 1935).

HIND 1910, p. 589, n. 58; H. A.II.24; TIB 24C1 2403.128.

**Fol. 64r**

«*San Sebastiano con tre arcieri che lo saettano: ai lati del Santo vi sono stampate delle preghiere in latino.*»

**73.**

Ambito fiorentino

*Martirio di san Sebastiano*, fine XV secolo (FIG. 9)

bulino, 235 × 147 mm (las.), 290 × 208 mm (fol.).

New York MMA (inv. 28.97.109). Unico esemplare conosciuto.

*Provenienza:* P. & D. Colnaghi & Co. (1928); MMA (1928).

HIND 1910, p. 586, n. 27; *Pestblätter* 22; IVINS 1929<sup>a</sup>, p. 22; H. B.III.14; TIB 24C2 2405.069.

**2 fogli bianchi, non numerati**

«Seguono due fol. bianchi non numerati.»

**Fol. 65r**

«S. Pietro e S. Paolo sopra un solo rame e fol. segnato I.M. (Israel Meken)»

**74.**

Israhel van Meckenem

*San Pietro e sant'Andrea* (dalla serie di Dodici apostoli a coppie)

Ubicazione attuale sconosciuta.

[B. VI, p. 228, n. 79]; G. 238; [L. IX.245.294]; [H. G. XXIV.115.294]; [TIB 9, p. 80, n. 79].

Si segnala la presenza di un esemplare in ottime condizioni, con margini oltre l'impronta del rame nel cat. 18 di Gilhofer & Ranschburg (cat. n. 75), lo stesso che Lehms ha individuato per i passaggi collezionistici di *San Francesco d'Assisi* (cat. 55).

**Fol. 66r**

«San Rocco ed un altro santo che tiene il calice da cui esce un serpente: segnato pure I.M. parimente sopra un solo rame e fol.»

**75.**

Israhel van Meckenem

*San Giacomo maggiore e san Giovanni evangelista* (dalla serie di Dodici apostoli a coppie; FIG. 5)

bulino - maniera fine, 280 × 205 mm (fol.).

Ubicazione attuale sconosciuta.

[B. VI, p. 228, n. 80]; G. 203; [L. IX.246.295]; [H. G. XXIV.116.295]; [TIB 9, p. 81, n. 80].

**Fol. 67r**

«Altri due santi simili ai precedenti. Tutti questi santi sono posti a due a due sotto un arco, od ancona»

**76.**

Israhel van Meckenem

Un'altra coppia di apostoli, non identificabile, facente plausibilmente parte della medesima serie. Le altre tavole sono:

*San Tommaso e san Giacomo Minore* (H. G. XXIV.116.296).

*San Bartolomeo e san Filippo* (H. G. XXIV.116.297).

*Simone e san Matteo* ([H. G. XXIV.117.298).

*San Mattia e san Giuda Taddeo* (o *San Simone?*) (H. G. XXIV.117.299).

**3 fogli bianchi, non numerati**

**Fol. 68r**

«*La morte della Vergine segnato Israel VM (Meken)*»

**77.**

Israhel van Meckenem (copia in controparte da Martin Schongauer)

*La morte della Vergine*

Ubicazione attuale sconosciuta.

[B. VI, p. 223, n. 50]; G. 124; [L. IX.48.49]; [H. G. XXIV.18.49]; [TIB 9, p. 59, n. 50]; TIB 8C 00801.016.C5.

**Stampe del XV secolo provenienti dalla collezione Trivulzio e ora conservate alla Raccolta Bertarelli**

**B. 1.**

Maestro IC di Colonia (copia da Martin Schongauer)

*Andata al Calvario* (FIG. 10)

bulino, 290 × 428 mm (fol., es. smarginato).

Milano CRSB (Art. prez. m. 51; R.C. 1832/2892).

L. VI.163.1; [H. G. XLIX.33.9e]; TIB 8C1 0801.009.C5.

**B. 2.**

Ambito milanese

*Crocifissione con santa Caterina da Siena e santa Margherita*

bulino, 155 × 112 mm (inc.), 160 × 115 (fol., es. smarginato)

Milano CRSB (Art. prez. p. 425). Unico esemplare conosciuto.

H. I.281.F.5 (incisioni di ubicazione sconosciuta); TIB 24C4 2411.024.

Milano 1984 (cat. 19).

L'opera era stata segnalata da Hind come proveniente dal Codice 2143, ma il soggetto non corrisponde ad alcuna delle tavole descritte da Porro.

**B. 3.**

Monogrammista b x g

*Uomo primitivo che si arrampica su una pianta di cardo*

bulino, 117 × 88 mm (fol., es. smarginato).

Milano CRSB (Art. prez. p. 350; R.C. 1832/2893).

L. VIII.217.42.

# Riflessi leonardeschi nelle stampe di Nicoletto da Modena

Giulia Bertolazzi

## Nicoletto da Modena, 'caso critico'

«Gran lode, e gloria si è acquistato Nicoletto da Modena Pittore insigne massime in prospettiva, e valente incisore nel rame», ha riferito, per la prima volta nel 1662, lo storico e teologo Ludovico Vedriani, sottraendo il nome di Nicoletto a quello degli «uomini di mezza classe», per collocarne le opere «al pari delle migliori»<sup>(1)</sup>.

Si sono susseguiti tra Sette e Ottocento numerosi contributi di carattere storiografico, di cifra locale o, in maggior misura, estesi e repertoriali, tesi a riservare interesse alla vicenda e all'opera di Nicoletto da Modena<sup>(2)</sup>. Adam Bartsch ha assegnato più sistematica fisionomia al *corpus* incisivo nicolettiano, ancorandolo a due indubbi termini cronologici (1500, 1512), grazie a una coppia di bulini, unici in grado di esibire data di esecuzione e firma del modenese e di tradire una formazione mantegnese, poi estesa alle suggestioni che da Nord erano giunte di Shongauer e di Dürer<sup>(3)</sup>. Sulla vicenda nicolettiana, Émile L. Galichon ha firmato quattro articoli su la «Gazette des Beaux-Arts», raccontando delle tangenze con Mantegna nelle prove iniziali, di cui ha avvertito l'approssimazione esecutiva, e dell'accostamento agli esempi grafici d'oltralpe<sup>(4)</sup>.

Voce più autorevole tra quelle che hanno esaminato la produzione incisiva di Nicoletto da Modena è considerata quella di Arthur M. Hind<sup>(5)</sup>; era rimasta inedita, fino alla pubblicazione dell'archeologo Fritz Weege, la firma «Nicholetto da Modena / Ferara 1507», scalfita sulla parete di un'aula sotterranea della *Domus Aurea*<sup>(6)</sup>, in grado di confermare la circostanza di un viaggio a Roma, posteriore rispetto all'ipotesi di una formazione milanese in cui Nicoletto avrebbe acquisito «his Mantegnesque style».

Jacquelyn Sheehan ha informato, a conferma del battesimo a pittore concesso dal primo biografo, di un elemento ulteriore: Nicoletto ha decorato, prima della partenza per Roma, una cappella privata in Padova per il vescovo Pietro Barozzi, una tappa che lo ha avvicinato alle provocazioni formali e luministiche che da Venezia avevano suggestionato l'entroterra<sup>(7)</sup>.

Resta, ad oggi, quella di Mark J. Zucker l'obbligata 'enciclopedia' per una conoscenza sull'opera del modenese: ai dichiarati inizi mantegneschi, complicati dalle tendenze ferraresi e bolognesi che gravitavano su Modena, lo studioso ha accostato l'insegnamento dei maestri d'oltralpe. Sono confermati gli impegni decorativi a Padova, l'abbandono dei fondi scuri delle prime prove a seguito dei contatti con la laguna e la sua comparsa a Roma nel 1507<sup>(8)</sup>.

### **Breve ragguaglio per una biografia di Nicoletto da Modena**

Della carriera di Nicoletto il periodo padovano è il solo ad essere attestato in maniera certa. Due sono infatti i documenti che lo hanno visto impegnato come pittore nella città veneta: un pagamento, in data 29 dicembre 1497, da parte del massaro dell'Arca del Santo per un intervento di 'ripristino' sul coro intarsiato dai fratelli Canozi da Lendinara<sup>(9)</sup> e il già citato contratto per la decorazione della cappella privata del vescovo Barozzi (4 giugno 1506).

Nicoletto è nato a Modena, provenienza rivendicata dalle firme dei propri bulini, in una data imprecisata del secondo Quattrocento. Non solo le prove d'esordio, ma anche atti notarili hanno confermato la successiva permanenza dell'incisore a Padova, dove ha potuto assimilare l'eredità mantegnesca, nutrimento alla sua 'prima scuola'<sup>(10)</sup>.

Questo soggiorno, da inserire entro l'estremo 1507, ha visto l'esecuzione di incisioni a sfondo scuro, ottenuto tramite tratteggio incrociato<sup>(11)</sup>, seguite dall'inserimento di elementi antiquari propri della cultura padovana post-mantegnesca<sup>(12)</sup>. Nonostante i marcati influssi veneti, l'origine emiliana di Nicoletto risulta salvaguardata dalla timida attenzione riservata alla «natura stalagmitica» di Cosmè Tura e dallo sguardo assegnato alle stampe a niello, sezione consistente del suo *corpus* incisivo e regolare produzione della cerchia di Francesco Francia<sup>(13)</sup>. Non solo influenze padovane quelle rintracciate nei brani nicolettiani di primo Cinquecento, ma a fare capolino dai suoi fogli incisi sono state anche notazioni e memorie veneziane, preferenze per modelli ancora tardo quattrocenteschi o persino precedenti, capaci di rivelare un malcelato disinteresse per la colta avanguardia giorgionesca<sup>(14)</sup>.

Nel 1507 Nicoletto, come attesta il citato graffito nella *Domus Aurea*, è stato a Roma. Educato al gusto antiquario dei territori d'origine, l'incontro con la classicità e con le 'rinascenze architettoniche e pittoriche', capitanate dagli artisti approdati alla corte papale sul crinale tra Quattrocento e Cinquecento, si è concretizzato nelle prove romane<sup>(15)</sup>. La sola data *ante quem* 1507 è risultata insufficiente a fornire l'estensione del soggiorno capitolino, e le successive prove, sprovviste delle ingombranti novità della maniera moderna, hanno portato a concludere un ravvicinato commiato.

I documenti modenesi hanno restituito la notizia di un Nicoletto *depictor*, attivo in città nel 1510 e incaricato, per volere del duca Alfonso I, di dipingere due finestre del palazzo del Massaro ducale<sup>(16)</sup>. Se questi si identificasse con Nicoletto da



FIG. 1 - Nicoletto da Modena, *Gioco di quattro putti*, inv. Cl. B 20630. Paris, Bibliothèque nationale de France

Modena, si tratterebbe dell'estrema attestazione in grado di segnalare la presenza dell'incisore in città; a seguito di ciò nessuna traccia documentaria ha più tradito il legame di Nicoletto con precisati centri artistici, ma a narrare della sua vicenda sono rimasti gli esemplari incisi superstiti. Intrapresa una più prudente rielaborazione di quanto acquisito, il modenese ha privilegiato infine bulini sui quali campeggiano vestigia architettoniche di stampo classico e figure umane, soggetti sacri o paganeggianti in pose tipizzate, e ha rinnegato, a favore di ombreggiature modulate, ogni ricordo dell'insistito tratto inciso dei primi sfondi<sup>(17)</sup>.

È una continua ricerca figurativa quella che ha caratterizzato la parabola artistica di Nicoletto, sempre pronto a distillare in maniera singolare le nuove proposte grafiche e i più aggiornati modelli incisori, una modalità avvertita chiaramente nella sua produzione conclusiva, costituita da una serie di stampe a tema sacro, un gruppo di piccolo formato databile al 1515-1520 circa<sup>(18)</sup>. L'estremo cronologico inferiore dell'intera vicenda nicolettiana, recentemente rintracciato, è fissato al 1522<sup>(19)</sup>: hanno concluso la sua produzione brani incisi da valutare quali testimoni aggiunti della costante appropriazione di lessici figurativi che, seppur di estranea invenzione, non hanno mancato di suscitare interesse per la varietà del loro esito.

### **Sulle tracce di un soggiorno milanese di Nicoletto da Modena**

Assicurare il nome di Nicoletto da Modena alla città di Milano è operazione non semplice e agevole. Quella parte della critica apertasi all'ipotesi di un soggiorno milanese dell'incisore si è espressa con molte cautele: per primo Galichon, attribuendo agli affreschi di Bernardino Luini nel Monastero Maggiore di Milano una quota di influenza sul modenese attardatosi ad avvicinare il lessico düreriano<sup>(20)</sup>, più audace Hind nel postulare un'educazione nella capitale sforzesca, centro da cui attingere, considerata la presenza di incisori giunti da Mantova, il carattere mantegnaesco delle prime prove<sup>(21)</sup>, e per ultimo Zucker, limitandosi a precisare che «an analysis of his prints also suggest that he may have been in Milan at some early stage of his career»<sup>(22)</sup>. Partendo da tali argomentazioni, quella che si propone di seguito è l'osservazione mirata di una coppia di bulini firmati da Nicoletto e accordati dagli studiosi al periodo milanese<sup>(23)</sup>, utile a restituire, più sistematicamente, la consistenza delle novità in essi implicate: i riferimenti ad alcuni elementi di probabile ascendenza leonardesca e altre suggestioni figurative che si andavano respirando in città nell'ultimo decennio del XV secolo.

Segnalato per lo scuro fondale e ascritto alla prima maniera di Nicoletto, *Gioco di quattro putti* (FIG. 1), viene discusso quale esemplare conforme per iconografia al margine del frontespizio londinese dell'edizione volgare dei *Commentarii rerum gestarum Francisci Sphortiae*<sup>(24)</sup> (FIG. 2), nota come *Sforziade*, uno dei quattro miniatte di Giovan Pietro Birago<sup>(25)</sup>. Da considerare, al pari degli altri, quale prodotto artistico impiegato a fini propagandistici e coerente alla volontà di legittimazione poli-



FIG. 2 - Giovanni Simonetta, *Commentarii rerum gestarum Francisci Sphortiae*, inv. Grenville 7251, fronte-spizio miniato da Giovan Pietro Birago. London, British Library



FIG. 3 - Nicoletto da Modena, *Gioco di tre putti*, inv. Cl. B 20629. Paris, Bibliothèque nationale de France

tica, la realizzazione del codice, destinato alla fruizione personale di Ludovico il Moro, deve essere collocata tra il 1490, data dell'edizione volgare, e la nomina di questi a duca di Milano (1494). Il gruppo di putti in basso intento nel gioco detto 'della mano calda', nella miniatura del Birago, è l'idea formale a cui Nicoletto attinge, un soggetto che allude verosimilmente ai cortigiani del Moro, che indossano la collana ducale<sup>(26)</sup>. Da chiedersi se medesima funzione 'allegorica' possano aver assunto l'esemplare di Nicoletto e il suo *pendant* (FIG. 3), un singolare quesito che non trova, ad oggi, alcuna corrispondenza né letteraria né figurativa<sup>(27)</sup>.

Nel caso in esame, al di là della familiarità iconografica tra i soggetti, forse di per sé sufficiente a postulare un soggiorno milanese dell'incisore, resta da considerare, quale indizio di un contatto con il centro lombardo, la corrispondenza tra l'intreccio dei rami dell'albero al centro, impiegato da Nicoletto, e alcune invenzioni di Leonardo: la volta della Sala delle Asse del Castello Sforzesco, dove Leonardo lavorava sicuramente nell'aprile 1498 (FIG. 4), e i sei esemplari dei 'nodi vinciani'

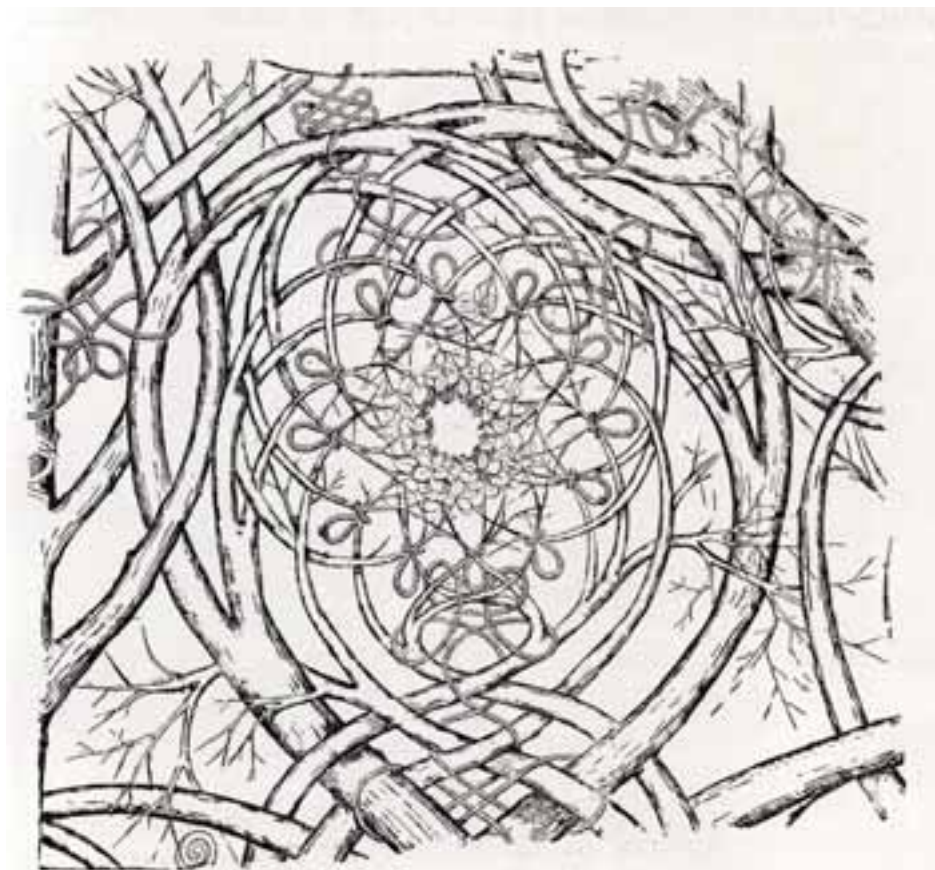


FIG. 4 - Luca Beltrami, disegno al tratto da rilievo in *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902, p. 43

dell'Achademia Leonardi Vinci, incisi da anonimi intagliatori milanesi, a partire da disegni leonardeschi, intorno al 1495-1499<sup>(28)</sup>. Si suggerisce come, tra questi, l'esemplare inciso a mostrare aderenza maggiore all'intreccio dei rami, sia rintracciabile nel *nodo nr. 5* (FIG. 5) e che un ricordo della tabella al centro possa giungere

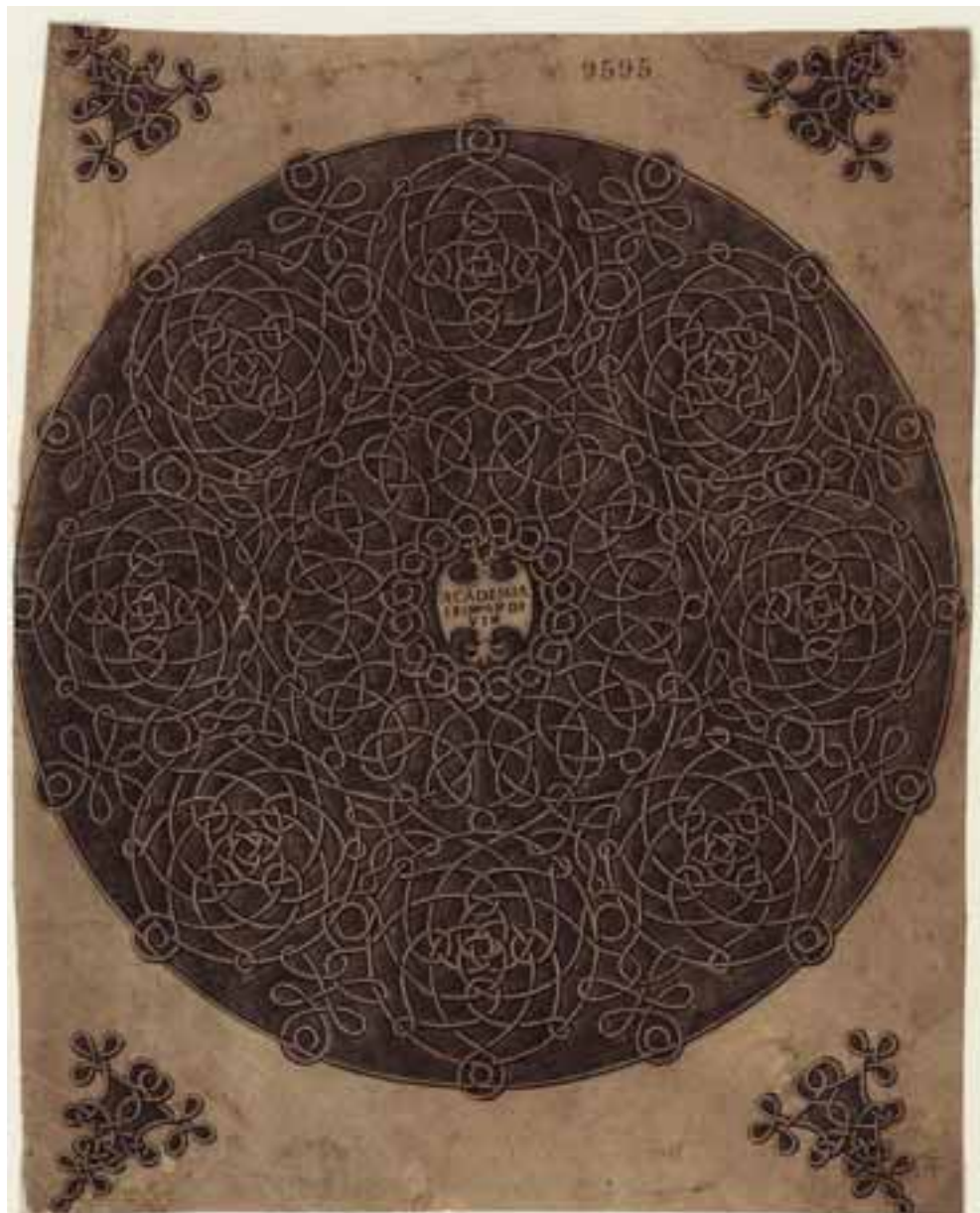


FIG. 5 - Incisore milanese, da Leonardo da Vinci, *nodo nr. 5*, inv. 9595. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

a chiarire quella impiegata da Nicoletto per la prova incisa qui discussa. In un'indagine che ha tenuto come ferma prospettiva quella di un soggiorno milanese di Nicoletto, medesima attenzione è stata destinata alla complessa *Madonna col Bambino in trono tra le sante Caterina e Lucia* (FIG. 6), rivelatrice di influenze shon-



FIG. 6 - Nicoletto da Modena, *Madonna col Bambino in trono tra le sante Caterina e Lucia*, inv. Cl. C 59948. Paris, Bibliothèque nationale de France

gaueriene, ma lontana dall'affresco luinesco del San Maurizio in Milano<sup>(29)</sup>. Interesse particolare può essere riservato alla base pulvinata dello scranno centrale, condotta attraverso un motivo ad intreccio romboidale, non estraneo alle trame leonardesche del *nodo nr.1* (FIG. 7).



FIG. 7 - Incisore milanese, da Leonardo da Vinci, *nodo nr. 1*, inv. 9596 E. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

Pongono poi interessanti questioni le forme geometriche collocate nel margine inferiore dell'esemplare nicolettiano, finora non adeguatamente considerate. Si propone qui, per la prima volta, di leggere un riferimento di Nicoletto a due prove grafiche di Leonardo, due fogli vicini del Codice Atlantico, *Studio prospettico di una ruota dentata*, f. 706 r., ex 263 r. a (FIG. 8) e *Studio prospettico di un 'mazzocchio'*, f. 710 r. b, ex 263 v. b (FIG. 9), risalenti alla prima decade del 1500, quando Leonardo è documentato a Milano<sup>(30)</sup>. Benché impraticabile, considerata l'assenza di elementi datanti per l'esemplare inciso, una ricostruzione del rapporto tra Nicoletto e le idee vinciane nel contesto milanese, al suo nome va comunque ricondotto un testimone grafico degli studi prospettici assegnati alla piena maturità del da Vinci.

Quanto finora rilevato non ha alcuna pretesa di chiarire i rapporti tra Nicoletto da Modena e la Milano sforzesca; l'indagine dei bulini considerati sopra ha permesso,

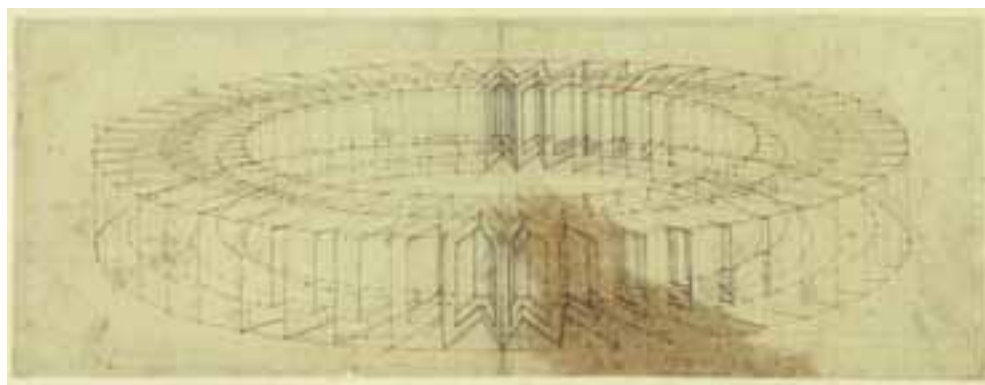


FIG. 8 - Leonardo da Vinci, *Studio prospettico di una ruota dentata*, Codice Atlantico, f. 706 recto (già 263 recto-a). Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

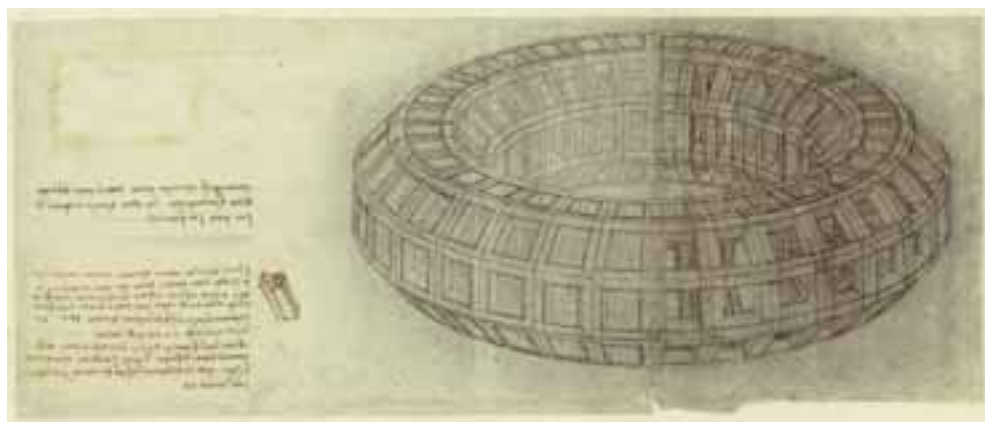


FIG. 9 - Leonardo da Vinci, *Studio prospettico di un 'mazzocchio'*, Codice Atlantico, f. 710 b recto (già 263 verso-b). Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana

alla luce di nuovi elementi, di confermare, con le debite precauzioni, quanto già avvertito dalla critica: Nicoletto ha avuto accesso ad alcune delle novità che gli artisti attivi presso la corte sforzesca andavano licenziando tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento.

Desidero ringraziare Claudio Salsi e Alessia Alberti per le sapienti sollecitazioni fornite in corso di stesura.

## NOTE

Le stampe citate nel testo, con riferimento in nota, rinviano alla numerazione impiegata in *The Illustrated Bartsch. Early Italian Masters*, 25 Commentary, New York 1984 (da ora in poi TIB). Il corpus incisorio nicolettiano ricostruito finora consta di circa centoventi opere.

- <sup>(1)</sup> L. VEDRIANI, *Raccolta de' Pittori, Scultori et Architetti Modenesi più celebri*, Modena 1662, p. 44.
- <sup>(2)</sup> Richiamo di seguito, in ordine cronologico, un elenco circoscritto dei repertori che, tra Settecento e Ottocento, hanno citato o dato conto della figura e dell'opera di Nicoletto da Modena: G. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degl'intagliatori in rame*, 3 voll., Siena 1771, II, p. 303; G. TIRABOSCHI, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti natii degli stati del Duca di Modena*, Modena 1786, pp. 267-268; L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti Fin presso al fine del XVIII secolo* (ed. orig., Bassano del Grappa, Remondini, 1809), ed. cons., Firenze 1968-1974, 3 voll, 6 tt., I, t. I, 1968, p. 83; II, t. IV, 1970, p. 203; W.Y. OTTLEY, *An inquiry into the origin and early history of engraving, upon copper and in wood, with an account of engravers and their works, from the invention of chalcography by Maso Finiguerra, to the time of Marc'Antonio Raimondi*, 2 voll., London 1816, II, pp. 533-550; J.D. PASSAVANT, *Le peintre-graveur*, 6 voll., Leipzig 1860-1864, V, 1864, pp. 92-103; H. DELABORDE, *La gravure en Italie avant Marc-Antoine (1452-1505)*, Paris 1883, pp. 252-292.
- <sup>(3)</sup> A. BARTSCH, *Le Peintre Graveur*, 21 voll., Vienne 1803-1821, XII, 1811, pp. 252-292, dà notizia dei due esemplari *Quattro donne ignude* (TIB 2508.110) e *Sant'Antonio Eremita* (TIB 2508.048), datati rispettivamente 1500 e 1512. L'esistenza di una terza incisione, datata 1522 e raffigurante *San Rocco*, è portata all'attenzione da M.J. ZUCKER in *Nicoletto da Modena's Late Works Reconsidered*, «Print Quarterly», 8 (1991), pp. 28-36.
- <sup>(4)</sup> É.-L. GALICHON, *Rosex dit Nicoletto de Modène*, «Gazette de Beaux-Arts», 21 (1866), pp. 372-378; 27 (1869), pp. 145-156; 29 (1870), pp. 244-266; 34 (1874), pp. 164-169.
- <sup>(5)</sup> A.M. HIND, *Early Italian engraving. A critical catalogue with complete reproductions of all the prints described*, 7 voll., London 1938-1948, V, 1948, pp. 107-140.
- <sup>(6)</sup> F. WEEGE, *Das goldene Haus des Nero. Neue Funde und Forschungen*, «Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts», 28 (1913), p. 145.
- <sup>(7)</sup> J.L. SHEEHAN, *Nicoletto da Modena*, in *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 24 giugno – 7 ottobre 1973), a cura di J.A. Levenson, K. Oberhuber, J.L. Sheehan, Washington 1973, pp. 466-488, menziona la commissione sottoscritta dal Barozzi e da Nicoletto, pubblicata un decennio addietro da P. SAMBIN, *Nuovi documenti per la storia della pittura in Padova dal XIV al XVI secolo: Prospero da Piazzola, Bartolomeo Montagna, Jacopo da Montagnana, Jacopo da Feltre, Nicoletto da Modena*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 51 (1962), pp. 124-126, doc. n. 9.
- <sup>(8)</sup> M.J. ZUCKER, *Early Italian Masters*, in *The Illustrated Bartsch. 25 Commentary*, New York 1984, pp. 157-253, segnala, oltre a quanto restituito da SAMBIN, *Nuovi documenti...* cit. n. 7, pp. 124-126, doc. n. 9, la decorazione di facciata di una dimora privata sita in Padova, di cui è impedita qualunque attuale lettura, recante la sottoscrizione «*Opus Nicoletti*», secondo quanto notificato da P. BRANSOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795, p. 207, che assegna la paternità dell'intervento pittorico a Niccolò Pizzolo. Zucker assicura invece maggior plausibilità di ascrizione a Nicoletto.
- <sup>(9)</sup> L'edizione del documento si deve a A. SARTORI, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, Vicenza 1976, p. 423.

- <sup>(10)</sup> Molti dei lavori iniziali di Nicoletto rivelano il forte debito mantegnesco sia in termini iconografici che tecnico-stilistici. Si vedano, ad esempio, due esemplari agevolmente accostabili quali *Ercole e Anteo* di Mantegna (TIB 2506.020) e l'omonimo nicolettiano (TIB 2508.001).
- <sup>(11)</sup> Si veda, ad esempio, *Vulcano forgia le ali di Amore* (TIB 2508.002).
- <sup>(12)</sup> Si veda, ad esempio, *La Vittoria* (TIB 2508.013).
- <sup>(13)</sup> Si veda quanto notificato sull'educazione emiliana di Nicoletto da Modena da G. PIERPAOLI, *Agli albori dell'incisione italiana. Considerazioni sulla figura e l'opera di Nicoletto da Modena*, in *L'arti per via. Percorsi nella catalogazione delle opere grafiche*, a cura di G. Benassati, Bologna 2000, pp. 43-57, in particolare p. 46.
- <sup>(14)</sup> A favore di un soggiorno veneziano e di un contatto di Nicoletto con i testi pittorici ivi accessibili, poiché pubblicamente esposti, si veda quanto suggerito in proposito da PIERPAOLI, *Agli albori dell'incisione italiana...* cit. n. 13, p. 48.
- <sup>(15)</sup> HIND, *Early Italian engraving...* cit. n. 5, p. 119, n. 29, confronta acutamente il soggetto dell'esemplare *Apelle* (TIB 2508.031) con il filosofo eretico Sebellio che Filippino Lippi ritrae nel *Trionfo di san Tommaso d'Aquino*, nella cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma. Rappresentativa del periodo romano risulta, in aggiunta, la serie denominata *Pannelli ornamentali* (TIB 2508.90-2508.103), parafrasanti esiti di quelle grottesche che i maestri giunti a Roma, innanzi lo shock raffaellesco e michelangiolesco, andavano decifrando.
- <sup>(16)</sup> L'edizione del documento si deve a O. BARACCHI, *Ipotesi su Nicoletto da Modena*, «Atti e memorie. Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi», s. XI, 19 (1997), pp. 73-91, in particolare p. 90.
- <sup>(17)</sup> Si veda, ad esempio, l'esemplare *Sant'Antonio Eremita* (TIB 2508.048), la cui progressione di campate induce a presumere suggestioni dalla bramantesca stampa Prevedari.
- <sup>(18)</sup> Cfr. TIB 2508.60-2508.69.
- <sup>(19)</sup> A costituire tale documento è l'esemplare *San Rocco*, segnalato a metà del secolo scorso da L. VITALI, *Stampe italiane primitive alla mostra di Zurigo*, «Bollettino d'arte», 34 (1949), pp. 367-369, in particolare p. 369, fig. 6, e ignorato dai repertori successivi sull'opera del modenese fino alla pubblicazione in merito di ZUCKER, *Nicoletto da Modena's Late...* cit. n. 3.
- <sup>(20)</sup> GALICHON, *Rosex dit Nicoletto...* cit. n. 4, p. 377, avvicina, per prossimità iconografica, l'esemplare *Madonna con Bambino in trono tra le sante Caterina e Lucia* (TIB 2598.059), alle *Sante Cecilia e Giustina* affrescate da Bernardino Luini, che affiancano il tabernacolo collocato a sinistra dell'altare della chiesa 'pubblica' di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano.
- <sup>(21)</sup> HIND, *Early Italian Engraving...* cit. n. 5, p. 108, a favore di un'educazione milanese di Nicoletto, rimanda all'esemplare, privo di sottoscrizione, *Due putti che reggono un'asta sormontata da una croce* (TIB 2508.005), medesimo soggetto del bulino ascritto a Zoan Andrea, giunto a Milano da Mantova intorno al 1490 (TIB 2509.010), e stabilisce inoltre l'agevole equivalenza tra il nicolettiano *Gioco di putti* (TIB 2508.006) e il frontespizio londinese (Londra, British Library, Grenville 7251) dell'edizione volgare dei *Commentarii rerum gestarum Francisci Sphortiae*, miniato da Giovan Pietro Birago.
- <sup>(22)</sup> ZUCKER, *The Illustrated Bartsch...* cit. n. 8, p. 157.
- <sup>(23)</sup> Rispettivamente TIB. 2508.006 e 2508.059.
- <sup>(24)</sup> Questo, in breve, quanto disposto sull'esemplare da GALICHON, *Rosex dit Nicoletto...* cit. n. 4, p. 262, nr. 70 e HIND, *Early Italian Engraving...* cit. n. 5, p. 115, nr. 6. L'identificazione del Mae-

stro del Libro d'Ore Sforza con Giovan Pietro Birago si deve a B. HORODOYSKI, *Birago, Miniatriste des Sforza*, «Scriptorium», 10 (1956), pp. 241-255.

- <sup>(25)</sup> Il celebre 'resoconto biografico' di Francesco Sforza, redatto in latino negli anni Settanta del Quattrocento da Giovanni Simonetta, segretario ducale, e pubblicato dal tipografo parmense Antonio Zarotto nel 1482 e nel 1486, fu in seguito tradotto in volgare dall'umanista medico Cristoforo Landino e dato alle stampe nel 1490 ancora dallo Zarotto, su iniziativa di Ludovico il Moro. Si veda quanto edito sulla genesi tipografica dei *Commentarii* in A. GANDA, *I primordi della tipografia milanese. Antonio Zarotto da Parma (1471-1507)*, Firenze 1984, pp. 155, 166-167, 176-177, nn. 96, 129, 163. Considerati maggiormente dal punto di vista artistico sono i quattro volumi dell'edizione volgare, miniati nei frontespizi da Giovan Pietro Birago, per volere di Ludovico, oggi conservati a Londra (British Library, inv. Grenville 7251), Parigi (Bibliothèque nationale de France, inv. Rés Vélins 724), Varsavia (Biblioteka Nardowa, inv. Inc. F. 1347) e, in nove frammenti, a Firenze (Gallerie degli Uffizi, inv. 1980, nn. 4423-4430, 843).
- <sup>(26)</sup> In merito si veda P.L. MULAS, *Auctore Mauro filio. Il programma iconografico dei frontespizi miniati dei Commentarii di Giovanni Simonetta*, «Bulletin du bibliophile», 1 (1996), pp. 9-34.
- <sup>(27)</sup> Si destina a più approfondite indagini iconografiche l'ipotesi che *Gioco di quattro putti* e il suo *pendant* (TIB 2508.007), possano essere considerati al pari di 'allegorie della caduta del Moro', riflessione enucleata e discussa, in sede di stesura del presente contributo, a fianco di Claudio Salsi, all'interno di una più ampia valutazione inerente la produzione di stampe e letteratura popolare di area lombarda, intorno alla fine del ducato sforzesco. Di seguito rendo conto, in ordine cronologico, della bibliografia indagata in merito: A. MEDIN, *Lamenti de' secoli XIV e XV*, Firenze 1883, pp. 71-84; C. SANTORO, *I libri figurati milanesi del Rinascimento nella Biblioteca Trivulziana*, Milano 1956, p. 66. EADEM, *Stampe popolari a carattere profano della Biblioteca Trivulziana*, Milano 1964, pp. 78, 89; *Storie popolari per Ludovico il Moro*, a cura di G. Bologna, 2 voll., Milano 1983, II; *Milano e gli Sforza. Gian Galeazzo Maria e Ludovico il Moro (1746-1499)*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Trivulziana, 28 febbraio – 20 marzo 1983), a cura di G. Bologna, Milano 1983, pp. 159, 163; E. SÀITA, schede nn. 44-46, in *“Io son la volpe dolorosa”. Il ducato e la caduta di Ludovico il Moro, settimo duca di Milano (1494-1450)*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 24 febbraio – 26 marzo 2000), a cura di E. Sàita, Milano 2000, pp. 93-94.
- <sup>(28)</sup> L'intuizione si deve a ZUCKER, *The Illustrated Bartsch...* cit. n. 8, p. 166. Per la pubblicazione del documento in grado di assicurare prerogativa vinciana nella decorazione della Sala si veda E. VILLATA, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, pp. 111-112, doc. n. 127. Sull'attività dell'Achademia Leonardi Vinci si veda F. RINALDI, *“Accademia Leonardi Vinci”. Gli allievi di Leonardo e la fortuna dei modelli del maestro*, in *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 15 aprile – 19 luglio 2015), a cura di P.C. Marani, M.T. Fiorio, Milano 2015, pp. 439-449. La familiarità dichiarata da Nicoletto nei confronti delle invenzioni dell'Achademia deve essere altresì considerata a partire dalla coppia di esemplari incisi *Pannelli ornamentali ad intreccio* (TIB 2508.104-105).
- <sup>(29)</sup> Questo, in breve, quanto disposto sull'esemplare da GALICHON, *Rosex dit Nicoletto...* cit. n. 4, p. 155, n. 12, e HIND, *Early Italian Engraving...* cit. n. 5, p. 128, nr. 64. La derivazione dall'affresco del Luini (1525-1530 circa), postulata da Galichon, viene già sconsigliata, causa la distanza cronologica che lo separa dalla prova nicolettiana, da ZUCKER, *The Illustrated Bartsch...* cit. n. 8, pp. 211-213, nr. 059. Da valutare la diffusione dell'opera incisa di Nicoletto da Modena in

Alto Lario, altresì sostanziata nei contatti tra la stampa discussa e l'anonima *Madonna con Bambino* affrescata su un pilastro della chiesa di San Vincenzo a Gera Lario, datata agli anni Trenta del Cinquecento, secondo quanto suggerito da A. ROVETTA, *Un episodio di classicismo sul Lago di Como tra Nicoletto da Modena e Cesare Cesariano*, in *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza: per gli 80 anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di M.T. Balboni Brizza, Milano 1990, pp. 94-99.

<sup>(30)</sup> Per la cronologia dei fogli si veda M. VERSIERO, schede nn. I. 2-3, in *Leonardo da Vinci 1452-1519...* cit. n. 28, p. 516. Per la presenza di Leonardo a Milano nel 1510 si vedano i documenti pubblicati da VILLATA, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 28, pp. 233-236, doc. nn. 270, 272.

# *Arbor conformitatum*. Tra ‘antico’ e ‘moderno’ nelle due edizioni delle conformità di Francesco a Cristo di Bartolomeo da Pisa (1510, 1513)

Edoardo Rossetti

**D**opo il biennio di peste 1484-1485, a partire dal 1486, su iniziativa di frate Bernardino Caimi, di Giovanni Rodolfo Vismara e del potente Luogo Pio della Carità di Milano, ma su sovvenzione di un legato testamentario della contessa Lantelmina Secco, vedova di Gaspare Vimercati (il principale sostenitore politico di Francesco Sforza) e zia del Vismara, si disponeva di decorare uno dei chiostri della milanese chiesa di Sant’Angelo, o Santa Maria degli Angeli, dei minori osservanti «cum istoria sancti Francisci cum confomitatibus domini nostri Iesu Christi, pure et sine curioristate»<sup>(1)</sup>. La fonte iconografica degli affreschi era il *Liber conformitatum* o *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Nostri Jesu Christi* di frate Bartolomeo Rinonico da Pisa, un testo nato alla fine del Trecento non nuovo a esperimenti di raffigurazione che aveva avuto una fortuna figurativa immediata, considerato che, contemporaneamente alla sua produzione e approvazione, nel chiostro di Santa Croce a Firenze si erano realizzate le prime *historie pictae* su quel modello<sup>(2)</sup>.

Il testo del frate pisano si inseriva nella complessa produzione minoritica sui temi della *sequela*, dell’*imitatio* e della *conformitas* della figura di Cristo e prevedeva un raffronto di quaranta fatti della vita del Salvatore affiancati ad altrettanti eventi della vita di san Francesco d’Assisi. Il ciclo milanese, che doveva quindi contare almeno quaranta capitoli dipinti, era verosimilmente imponente, anche tenuto conto che i lavori si protrassero per circa quattro anni coinvolgendo un frate minore osservante pittore e il suo aiutante. Nulla sopravvive dei dipinti – forse monocromi come nei più vicini monasteri della provincia – che sono ricordati anche da Pasquier Le Moine, un visitatore francese al seguito di Francesco I nel 1515, attento a registrare «dedans le cloistre prochian de la dicte église» di Sant’Angelo le «bien riches painctures» rappresentanti «la vie de Sainct François». Gli affreschi furono rovinati probabilmente dall’incendio del 1516, dal saccheggio del 1527 e definitivamente distrutti insieme al complesso nel 1550<sup>(3)</sup>.

L'autore era il non meglio identificato frate Vittore da Sant'Angelo, coadiuvato da un certo Domenico da Vigevano. Significativo, per comprendere il controllo esercitato dall'ordine anche sulla produzione figurativa, il fatto che il pittore fosse proprio un minore osservante. Il nome Vittore, di notevole tradizione ambrosiana, non è comune tra quelli più usati dai francescani e si segnala che nel 1452 aveva preso gli ordini presso Sant'Angelo il giovane Antonio Castiglioni mutando il proprio nome in quello di Vittore. Difficile collegare al momento questo frate Vittore al pittore, ma forse in futuro il dato potrebbe essere rivelatore di qualche ulteriore pista di ricerca<sup>(4)</sup>.

I pochi elementi certi relativi a Vittore da Sant'Angelo sono comunque di notevole interesse e il frate aveva già meritato una fugace menzione in un testo del 1989 di Giovanni Romano<sup>(5)</sup>. Vittore era chiamato infatti nel 1487 a stimare i lavori effettuati da un'*équipe* bramantesca nella Camera d'oro del palazzo di Gian Giacomo Trivulzio; il Magno allora assente impiegava come procuratore lo stesso Ambrogio della Rovere che era stato per alcuni anni tutore di Gaspare Ambrogio Visconti, il principale mecenate di Bramante<sup>(6)</sup>. Ancora nel 1492, frate Vittore prezzava anche una *Madonna* realizzata da Giovanni Antonio da Cantù per la Canonica di Sant'Ambrogio, proprio allora, com'è noto, un altro importante cantiere bramantesco<sup>(7)</sup>. C'è da chiedersi se questo continuo intrecciarsi con fabbriche in cui era attivo Bramante possa avere qualche significato dal punto di vista figurativo nell'ancora troppo sfuggente biografia del frate pittore.

Se la fortuna figurativa del *Liber conformitatum* fu indiscussa, ci volle tempo per giungere all'*editio princeps* del testo che continuò per decenni ad avere una diffusione manoscritta. È comunque da segnalare che in un inventario di Santa Maria del Prato in Campagnano (Roma) compare un'indicazione di complessa interpretazione: «Bartholomei de Pisis liber conformitatum Sancti Francisci qui caret loco impressionis et impressore eoquod non est integer, anno domini 1485»<sup>(8)</sup>. Troppo labile traccia per pensare all'esistenza di una prima edizione risalente al 1485, ma non si può fare a meno di registrare la coincidenza della data con la commissione del ciclo dipinto milanese e dell'esistenza, sempre nella capitale sforzesca, di un manoscritto del libro datato proprio 1485<sup>(9)</sup>.

Ad ogni modo l'*editio princeps* riconosciuta era quella voluta nel 1510 dal frate minore osservante, nonché guardiano di Sant'Angelo, Francesco da San Colombano, e stampata a Milano presso Gottardo da Ponte, imprenditore originario di Bruges coinvolto nelle principali iniziative editoriali religiose ambrosiane. A dimostrare la vivacità del clima culturale e devozionale milanese, ma soprattutto la rivalità tra i due rami della famiglia francescana, quello conventuale e quello osservante (situazione complicata in Lombardia dalla presenza dell'attivissima congrega-



FIG. 1 - *Arbor conformitatum*, da Bartholomeus de Pisa, *Liber Conformitatum*, Mediolani, per Gotardum Ponticum, 1510, c. 1v. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

zione amadeita che triplicava le sedi francescane in quasi tutte le principali città del ducato creando una notevole rivalità tra gruppi), i conventuali di San Francesco Grande vollero immediatamente dare alle stampe una propria edizione dell'opera nel 1513 per i tipi di Giovanni Castiglioni detto Zarotto. Le due versioni del testo di Bartolomeo da Pisa presentano una serie di notevoli differenze formali sulle quali sembra non inutile fare una breve riflessione. L'edizione del 1510 sembra più corsiva, frutto di un frettoloso recupero di materiale grafico diverso, mentre quella del 1513, raffinatamente bicromata, presenta un'organizzazione interna più compiuta (indici e prefazioni occupano un ampio spazio nelle prime carte) ed è stampata su carta di migliore qualità.

### **Scelte iconografiche: la nascita di una polemica secolare**

Sul principio del quinto decennio del XVI secolo, Erasmus Albertus, dopo aver preso in esame l'edizione milanese del *Liber conformitatum* del 1510 scrisse, con prefazione di Lutero, il *Der Barfüßer Münche Eulenspiegel und Alcoran* (Wittenberg, Hanns Lufft, 1542). L'umanista tedesco riformato si diceva inorridito da quanto presentato nel testo di Bartolomeo da Pisa perché Cristo finiva per diventare non modello, ma bensì figura o prefigurazione dell'attività di Francesco invertendo pericolosamente il rapporto tra maestro e discepolo e finendo per creare un sistema di gerarchia non dissimile da quello della religione mussulmana circa la successione e importanza dei profeti. Da qui la polemica si protrasse per diversi secoli, specie a colpi di raffigurazioni – solo per restare nei due esempi più emblematici – con la serie di incisioni dedicata al *De conformitate* di Philip Galle (1570-1587 circa) per parte cattolica e sull'altro fronte con le caricaturali illustrazioni della versione francese dell'*Alcoran* stampata ad Amsterdam nel 1734. Ancora in quest'ultimo testo era riprodotto fedelmente l'*Arbor conformitatum* che compariva nell'edizione milanese del 1510<sup>(10)</sup>.

Ma perché questa controversa fortuna dell'immagine riprodotta nel testo del 1510? Innanzitutto, banalmente questa più corsiva edizione milanese dovette avere maggiore diffusione rispetto alla più raffinata edizione del 1513, lo dimostrano anche i dati di conservazione degli esemplari che si ricavano dal Censimento Nazionale delle Edizioni Italiane del XVI secolo (EDIT16), ma soprattutto l'*Arbor conformitatum* dei minori osservanti presentava dei particolari iconografici esplicitamente complessi e imbarazzanti che alimentarono la polemica anche oltre il contenuto testuale (FIGG. 1, 2).

L'edizione di Gottardo da Ponte del 1510 mostra un frontespizio frutto di un riuso di immagini diverse, si tratta di una questione usuale e funzionale. La cornice con i medaglioni angolari rappresentanti Anfione, Orfeo e Arione di Metimna, poco per-



FIG. 2 - *Arbor conformitatum*, da Batholomeus de Pisa, *Opus auree et inexplicabilis bonitatis et continentiae, Conformitatum beati Francisci ad vitam domini nostri Iesu Christi*, Mediolani, per Zanoti Castilionei, 1513, c. 16v. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana



FIG. 3 - Bartholomeus de Pisa, *Liber Conformitatum*, Mediolani, per Gotardum Ponticum, 1510, frontespizio. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana



FIG. 4 - Batholomeus de Pisa, *Opus auree et inexplicabilis bonitatis et continentie, Conformitatum beati Francisci ad vitam domini nostri Iesu Christi*, Mediolani, per Zanoti Castilionei, 1513, frontespizio. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

tinente ad argomenti frateschi è biecamente riciclata dalla *Pratica musice* dell'Angelicum di Franchino Gaffurio, rispettivamente del 1496 e del 1508, per i tipi di Guillaulme Le Signerre e dello stesso da Ponte. Al centro compare comunque una formale rappresentazione di *San Francesco che riceve le stigmate* (FIG. 3). Il *Liber conformitatum* del 1513 esibisce invece un frontespizio equilibrato ed elegante focalizzato sulla raffigurazione di elevata qualità rappresentante un *Cristo portacroce* di vaga ascendenza leonardesca con sembianze che rimandano ai consimili soggetti di Giampietrino e Luini, ma anche al *Cristo* di Sodoma alla Yale University Art Gallery, seguito da un *Francesco portacroce*, un'immagine che si allinea a una tradizione di *sequela Christi* ben fondata in vari brani biblici e quindi meno contestabile (FIG. 4).

A creare la vera dissonanza grafica tra i due testi è invece la raffigurazione dell'*Arbor conformitatum*, una sorta di riassunto-manifesto dell'intero contenuto del volume che utilizzando la struttura di un'immagine di antica tradizione – quella dell'*Arbor vitae*, filtrata nell'ordine francescano verosimilmente sulla scorta della traduzione figurativa degli scritti dei minori Bonaventura da Bagnoreggio e Ubertino da Casale<sup>(11)</sup> – rappresenta un grande albero a tutta pagina alle cui fronde sono appesi i quaranta frutti delle conformità di Francesco alla vita di Cristo; nella parte superiore della rappresentazione i rami centrali si fondono con un Crocifisso.

Nell'edizione del 1510 l'*Arbor* appare in contro frontespizio (c. 1v) e in posizione prossima al breve indice, mentre in quella del 1513 si dispone diversamente nel libro essendo inserita tra i due prologhi e distanziata di molte carte dal lungo indice (c. 16v). L'incisione del 1510 è di altissima qualità contrastando con il resto del materiale figurativo del volume; Caterina Santoro la ricordava come «fra le più belle della scuola milanese»<sup>(12)</sup>. L'immagine occupa l'intero foglio quasi strabordando (198 × 285 mm), alterando completamente la già non eccelsa armonia grafica complessiva e non lasciando il minimo spazio ai margini che compaiono nel resto del tomo, frontespizio compreso. Si potrebbe ipotizzare, nonostante lo stretto legame tra immagine e testo, una raffigurazione nata indipendentemente dalla stampa del 1510, circolante, forse, anche in forma autonoma come foglio sciolto.

Nella stampa del 1510, la *tabula* posta tra le braccia di Gesù in luogo della targa con il *titulus crucis* (la consueta tavoletta con l'«INRI», più raramente sciolta nella scritta trilingue completa, in cui si riporta la causale della condanna a morte del Nazareno con il richiamo alla sua figura regale), compare invece la scritta «Francisce sequens dogmata superni creatoris tibi impressa stigmata sunt Christi salvatoris», la stessa che appare anche sul frontespizio sopra una più canonica rappresentazione di *San Francesco che riceve le stigmate* (FIG. 5), mentre la tabella che



FIG. 5 - *Arbor conformitatum* (particolare della figura del Cristo), da Bartholomeus de Pisa, *Liber Conformitatum*, Mediolani, per Gotardum Ponticum, 1510, c. 1v. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

pende sopra il capo di Francesco reca la scritta «Francisce Ihesu tipice dux norma-que minorum [...]» (FIG. 6). È proprio questa seconda frase del contro frontespizio a scatenare l'orrore di Erasmus Albertus. Inoltre, Francesco abbraccia l'albero su cui si issa la croce finendo per fondersi con la 'radice', mentre il tema della sua 'consacrazione' mediante le stigmate è descritto ed esaltato al posto del *titulus crucis* inneggiante alla regalità del Cristo. Inserire Francesco alla radice dell'albero non poteva che richiamare l'uso veterotestamentario dell'immagine nei famosi brani del profeta Isaia (11, 1) riferiti alla discendenza di Cristo che nascente dalla dinastia di Iesse ne diventava a sua volta radice fornendo la salvezza ai propri antenati, come pure gli *Alberi dell'ordine*, ovvero quelle immagini 'genealogiche' in cui il fondatore dell'ordine si trova alla radice della rappresentazione delle ramificazioni create dai propri discepoli. Si trattava di modelli figurativi assai conosciuti, che traslati nel rapporto tra Francesco e Gesù dovevano stonare agli occhi di molti, per primi, forse, a quelli degli stessi francescani conventuali<sup>(13)</sup>.

Bisogna osservare, infatti, che nell'edizione conventuale del 1513 si hanno almeno tre notevoli differenze nella ricostruzione dell'immagine dell'*Arbor conformitatis*: scompare la scritta «Franciscus Ihesu tipice dux norma-que minorum [...]» sostituita in basso da un cartiglio recante quella dedicata alle stigmate; ricompare nel luogo consueto il *titulus crucis* nella formula «INRI»; soprattutto, in basso, Francesco non si fonde più con la radice dell'albero, ma insieme a un frate con libro in mano, forse lo stesso Bartolomeo da Pisa, si pone all'esterno della 'sacra rappresentazione' dell'*Arbor* come osservatore devoto e non come protagonista. Queste differenze sono verosimilmente le attestazioni di un'immediata volontà di prendere le distanze dalla versione osservante dell'*Albero delle conformità*. La polemica in relazione all'iconografia dell'albero degli osservanti può essere nata infatti in seno alla stessa Chiesa Cattolica ancora prima delle invettive dell'Albertus, come sembra anche alludere il contenuto di una novella del domenicano Matteo Bandello in cui ci si scaglia contro i frati che predicano la conformità tra Francesco e Gesù Cristo<sup>(14)</sup>.

### ***Tabule ansate, rami, nodi e vinci***

Anche in ambito strettamente stilistico l'immagine che accompagna la stampa del 1510 rivela notevoli differenze formali con quella del 1513. Con i suoi esili rami, le foglie trilobate e le targhe simili a melegrane stilizzate risulta ancora legata a stilemi goticheggianti (FIG. 2). Mentre i 'conventuali' sembrano intenzionati a rendere il proprio *Albero delle conformità* in una formula più aderente all'antichità del testo trecentesco, i frati di Sant'Angelo non temono invece di servirsi di artisti capaci di usare un linguaggio decisamente più aggiornato.

L'*Arbor* del 1510 sfodera invece *tabule ansate* all'antica annodate da eleganti lacci,



FIG. 6 - *Arbor conformitatum* (particolare della figura di San Francesco), da Bartholomeus de Pisa, *Liber Conformitatum*, Mediolani, per Gotardum Ponticum, 1510, c. 1v. Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

tutti con nodi diversi l'uno dall'altro, ai vigorosi e intricati rami del grande albero tanto sapientemente ombreggiato da presentare un aspetto robusto e tridimensionale (FIG. 1). Il raffinato annodarsi di forme trascende il rapporto tra elementi vegetali, nastri e targhe, ma coinvolge anche le figure di Gesù e Francesco. Le braccia del Cristo crocifisso si inarcano innaturalmente per seguire l'andamento della vegetazione, mentre alla base dell'albero l'abbraccio del frate si fonde completamente con le radici, il tronco e il primo divaricarsi dei rami.

Per contestualizzare il testo figurativo osservante, la mente – senza correre troppo e con la dovuta prudenza – non può che virare verso la complessa questione delle lombarde «Camere de li arbori» decorate con rami, 'vinci' (lacci), targhe e scritte nate, stando alla complessa e criptica attestazione del Lomazzo, nelle maglie di un ancor misterioso sodalizio tra Bramante e Leonardo: «negl'arbori altresì si è trovato una bella invenzione da Leonardo di far, che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizzarri, la qual foggia usò canestrando gli tutti Bramante ancora»<sup>(15)</sup>. Anche lo stesso Leonardo nei suoi spesso indecifrabili appunti citava i «gruppi di Bramante»<sup>(16)</sup>.

Questo incontro di artisti, foriero della nascita di nuovi modelli decorativi, potrebbe essere avvenuto tra le mura della casa dell'aristocratico poeta Gaspare Ambrogio Visconti, dove, stando a quanto afferma Enrico Boscano si trovavano a discutere di filosofia anche Bramante e Leonardo e, dove al primo piano accanto alla famosa «camera de' baroni», quella degli *Uomini d'arme* bramanteschi ora a Brera (1486 circa), si trovava una «camera de li arbori» forse simile alla più nota Sala delle Asse (1498 circa), o meglio «camera de li moroni», del Castello Sforzesco<sup>(17)</sup>. Segno più della fortuna editoriale del tomo che elemento utile a qualche attestazione figurativa, nella stessa casa, qualche tempo dopo (1519), si trovava anche un «libro nominato conformitates ordines minorum»<sup>(18)</sup>. Si trattava sicuramente del libro di Bartolomeo da Pisa, ma difficile dire se manoscritto oppure a stampa nella versione del 1510 o del 1513.

D'altra parte, nuove ricerche in corso stanno rivelando quanto fosse vasto e complesso l'ambiente culturale che ruotava attorno alla corte del Visconti. Ne faceva parte anche quel Niccolò da Correggio che pure sembrava avere avuto un ruolo nella diffusione di motivi decorativi con rami e lacci, considerato che aveva ideato quella fantasia «cum li vincii de verde» che la cugina duchessa Beatrice d'Este indossava per le nozze di Bianca Maria Sforza con Massimiliano d'Austria. Su Niccolò da Correggio varrebbe la pena di ritornare approfondendo gli studi su più fronti, anche per capire cosa fosse quel suo «studiolo silvestre» dove nel 1495 il poeta e aristocratico riceveva in Milano il mantovano Benedetto Capilupi agente dell'altra cugina Isabella d'Este<sup>(19)</sup>.

Se nell'*arbor* dei minori osservanti l'intreccio frondoso leonardesco, o bramantesco, non raggiungeva il culmine rendendo lo spazio una sorta di 'canestra' di rami, la

stampa sembra dimostrare che un certo gusto decorativo non lontano da quello che ornava gli interni milanesi aveva travalicato la sfera profana e veniva usato anche in ambito sacro, come dimostra anche il complesso decoro dell'oratorio di San Galdino a Zelo Surrigone<sup>(20)</sup>.

- <sup>(1)</sup> I pagamenti del ciclo si scaglionano dall'ottobre 1486 (intonacatura) fino all'ottobre del 1490; il budget disposto da Lantelmina era di 400 lire imperiali (Archivio di Stato di Milano, d'ora in poi ASMi, *Atti dei notai*, b. 1860, notaio Antonio Zunico, 23 aprile 1486; Archivio Luoghi Pii Elemosinieri di Milano, *Mastri*, Carità, 17, 1486, c. 196; Ivi, 18, 1487, c. 199; *ivi*, 19, 1488, c. 183; *ivi*, 20, 1489, c. 182; *ivi*, 21, 1480, c. 183). L'eredità complessiva della contessa ammontava a quasi 7.000 lire imperiali e un altro legato di 800 lire era destinato al costruendo cenobio di San Bernardino a Caravaggio; cfr. A. NOTO, *Gli amici dei poveri di Milano (1305-1964)*, Milano 1966, p. 164. Per il contesto culturale in cui nasce il ciclo ci si permette di rinviare anche a E. ROSSETTI, *Una questione di famiglie. Lo sviluppo dell'osservanza francescana e l'aristocrazia milanese*, in *Fratres de familia. Gli insediamenti dell'Osservanza minoritica nella penisola italiana (sec. XIV-XV)*, a cura di L. Pellegrini, G. Varanini, «Quaderni di storia religiosa», 18 (2011), pp. 101-165; ID., «*Pure et sine curiositate*»? *La controversa fortuna delle immagini dell'osservanza*, «Rivista Storica Italiana», 129 (2017), fasc. 3, pp. 929-961.
- <sup>(2)</sup> R. COBIANCHI, *Considerazioni iconografiche sul ciclo francescano del primo chiostro di Santa Croce a Firenze*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 45 (2001), fasc. 3, pp. 394-430. Sul testo da ultimo A. MASTROMATTEO, *Similem illum fecit in gloria sanctorum. Il profilo cristiforme di Francesco d'Assisi nel De Conformitate di Bartolomeo da Pisa*, Roma, Antonianum, 2012; ma si veda almeno anche C. ERICKSON, *Bartholomew of Pisa, Francis exalted: "De Conformitate"*, «Medieval Studies» 34 (1972), pp. 253-274. L'edizione moderna BARTHOLAMAEUS DE PISA, *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu*, «Analecta franciscana», 4-5 (1906-1912).
- <sup>(3)</sup> S. AMERIGO, *La descrizione di Milano di Pasquier Le Moyne e alcuni affreschi perduti di Bramantino*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia Francese (1499-1525)*, atti del convegno (Lugano, 6-7 novembre 2014), Milano 2016, pp. 121-135. Per altre possibili esperienze parallele contemporanee si pensi al caso di Legnano, centro commissionato dallo stesso Giovanni Rodolfo Vismara, nel quale si ricordava il chiostro «dipinto con la vita del padre San Francesco a chiaro scuro» (G.B. BUROCCO, *Chronologia Seraphica. Principio e felici progressi de' frati minori osservanti della Provincia Milanese*, 1716, 2 tomi, Milano, Biblioteca Franciscana di Sant'Angelo, II, f. 157).
- <sup>(4)</sup> NOTO, *Gli amici dei poveri...* cit. n. 1, p. 115; Milano, Archivio Luoghi Pii Elemosinieri (da ora in poi ALPE), Testatori b. 163, fasc. 19, 1452 aprile 12; notaio Candido Porro. Nel Rinascimento sono noti soprattutto i casi di frati pittori appartenenti all'ordine domenicano e carmelitano (ovviamente le figure meglio conosciute sono quelle di Beato Angelico, Filippo Lippi e Fra' Carnevale), ma i casi di artisti francescani si moltiplicano dal XVI secolo in poi. Per il contesto cfr. almeno *La vocazione artistica dei religiosi*, «Arte cristiana», 82 (1994).
- <sup>(5)</sup> Ora in G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, p. 124.
- <sup>(6)</sup> R. SCHOFIELD, G. SIRONI, *Bramante and the problem of Santa Maria presso San Satiro*, «Annali di architettura», 12, 2000, pp. 17-57, in particolare pp. 48-49, doc. 15. Riguardo al palazzo Trivulzio, alla Camera dell'Oro e alla presenza di Bramante nel cantiere c. ROBERTSON, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio*, in *Bramante Milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002, pp. 67-81; G. STOLFI, *Le case Trivulzio in Rugabella a Milano, dal XV al XVII secolo*, in *Aspetti dell'abitare*

- in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2000, pp. 174-185; R. MARTINIS, *Il palazzo di Gian Giacomo Trivulzio a Milano: documenti, pietre, calze e maestranze*, in *Bramante a Milano e l'architettura fra Quattro e Cinquecento*, «Arte Lombarda», 176-177, 2016, pp. 85-92.
- <sup>(7)</sup> C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, 2 voll., Firenze 1940, I, p. 43, nota 3; sul cantiere della Canonica bramantesca, cfr. R. SCHOFFIELD, G. SIRONI, *Bramante e la Canonica di Sant'Ambrogio a Milano*, «Annali di architettura», 9 (1997), pp. 155-185.
- <sup>(8)</sup> C. IUOZZO, *La soppressione "italiana" dopo il 1873. Il patrimonio di S. Maria del Prato tra devoluzioni, dispersioni, riuso*, in *Santa Maria del Prato in Campagnano mille anni di storia*, a cura di L. Mazzotti, M. Sciarra, Roma 2009, pp. 167-262, in particolare p. 245.
- <sup>(9)</sup> Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, G 65 inf., f. 84r.
- <sup>(10)</sup> C. GINZBURG, *Comparazione religiosa e conflitto (su un libro di Erasmus Albertus)*, in *Famiglia e religione in Europa nell'Età Moderna. Studi in onore di Silvana Siedel Menchi*, a cura di G. Ciappelli, S. Luzzi, M. Rospocher, Roma 2011, pp. 3-23. Nel contesto del lavoro che qui si presenta, per le riprese iconografiche del testo e relative problematiche si veda già V. GUAZZONI, *L'iconografia di S. Francesco come "alter Christus" in area bresciana*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Cinisello Balsamo 1983, pp. 217-231; e soprattutto per la grafica derivata il più recente K. VAN DOOREN, *Saint Francis as "alter Christus": Galle's series on the life of Francis of Assisi*, «Collectanea Franciscana», 84 (2014), fasc. 3-4, pp. 705-742; ma anche M. SENSI, *Allegoria della Croce, legno della vita e albero di Iesse. Gli esempi di Foligno e Gualdo Tadino*, in *Verum, pulchrum et bonum. Miscellanea di studi offerti a Servus Gieben*, a cura di Y. Teklemariam, «Bibliotheca seraphico-capuccina», 81, Roma 2006, pp. 281-319, in particolare p. 317.
- <sup>(11)</sup> Per l'*Arbor* cfr. L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002, pp. 103-144; ma anche SENSI, *Allegoria della Croce...* cit. n. 10.
- <sup>(12)</sup> C. SANTORO, *Libri illustrati milanesi del Rinascimento. Saggio bibliografico*, Milano 1956, pp. 130-133, n. 117; per l'edizione del 1513 cfr. *ivi*, p. 143, n. 132.
- <sup>(13)</sup> Cfr. la bibliografia citata *supra* n. 10, e S. PIAZZA, *Genesi e fortuna dell'Albero di Iesse nel XII secolo. Sant'Eusebio prima di Saint-Denis*, in *Le plasir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art, mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, sous la direction de R. Alcoy Pedrós, D. Allios, Paris 2012, pp. 819-825; ID., *L'Albero di Iesse nel XII secolo fra Occidente e Oriente: note sul perduto mosaico della basilica della Natività a Betlemme*, «Hortus artium medievalium», 20 (2014), fasc. 2, pp. 763-771.
- <sup>(14)</sup> Si cfr. in merito E. ROSSETTI, «Pure et sine curiositate»?... cit. n. 1, pp. 946-950.
- <sup>(15)</sup> G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [1584], in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, 2 voll., Firenze, 1973-1974, II, pp. 7-589, in particolare p. 430.
- <sup>(16)</sup> Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, *Codice Atlantico*, f. 611a-r.
- <sup>(17)</sup> Per le discussioni in casa Visconti come ricordate dal Boscano cfr. J. PEDERSON, *Henrico Boscano's Isola beata: New evidence for the Academia Leonardi Vinci in Renaissance Milan*, «Renaissance Studies», 22 (2008), 450-475; ma anche E. ROSSETTI, *Visioni di riforma. Il cardinale spagnolo Bernardino López de Carvajal e le élite milanesi nella crisi religiosa di primo Cinquecento (1492-1521)*, tesi di dottorato, XXIX ciclo, tutor Adelisa Malena, Università

degli Studi di Padova, Università Ca' Foscari di Venezia, Università degli Studi di Verona, 2017. Sul palazzo Visconti cfr. M. CERIANA, E. ROSSETTI, *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti*, 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. 55-70, pp. 193-195, s. III. 2-8. Per la complessa vicenda della *Camere delle asse* si rimanda ai vari saggi presenti in questo volume e almeno a C. CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni"*, «Prospettiva», 147-148 (2012), pp. 159-166.

<sup>(18)</sup> ASMi, *Notarile*, b. 8294, notaio Francesco Sacchetti, 1519 settembre 13.

<sup>(19)</sup> A. CERUTI, *Il corredo dotale di Bianca Maria Visconti Sforza*, «Archivio Storico Lombardo», 2 (1875), pp. 59-74, in particolare pp. 65, 68; A. LUZIO, R. RENIER, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice d'Este*, «Archivio Storico Lombardo», 16 (1890), pp. 346-399, in particolare p. 382; P. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia 2002, pp. 126-127; per lo studiolo cfr. *Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca (1450-1500)*, XV, (1495-1498), a cura di A. Grati e A. Pacini, Roma 2003, lettera 42, Milano, 1495 settembre 9, Benedetto Capilupi a Isabelle d'Este. Non bisogna poi dimenticare che Niccolò era vicino all'ambiente dei francescani osservanti per via dei legami della madre Beatrice d'Este vedova di Tristano Sforza con i minori di Sant'Angelo, cfr. C. CAIRATI, E. ROSSETTI, «Memorie» dallo studiolo di Eleonora da Correggio Rusca a Milano. *L'inventario del 1523*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 115-133.

<sup>(20)</sup> S. ALMINI, *L'oratorio di San Galdino in Zelo Surrigone: proposte di ricerca*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI (2013), pp. 13-44.

## ABSTRACTS



*La Sala delle Asse del Castello Sforzesco e la Camera del Papa del Palazzo dei Papi di Avignone: alcune valutazioni iniziali*

Damiano Iacobone (Politecnico di Milano)

Valido precedente della decorazione caratterizzata da «grossi tronchi di albero che, innalzandosi lungo le pareti, si ramificano in corrispondenza del piano d'imposta delle lunette trasformando la volta in un ampio pergolato» della Sala delle Asse può ritenersi la decorazione della Camera del Papa del Palazzo dei Papi di Avignone, databile al 1336-1338, voluta da papa Benedetto XII.

È evidente il legame con la cultura italiana, attraverso l'influenza di Petrarca e – si può ipotizzare – anche del testo *De agricultura vulgare* di Pietro de' Crescenzi, testo alla base della realizzazione del «barco» del Castello di Milano e presente nella biblioteca di Leonardo.

An effective background to the decoration of the Sala delle Asse, in the Sforza Castle in Milan, could be considered the Pope's chamber in the Papal Palace of Avignon. Here, the body of the wall is decorated with vines, interspersed with birds and squirrels, gold on blue, realized in 1336-1338 by French artists but strongly related to the Italian culture, as per the wishes of Pope Benedict XII, with the role of Petrarch and perhaps the influence of *De Agricultura Vulgare* by Pietro de' Crescenzi, a book which inspired the construction of the garden of the Sforza Castle and a book held in Leonardo's library.

*Per una ricognizione iconografica e iconologica intorno alla Sala delle Asse*

Anna Maria Penati (Soprintendenza Castello, Musei Archeologici e Musei Storici, Milano)

Il presente contributo intende raccogliere e contestualizzare tutte le principali ipotesi proposte dalla critica ad interpretazione del soggetto iconografico della leonardesca Sala delle Asse, dalla sua apertura di inizio Novecento – nel Castello Sforzesco appena rinnovato da Luca Beltrami – sino alle intuizioni suggerite dai risultati della campagna di restauro ancora in corso.

Tenendo conto della mutevole percezione della sala a fronte delle sue complesse vicende conservative e museografiche, la ricognizione dei numerosi commenti iconografici dedicati al pergolato arboreo e al monocromo roccioso ideati da Leonardo pone specifica attenzione alle loro implicazioni iconologiche, raggruppate entro tre principali aree tematiche: lo studio leonardesco – grafico e letterario – della natura e del cosmo; la cultura antiquaria, decorativa, architettonica e letteraria, del

Rinascimento lombardo e bramantesco di fine Quattrocento; il mecenatismo di carattere encomiastico della corte sforzesca sotto il ducato di Ludovico il Moro. L'obiettivo primario è offrire al lettore un sintetico strumento di consultazione per comprendere i motivi iconografici e i significati individuabili nella Sala delle Asse, sulle tracce delle tante ipotesi critiche susseguitesesi per più di un secolo, nella consapevolezza che esse, pur nel loro diverso grado di completezza, possano tutte sommate restituire l'effettiva polifonia formale e concettuale dell'invenzione di Leonardo intesa come perfetta sintesi di naturalismo, artificio antiquario e celebrazione politica.

This paper aims to collect and contextualize the main theories proposed by scholars regarding the interpretation of the iconographical subject depicted in Leonardo's Sala delle Asse, from its opening at the beginning of the 20<sup>th</sup> century – inside the Sforza Castle which had just been restored by Luca Beltrami – until the insights gleaned from the present restoration work.

Given the various perceptions of the room with respect to its conservation and museographic history, the analysis of the many iconographic studies dedicated to the arboreal pergola and the rocky monochrome designed by Leonardo can be categorised according to their iconological implications into three major topics. Firstly, Leonardo's study of nature and the cosmos through drawings and manuscripts. Secondly, the antiquarian culture developed by the Lombard and Bramante's Renaissance of the late 15<sup>th</sup> century, with respect to decorative, architectural and literary elements. Lastly, the Sforza's patronage under the Duke Ludovico il Moro, characterised by a strongly political mission.

The main objective of this paper is as a synthetic tool of consultation, aimed at facilitating the understanding of all iconographic *motifs* and meanings recognizable in the Sala delle Asse through the analysis of the critical theories that have been developed over the course of a century. Despite the varying levels of completeness of these theories, when considered from a holistic perspective, it is possible to uncover the true polyphony, both formal and conceptual, of Leonardo's invention, as a perfect synthesis of naturalism, antiquarian artifice and political celebration.

*L'interpretazione botanica nella pittura e l'opera di Leonardo da Vinci nella Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano*

Enrico Banfi (già Museo Civico di Storia Naturale, Milano)

Viene sottolineata l'importanza di considerare tutte le circostanze spaziali e temporali, lasciando la simbologia in ultima istanza, quando si cerca di contestualizzare

l'identificazione botanica su base morfologica di un soggetto vegetale raffigurato. Si riporta l'esempio della palma nana mediterranea (*Chamaerops humilis*) scambiata per una palma cinese del genere *Rhapis* nell'ambientazione vegetale della *Vergine delle Rocce* di Leonardo da Vinci. Di quest'ultimo è pure la decorazione della Sala delle Asse del Castello Sforzesco, riportata alla luce dopo secoli di occultazione sotto intonaci posticci. Ne è emersa una trama vegetale costituita da tronchi monumentali che si diramano in un intrico di chiome a formare una sorta di pergola a cielo aperto; è stato possibile confermare quanto i documenti storici affermano, cioè che i soggetti raffigurati corrispondono alla specie *Morus alba* (gelso bianco). Infine, due fra le specie erbacee raffigurate nel paesaggio possono essere identificate con sufficiente approssimazione: il gigaro (*Arum italicum*) e il giaggiolo domestico (*Iris* ↔ *germanica*).

Identifying plants in paintings is not the same as identifying plants in the reality for the objective impossibility of evaluating characters that are not necessarily reproduced in the work of art. This is rather a process of scientific interpretation of subjects that in turn have been already interpreted by the artist, in which, apart from the morphological likelihood, the spatial and temporal congruence of the subject in the setting of the scene together with the artist's personality and the painting contingency must be taken into account. Symbolic interpretation of the plant often affects the search for the botanical identity, generating errors, absurdities and anachronisms. This is the case of Leonardo da Vinci's *Vergine delle Rocce*, where the Mediterranean palm *Chamaerops humilis* has been mistaken for a species of the Chinese genus *Rhapis*. The frescoes made by Leonardo in 1498 at the request of the Duke of Milan on the walls and vault of the Sala delle Asse have come to light, showing monumental trunk bases and a spectacular open sky weave of fronds with leaves and fruits attributable to white mulberry (*Morus alba*). Among herbs that mark the landscape, Italian arum (*Arum italicum*) and German iris (*Iris* ↔ *germanica*) seem to be recognizable.

*Alla corte di Ludovico il Moro: spigolature a margine della leonardesca «camera dei moroni»*

Carlo Catturini (Soprintendenza Castello, Musei Archeologici e Musei Storici, Milano)

L'autore ricostruisce le vicende relative alla leonardesca Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano, ovvero la «camera dei moroni», segnalando alcuni episodi,

anche lontani tra loro nel tempo, che concorrono a rendere più comprensibili alcuni aspetti della corte sforzesca tra Quattrocento e Cinquecento; una sorta di piccolo repertorio di spunti e notizie che cerca di risarcire, partendo dalle poche tracce superstiti, una parte della memoria perduta.

The author reconstructs events related to the Leonardesque Sala delle Asse of the Sforza Castle of Milan, also known as «Camera dei Moroni», signaling some episodes, also at a distance from each other in time, which combine to make some aspects of the Sforza court more understandable between the fifteenth and sixteenth centuries; a sort of small repertoire of ideas and news that tries to compensate, starting from the few surviving traces, a part of the lost memory.

*Da Luca Beltrami ai BBPR: la trasformazione dell'immagine della Sala delle Asse tra il XIX e il XX secolo*

Michela Palazzo (Polo Museale Regionale della Lombardia)

L'attuale immagine della Sala delle Asse è conseguenza degli eventi che hanno segnato la storia del Castello dalla fine Quattrocento e degli interventi svolti a partire dalla fine dell'Ottocento.

La storia recente della sala vede infatti due principali momenti storici: tra il 1893 e il 1909 l'intervento guidato da Luca Beltrami, che attribuì la decorazione a Leonardo da Vinci, e che si concluse con la ridipintura totale della decorazione ad opera del pittore Ernesto Rusca e con l'allestimento dell'ambiente; poi quello realizzato dal restauratore Ottemi Della Rotta tra il 1955 e il 1956, nell'ambito del restauro del Castello dopo i danni della seconda guerra mondiale e del riallestimento del Museo di Arte Antica su progetto dello studio di architetti BBPR e guidato da Costantino Baroni.

I segni delle operazioni svolte sono ancora oggi leggibili e sono stati alla base della ricostruzione di tutte le fasi dei due interventi che hanno portato a trasformare l'aspetto originale danneggiando la pittura di Leonardo da Vinci e alterando anche l'idea decorativa complessiva. Due interventi che rispecchiano l'approccio al restauro delle due epoche nelle quali sono stati realizzati, rappresentando due casi esemplari per la storia del restauro.

What we can observe today of the Sala delle Asse is the result of some events that happened in the Castle between the late fifteenth century and the restoration works carried out during the late 19<sup>th</sup> century.

Of the most recent events, two have been greatly impacted the hall of the Castle:

firstly, between 1893 and 1909, the intervention supervised by Luca Beltrami, attributed the decoration on the walls of the room to Leonardo da Vinci. This resulted in the repainting over Leonardo's masterpiece by Ernesto Rusca, who redecorated the room and rearranged its set up. The second crucial event happened between 1955 and 1956 and includes both a new restoration work undertaken by the restorer Ottemi Della Rotta, and a change in the room's fittings. The restoration work of the Castle was being executed after the damage suffered during World War II. Additionally, Costantino Baroni was commissioned and lead the restaging of the Sala delle Asse, as part of a project on the whole Museo di Arte Antica, which was designed by BBPR architects.

The marks left on the wall by these interventions can still be observed today and were the starting point for the reconstruction of the phases of the two restoration works. These led to the transformation of the original appearance of the room, damaging the paintings of Leonardo da Vinci and even altering the initial decorative plan. These can be classified as two interventions that reflect the approach to restoration works in the two eras when they were executed and are two interesting case studies for restoration studies.

*Fortuna e diffusione novecentesca del motivo vinciano della Sala delle Asse del Castello Sforzesco di Milano (parte seconda)*

Luca Tosi (Comune di Milano)

L'approfondimento sulla diffusione novecentesca del motivo decorativo leonardesco della Sala delle Asse, avviato nel contributo pubblicato sul precedente numero di «Rassegna di Studi e di Notizie», prosegue affrontando alcuni esempi di repliche pittoriche realizzate in una seconda fase della sua fortuna, risalente agli anni Venti e Trenta del XX secolo. Questa nuova ondata fu favorita dalla commemorazione organizzata nel 1919 per il quarto centenario della morte di Leonardo da Vinci, che aveva tra i suoi obiettivi quello di promuovere una produzione artistica contemporanea ispirata all'arte e alla figura del maestro toscano. All'interno di palazzi, ville e chiese di tutta Italia furono dipinte riproposizioni in scala ridotta dell'invenzione arborea del Castello di Milano, ormai divenuta una gradevole composizione ornamentale svincolata da ogni riferimento ideale alla corte sforzesca.

The study of the spread of Leonardo's decorative motif in the Sala delle Asse during the twentieth century – started in the contribution published in the previous issue of «Rassegna di Studi e di Notizie» – continues by examining some examples of pictorial replicas realized during a second phase of his fortune, dating back to the 1920s

and 1930s. This was favored by the commemoration organized in 1919 for the fourth centenary of the death of Leonardo da Vinci, which also aimed to promote a contemporary artistic production inspired by the art and the figure of the Tuscan master. Inside palaces, villas and churches throughout Italy, small-scale reproductions of the arboreal invention of the Milanese Castle were painted, now a pleasant ornamental composition free from any ideal reference to the Sforza court.

*Prima e dopo la Sala delle Asse: Ernesto Rusca e il repertorio decorativo neosforzesco nel Castello di Milano*

Ilaria De Palma (Civiche Raccolte Storiche, Milano)

Il pittore-restauratore Ernesto Rusca è il principale artefice delle decorazioni graffite e dipinte che ornavano (e in parte ornano ancora) le pareti del Castello Sforzesco, secondo il progetto di restauro dell'architetto Luca Beltrami tra 1893 e 1913. Il nome di Rusca, autore del restauro-ridipintura della famosa Sala delle Asse di Leonardo da Vinci, è legato anche alla restituzione delle sfarzose pitture rinascimentali previste nel progetto di ripristino del Castello. Il suo contributo, evidenziato solo parzialmente dagli studi sulla dimora sforzesca, è chiarito attraverso ricerche d'archivio e bibliografiche, lo studio della documentazione fotografica antica del Castello e l'analisi del fondo di disegni di Rusca conservato presso la sede di Trieste della società Allianz S.p.A. La mappatura del ricchissimo repertorio pittorico realizzato da Rusca al Castello permette inoltre uno sguardo su altri cantieri milanesi coevi che vedono il pittore collaborare con architetti quali Carlo Formenti e Cecilio Arpesani.

The painter and restorer Ernesto Rusca is one of the most important artists selected by the architect Luca Beltrami to carry out all the decoration (only partially conserved) on the walls of the Sforza Castle, according to the restoration planned by Beltrami between 1893 and 1913.

Ernesto Rusca also restored the renowned Sala delle Asse, the hall of the Castle painted by Leonardo da Vinci at the end of the 15th century. The role of Ernesto Rusca as the artist who restored the splendour of the Sforza Castle to Milan, is investigated by archival and bibliographical research, the study of early photos representing the Castle, and the examination of the collection of drawings by Rusca belonging to Allianz company in Trieste, Italy.

The mapping of the rich decorative repertoire that Rusca carried out in the Castle allows an overview of contemporary Milanese building sites on which the painter collaborated with important architects like Carlo Formenti and Cecilio Arpesani.

*La Vetrata dei pavoni: un dialogo fra Luca e Giovanni Beltrami*  
Fiorella Mattio (Raccolte Artistiche, Castello Sforzesco, Milano)

Grazie a una donazione dei Maestri vetrai Lindo e Alessandro Grassi, nel 2017 è entrata a far parte delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco la *Vetrata dei pavoni* (Officina di vetri artistici Giovanni Beltrami & C., 1902).

L'opera, presentata per la prima volta all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902, venne commissionata per lo scalone centrale della Villa Mosterts a Somma Lombardo (Varese), progettata da Luca Beltrami negli stessi anni in cui è attivo il cantiere del Castello Sforzesco. Si riconoscono nella vetrata diversi motivi riconducibili ai temi figurativi presenti nelle decorazioni del Castello, segno di una collaborazione e di un dialogo fra i due cugini artisti, Giovanni e Luca Beltrami.

Thanks to a gift by the Glassmasters Lindo and Alessandro Grassi, the *Peacock Stained glass* (Officina di vetri artistici Giovanni Beltrami & C., 1902) became part of the Raccolte di Arti Applicate in the museums of Castello Sforzesco in 2017.

The artwork was exhibited for the first time at the International Exhibition of Modern Decorative Art in Turin in 1902. It was commissioned for the main staircase in the hall of Villa Mosterts (Somma Lombardo, Varese), a building designed by the cousin of the glassmaster Giovanni Beltrami, the architect Luca Beltrami. He worked there in the same years when the Sforza Castle was also being restored by him and he probably influenced his cousin: we can, in fact, recognize some decorative themes from the Sforza Castle decoration in the *Peacock Stained glass*.

*La Cascina Boscaiola Prima. Illusionismo decorativo e simbologia inedita nella Milano della prima metà del Quattrocento*

Claudio Salsi (Soprintendenza Castello, Musei Archeologici e Musei Storici, Milano)

Occultata dall'eccezionale sviluppo urbano a nord della città, pressoché ignorata dagli studi specialistici, la Cascina Boscaiola Prima può rivelare oggi alcune originali evidenze storiche per il contesto visconteo della prima metà del XV secolo. Sono ormai rare a Milano, quanto più ci si avvicini al confine delle antiche mura, le occorrenze quattrocentesche di fabbricati così imponenti ed eleganti, legati a doppio filo con la nobiltà della corte ducale; la Boscaiola assomma in sé il carattere rurale, da cui deriva il toponimo moderno, a quello della residenza suburbana delle nobili famiglie. Come si è potuto scoprire, la sua storia risulterebbe connessa alle vicende

dei signori Aicardi, vicinissimi a Filippo Maria Visconti; alla loro iniziativa sembra riportarsi la concezione di almeno una parte della frammentaria decorazione della facciata, simulante un'architettura fortificata e merlata – opportunamente confrontabile con altri esempi pittorici tardogotici e coevi di area milanese. Lo spazio maggiore della superficie dipinta mostra invece dei riquadri a *trompe l'oeil*, voluti con uno scopo ben preciso: dovevano ospitare immagini simboliche proprie delle imprese attestate negli stemmari visconteo-sforzeschi, che sarà possibile confrontare con altre immagini della propaganda ducale di quei decenni. Nel contesto del volume dedicato alla Sala delle Asse, la Cascina Boscaiola Prima ci permette di indagare le radici quattrocentesche dell'illusionismo pittorico lombardo e della sua espressione 'politica'.

Concealed by the extraordinary urban development in the north of Milan and forgotten in modern studies, the Cascina Boscaiola Prima can help uncover previously unknown historical facts about the first half of 15<sup>th</sup> century under the Visconti dukedom. Comparable precious country houses are very rare today, limited to only a few outside the modern city centre; their link with noble families and the magnificence of their structure are interesting points of note. Such is the case of Boscaiola, caught between its rural identity and the need to serve the respected owners – known to be the Aicardi family, close associates of Filippo Maria Visconti. In accordance with the Aicardi's wish, the facade of Boscaiola was decorated in a certain way, depicting a *trompe l'oeil* architecture: the representation giving the image of a fortification, a model that we can compare with some cases of Late Gothic paintings in Milanese area. But there is more, even in a fragmentary status: some frames contain symbolic images, devices of Visconti mastery that it is possible to find in the books of coat of arms from the decades of this era. The use of these illustrations is evidently conceived in a political context, as propaganda of the ruling class. Inside our volume, directly devoted to the knowledge of Sala delle Asse, the Cascina Boscaiola Prima allows us to examine the roots of Lombard pictorial illusionism and its diplomatic application.

*Di nodi e intrecci: la decorazione della Sala delle Asse e i suoi legami con il giardino cinquecentesco*

Filippo Pizzoni (Orticola di Lombardia, Milano)

Lo scopo di questo studio è l'analisi del contesto nel quale si inserisce il pergolato dipinto sulla volta della Sala delle Asse dal punto di vista della storia dei giardini. Lo studio analizza pertanto la decorazione della Sala come documento storico, in

grado di fare luce su un elemento particolarmente importante nella composizione dei giardini dell'epoca, sulle pratiche agronomiche sottese alla sua realizzazione, per capire quanto di ciò che è dipinto possa rispecchiare o meno la realtà, in un momento particolarmente interessante della storia dei giardini, che vede il passaggio dal giardino medioevale al giardino rinascimentale.

Due gli elementi da indagare: il pergolato e le «innodature». Il primo, è analizzato secondo le fonti letterarie e le illustrazioni in esse contenute – prima fra tutte *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna – e al contempo come motivo pittorico ricorrente per tutto il Cinquecento, di modo da inquadrare il pergolato della Sala delle Asse sia dal punto di vista tecnico sia dal punto di vista storico-iconografico. Il secondo elemento, i nodi – detti anche «innodature» o «gruppi» – motivo decorativo comune a tutte le arti dell'epoca, viene analizzato per il ruolo di prima importanza (come testimoniano, ancora, testi e illustrazioni) che riveste anche nell'evoluzione del giardino, una delle massime espressioni artistiche del Rinascimento.

The aim of this study is to analyze the context of the bower of Leonardo's fresco on the vault of Sala delle Asse from the point of view of Garden History.

Therefore, this study is considering the decoration of the Sala as an historical document capable of portraying the importance of bowers as components of gardens of that period gardens, in order to understand how much it reflected real bowers in an extremely interesting time for the garden historian, when the Medieval Garden was evolving into the Renaissance Garden.

There are two main elements to explore: the bower and the knots. The first, searched for in the books and illustrations of the time – above all in the *Hypnerotomachia Poliphili* by Francesco Colonna – and in the decorative motif of the painted pergolas, so much in fashion during the 16<sup>th</sup> century Italy. The second element – called also «innodature» or «gruppi» – is analyzed not only as a very much used pattern, common to almost every artistic discipline of the period, but as an element of primary importance in the changes in garden design, one of the grandest artistic expressions of the Renaissance.

#### *Miniatura e incisioni in Lombardia*

Pierluigi Mulas (Università degli Studi di Pavia)

Il contributo propone una sintesi delle conoscenze attuali sui rapporti tra incisione e miniatura nella Lombardia rinascimentale. È strutturato in due parti.

La prima ripercorre le fonti seriali – nielli e incisioni – impiegate dai miniatori lom-

bardi a partire dal 1468, anno al quale risale la prima citazione da un'invenzione di Maso Finiguerra. Il ricorso ai modelli incisi si infittisce in concomitanza con l'allestimento di codici di lusso, caratterizzati da cicli illustrativi complessi che necessitavano di nuove iconografie. Nel corso dei decenni, i miniatori lombardi aggiornarono il repertorio di fonti con le incisioni di Mantegna, di Bramante, dei tedeschi e con le stampe raffaellesche. Il contributo segnala le diverse modalità di ripresa, dalla semplice citazione alla rielaborazione tematica.

La seconda parte esamina la produzione dei cinque miniatori-incisori lombardi finora noti, attivi a Milano e Pavia. All'origine di tale contaminazione di ruoli sembrano esserci Giovan Pietro Birago e Giovanni Antonio da Brescia: incontratisi sul cantiere dei corali del duomo di Brescia, i due miniatori operarono negli anni Ottanta in Veneto, dove potrebbero essere entrati in contatto con la pratica dell'illustrazione seriale libraria, ampiamente diffusa a Venezia. In questo stesso campo operò il Maestro dei gradualì di San Salvatore di Pavia, attivo come xilografo al servizio dell'editoria universitaria pavese. In un percorso ciclico, è sui libri a stampa veneziani del Cinquecento inoltrato che concluse la sua carriera il milanese Giovanni Giacomo Decio, miniatore espatriato in laguna in un momento di crisi produttiva del libro lombardo.

This contribution offers a summary of current knowledge about relations between engravings and miniature painting in Renaissance Lombardy. It is split into two parts.

The first looks back at the serial sources – niello and engravings – used by Lombardy miniaturists starting from 1468, the year which saw the first citation of an invention by Maso Finiguerra. The use of engraved models became more popular at the same time as the preparation of luxury codes, characterized by complex illustration cycles that required new iconographs. Over the decades, the Lombardy miniaturists updated their repertoire of sources with engravings by Mantegna, Bramante, by Germans and using Raphael-like prints. This contribution marks the various ways of copy, from a simple citation to a thematic reproduction.

The second part examines the production of the five Lombard miniaturist-engravers known so far, who worked in Milan and Pavia. The origin of this kind of contamination of roles would seem to lie with Giovan Pietro Birago and Giovanni Antonio da Brescia: having met in the worksite of the chancel of the Cathedral of Brescia, the two miniaturists worked during the eighties in Veneto, where they may have come into contact with the practice of serial book illustration, which was widespread in Venice. The Maestro dei gradualì di San Salvatore di Pavia, who worked as a xylographer for the Pavia University publisher's, worked in the same field. In a cyclical path, the career of the Milanese miniaturist Giovanni Giacomo Decio, who

had moved to Venice at a time of productive crisis of Lombardy books, ended with the printed books of the sixteenth century in Venice.

*Alle origini del collezionismo di stampe. Un esempio del tempo di Leonardo: il codice Trivulziano 2143*

Alessia Alberti (Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano)

Attraverso questo contributo si avanza una prima ipotesi di ricostruzione codicologica di una raccolta di stampe in volume appartenuta alla storica Biblioteca Trivulzio di Milano (Codice Trivulziano n. 2143), smembrata nel 1928 e successivamente dispersa attraverso il mercato internazionale. Dopo avere identificato, e in parte rintracciato nelle collezioni pubbliche, le settantasette stampe in esso contenute grazie ad una descrizione che ne aveva fornito nel 1884 il bibliotecario Giulio Porro Lambertenghi, si ipotizza per la raccolta una datazione tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, epoca alla quale sembrerebbero risalire le opere più recenti. Oltre a rappresentare un eccezionale punto di osservazione sulla circolazione in Italia di stampe italiane e tedesche nel periodo in cui Leonardo lavorava alla Sala delle Asse, sempre in riferimento all'invenzione di Leonardo degli alberi-colonna per la stessa Sala, il Codice offre efficaci esempi di come le incisioni a bulino siano state veicolo, a quell'altezza, per il diffondersi in tutta Europa del gusto per l'utilizzo di elementi figurativi ispirati alla natura per composizioni ornamentali e per dare forma agli elementi architettonici.

In this article a hypothesis of codicological reconstruction of a collection of prints that had belonged to the important Trivulzio Library in Milan (Trivulziano Codex No. 2143) is made for the first time. The volume was dismembered in 1928 and then spread through the international market. Thanks to a description provided in 1884 by the librarian Giulio Porro Lambertenghi, all the seventy-seven prints contained in the volume have been identified, and many of them have been traced. This allows us to presume a date for the codex between the end of the 15<sup>th</sup> and the beginning of the 16<sup>th</sup> century, that is the time of the most recent works contained in it.

The collection represents an exceptional point of observation on the circulation of Italian and German prints in Italy at the time when Leonardo was working on the Sala delle Asse. Furthermore, with reference to Leonardo's invention of the column-trees for the same Sala, the Codex offers effective examples of the way that the engravings were the vehicle, at the time, for the spreading throughout Europe of the taste for the use of figurative elements inspired by nature, to create ornamental compositions and to lend shape to the architectural elements.

Il presente contributo si propone di introdurre alcuni elementi di novità circa l'ipotesi di un soggiorno milanese di Nicoletto da Modena, pittore e incisore attivo tra la fine del XV e i primi decenni del XVI secolo in numerosi centri artistici della penisola, sicuramente a Modena dove è nato, a Padova e a Roma dove è documentato, e verosimilmente a Ferrara e a Venezia.

A una rapida panoramica su quanto ricostruito fino a oggi circa la sua vicenda critica e biografica, segue la considerazione di due esemplari incisi di Nicoletto, già segnalati dalla critica per un possibile contatto dell'incisore con la città di Milano e che hanno consentito di mettere in evidenza, in questa sede, alcune delle idee compositive e formali che Leonardo da Vinci aveva avviato nella capitale sforzesca, presto evocate dai bulini del modenese: la decorazione della volta della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco e alcune delle invenzioni grafiche raccolte nei fogli del Codice Atlantico.

The present study aims to introduce some news about the hypothesis of Nicoletto da Modena's stay in Milan. Recorded both as a painter and engraver, he worked in the major art cities of the peninsula between the late 15<sup>th</sup> and the early 16<sup>th</sup> century: in Modena, where he was born, in Padova and in Rome, like the documents say, and probably in Ferrara and in Venice.

A quick overview on what has been expounded until now about his critical and life story is followed by an observation of two Nicoletto's engravings, already related to a sojourn in Milan by critics; this allows to draw attention to some of the formal ideas that Leonardo da Vinci launched in Milan, captured soon in Nicoletto's works: the vault decoration of the Sala delle Asse in the Sforza Castle and a pair of graphic inventions, that later was saved in Codex Atlanticus.

*Arbor conformitatum. Tra 'antico' e 'moderno' nelle due edizioni delle conformità di Francesco a Cristo di Bartolomeo da Pisa (1510, 1513)*

Edoardo Rossetti (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

Il testo fa il punto sulle due edizioni milanesi (1510, 1513) del trecentesco e controverso *Liber conformitatum* di frate Bartolomeo Rinonico da Pisa e sul suo corredo grafico. Il controfrontespizio della presunta *editio princeps* del 1510 risulta un tassello significativo per comprendere come un modello iconografico didattico, a queste date ampiamente usato specie in ambito francescano, quello dell'albero, sia adat-

tato a un modello stilistico che dovette avere molta fortuna in Lombardia in rapporto con le camere *picte* a motivi vegetali. A differenza dell'*arbor conformitatum* del 1513, la stampa del 1510, di altissima qualità, presenta un singolare sistema di intrecci di rami, lacci e *tabule* ansate che sembrano riferirsi allo stesso clima culturale della Sala delle Asse leonardesca dimostrando la diffusione ampia di un fortunato modello.

The test focuses on two Milan editions (1510, 1513) of the fourteenth-century, controversial *Liber conformitatum* by Friar Bartolomeo Rinonico da Pisa and its graphic accompaniment. The facing title page of the alleged *editio princeps* from 1510 is an important clue to understanding how an educational iconographic model, widely used during this period, especially among Franciscan monks, the tree, is suited to a stylistic model that had great fortune in Lombardy in relation to the chambers decorated with vegetable motifs. Unlike the *arbor conformitatum* from 1513, the printed version from 1510, of an excellent quality, has a unique system of woven branches, laces and *tabulae ansatae* that seem to refer to the same cultural climate as Leonardo's Sala delle Asse, showing the widespread diffusion of a popular model.

## Crediti fotografici

Amsterdam, Rijkmuseum, p. 298  
Angera, Casa Forni/Roberto Mascaroni, pp. 74, 75  
Arezzo, Culturanuova srl/Massimo Chimenti, p. 288  
Baltimora, Walters Art Gallery, p. 278  
Berlino, bpk, Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders, p. 47  
Berlino, bpk, Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider, p. 270  
Calco, Vescogna di Calco, Villa Calchi/Valerio Bonanomi, pp. 76, 77  
Calco, Vescogna di Calco, Villa Calchi/Laura Scaccabarozzi, Studio Irideblu Vimercate, pp. 78, 79, 80  
Cesano Maderno, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, p. 117  
Desio, collezione privata, pp. 130, 133, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 158  
Londra, British Library, © The British Library Board, p. 339  
Londra, British Museum, © the Trustees of the British Museum, pp. 291, 305  
Madrid, © Museo Lázaro Galdiano, Madrid, p. 275  
Milano, © arch. Giorgio Fieramonti 1990  
Milano, Archivio Fotografico del TCI/Alinari, p. 99  
Milano, Archivio Fotografico del TCI/Bruno Stefani, p. 116  
Milano, Archivio Storico dell'Ospedale Maggiore, p. 207  
Milano, ASMi Archivio di Stato di Milano, p. 205  
Milano, Fondazione Villa Mirabello/Luca Tosi, p. 212 (fig. 13)  
Milano/© Roberto Mascaroni, pp. 200, 201, 210, 211, 216, 227  
Milano/Claudio Salsi, p. 212 (fig. 14)  
Milano, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano, pp. 96, 105 (fig. 11), 112  
Milano/Luca Tosi, pp. 208, 209, 214, 215, 218, 221  
Milano, ©Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Mondadori Portfolio, pp. 69, 342, 344, 345  
New York, MET, Felix M. Warburg and his family, 1941, p. 295  
New York, MET, Harris Brisbane Dick Fund, 1929, pp. 296, 297, 303  
Parigi, Bibliothèque nationale de France, pp. 44, 280, 337, 340, 343  
Parigi, Musée du Louvre, Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski, p. 58  
Parigi, Musée du Louvre - Photo © RMN Grand Palais (musée du Louvre)/Thierry Le Mage, pp. 282, 294  
Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo, pp. 277, 281  
Tabiano, courtesy Giacomo Corazza Martini-Giacomo Cavazza de Altamer/Luca Tosi, p. 135  
Torino, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Biblioteca Reale, Torino, p. 271

Trieste, Collezione Allianz, pp. 173, 174, 176

Varese, Museo Baroffio, p. 42

Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, p. 292

Zagabria, The Strossmayer Gallery of Old Masters, Croatian Academy of Sciences and Arts, p. 273

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati:

Archivio Fotografico, pp. 31, 32, 98, 101, 105 (fig. 10), 111, 132, 157, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 188, 203, 204

Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, pp. 18, 110, 219 (fig. 21), 222, 353, 355, 356, 357, 359, 361

Biblioteca d'Arte/Luca Postini, pp. 175, 189

Ente Raccolta Vinciana, pp. 36, 242, 341

Ente Raccolta Vinciana/Roberto Mascaroni, p. 81

Gabinetto dei Disegni, p. 106

Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", pp. 142, 156, 206, 272, 304

Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"/Luca Postini, pp. 187, 307

Raccolte d'Arte Antica, Museo d'Arte Antica, p. 226

Raccolte d'Arte Antica, Pinacoteca del Castello Sforzesco, p. 213

Raccolte d'Arte Antica/Carlo Catturini, pp. 72, 73

Raccolte d'Arte Antica/Roberto Mascaroni, p. 16

Raccolte d'Arte Antica/Michela Palazzo, pp. 107, 115

Raccolte d'Arte Antica / Mauro Ranzani, pp. 33, 34, 60, 61, 62, 63, 94, 102, 103, 108, 114, 191

Raccolte d'Arte Antica / Luca Tosi, p. 190

Raccolte d'Arte Applicata, p. 192

Raccolte Storiche, p. 143

Finito di stampare nel mese di Febbraio 2019  
presso le Arti Grafiche Torri srl - Cologno Monzese (Mi)