

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. XLI - Anno XLV

CASTELLO SFORZESCO

AREA SOPRINTENDENZA CASTELLO
MILANO 2020-2021

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*) che costituiscono il Comitato scientifico ed esercitano quindi la loro attività di supporto 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.

I testi della sezione «Segnalazioni» non sono sottoposti a revisione.

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

Le norme redazionali adottate sono pubblicate su www.milanocastello.it



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



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
e della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

RODOLFO MARTINI

Conservatore del Gabinetto Numismatico e Medagliere

IORELLA MATTIO

Conservatore delle Raccolte di Arte Applicata dei secoli XVIII-XXI

GIOVANNA MORI

Coordinatore Castello e Conservatore 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 Servizi Didattici Area Soprintendenza Castello,
Musei Archeologici e Musei Storici

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

INDICE

Castello Sforzesco

Elizabeth Dester - «Così non si va avanti». Il restauro della Cappella Ducale del Castello Sforzesco tra reinvenzione e conservazione	Pag.	13
---	------	----

Archivio Fotografico

Ilaria Calamera - Vincenzo Aragozzini e le sue fotografie conservate al Civico Archivio Fotografico di Milano	»	37
Giacomo Giordano - Carla Cerati, tra fotografia e follia	»	55

Raccolte d'Arte Antica

Francesco Baccanelli - Francesco Londonio: un'aggiunta al catalogo e un nuovo documento	»	71
Alessandro Barbieri - La collezione fittile decorativa del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano: note sugli allestimenti	»	85

Raccolte d'Arte Applicata

Valentina Dell'Orto - La Fondazione Augusto Richard: nuovi studi e documenti per la ricostruzione della sua donazione	»	113
Lorenzo Tunesi - Una «diligata mansione» per Giulio Rossi e Giuseppe Bertini (fotografie d'arte industriale dall'Esposizione)	»	147

Gabinetto Numismatico e Medagliere

Rodolfo Martini, Riccardo Motta, Daniele Ripamonti - <i>Consonanza politica e consenso sociale nelle emissioni del Rinascimento italiano. Tallero da 40 grossi di Margherita de Foix</i>	Pag. 167
--	----------

Museo degli Strumenti Musicali

Augusto Bonza - <i>Una nuova attribuzione per il clavicembalo 'Pascal Taskin 1788'</i>	» 195
Alessandro Restelli - <i>La collezione Gallini e il Museo degli Strumenti Musicali di Milano: precisazioni e approfondimenti</i>	» 209

Segnalazioni

Stefano Balbiani - <i>Addenda al catalogo dei disegni di Giovanni Ambrogio Besozzi e le altre opere del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco già a lui attribuite</i>	» 241
Stefano Lanuti - <i>Il restauro di un verso di croce processionale</i>	» 247
Michela Albano, Marco Malagodi - <i>La scoperta dei corni da caccia Hass. Analisi dei materiali costitutivi, studio delle tecniche costruttive e delle fasi di degrado</i>	» 257
Empio Malara - <i>Milano nel piano di espansione di Leonardo da Vinci e nella prospettiva della valorizzazione dei Navigli</i>	» 265
Pietro C. Marani, Alessia Alberti - <i>L'atelier di Leonardo e il Salvator Mundi. Nota a margine della mostra</i>	» 275
Ilaria Torelli, Rosa Garofalo - <i>Esperienze di didattica inclusiva per persone con difficoltà visiva al Castello Sforzesco</i>	» 285
Enrico Venturelli - <i>Costantino Baroni, studioso di ceramica</i>	» 293
<i>Abstracts</i>	» 303

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

CASTELLO SFORZESCO

«Così non si va avanti».

Il restauro della Cappella Ducale del Castello Sforzesco tra reinvenzione e conservazione

Elizabeth Dester

La trama generale e i protagonisti della storia del restauro della Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano (FIG. 1) sono noti. Seguendo il destino comune agli ambienti un tempo parte della sontuosa corte di Galeazzo Maria Sforza, dopo secoli di incuria e abbandono, la decorazione della sala fu oggetto di una progressiva, a volte indolente, riscoperta. Verso la fine dell'Ottocento i suoi spazi divennero lo sfondo di un cantiere che, come un grande marchingegno dal meccanismo lambiccato e un po' arrugginito, fu faticosamente messo in azione e reso operativo tra incertezze metodologiche, interruzioni e ritardi amministrativi. Nonostante ciò non è ancora stato scritto tutto sull'impresa e, per comprenderla fino in fondo, è interessante approfondire alcuni retroscena che solo la lettura dei documenti d'archivio può svelare.

Per questo motivo è necessario tornare all'inizio del racconto. Dopo essere stata utilizzata come una chiesa e aver subito rilevanti alterazioni estetiche e strutturali, nella seconda metà del Settecento la cappella fu trasformata prima in un ospedale e in seguito divenne una stalla per cavalli⁽¹⁾. Nei primi decenni del XIX secolo il degrado dell'intonaco che ricopriva le sue pareti riportò alla luce alcuni frammenti pittorici che incuriosirono i primi visitatori del Castello⁽²⁾ senza attirare però l'attenzione dei membri dell'Accademia di Belle Arti che non intervennero per la salvaguardia delle opere, lasciandole in balia del tempo e delle periodiche tinteggiature eseguite dai militari che occuparono la fortezza fino all'inizio degli anni novanta dell'Ottocento⁽³⁾.

Solo allora, quando il Castello fu trasformato in un monumentale cantiere per ospitare il museo cittadino, la «Società Anonima Cooperativa Muratori» installò il ponteggio per lo «scoprimento delle pitture»⁽⁴⁾ che Paul Müller-Walde, studioso di Leonardo da Vinci, iniziò a effettuare in modo sistematico sulle superfici imbiancate della Corte Ducale con la collaborazione di Oreste Silvestri (FIG. 2)⁽⁵⁾. In realtà, durante questo decennio i lavori, scanditi dalla pubblicazione delle relazioni annua-

li di Luca Beltrami e Gaetano Moretti⁽⁶⁾, si concentrarono soprattutto sul restauro statico e sulla sistemazione degli ambienti dell'ala nord-est del complesso. Anche la cappella fu teatro di queste incessanti attività e tra le ricevute e le liste dei conti è possibile leggere il preventivo per le opere di manutenzione con le dimensioni delle stanze, le spese degli interventi murari per la riduzione delle finestre, la misurazione della superficie calpestabile per la realizzazione dei pavimenti in legno della ditta F.lli Confalonieri⁽⁷⁾ e, tra le ultime operazioni, i ritocchi, le velature e la messa in opera di un finto serramento a vetri con una finestra sotto il Portico dell'Elefante⁽⁸⁾.

Allo scoccare del nuovo secolo, il 10 maggio 1900, giorno dell'inaugurazione, la sala era visitabile e regolarmente inserita nel percorso del Museo Archeologico ma le sue pareti non erano ancora completamente descialbate e la funzione di contenitore prevaleva sulla sua natura di opera d'arte autonoma⁽⁹⁾. Una fotografia di quegli anni (FIG. 3) mostra che non vi era nessun muro di separazione tra la cappella e la Sala Verde, e in fondo, sulla destra è possibile notare, addossato a una finestra in seguito chiusa, un elemento architettonico rettangolare estraneo al contesto originale, che la guida di Arturo Frova indica come il pulpito rinascimentale proveniente dal refettorio del monastero di San Pietro in Gessate (FIG. 4)⁽¹⁰⁾.



FIG. 1 - Cappella Ducale. Milano, Castello Sforzesco



FIG. 2 - Cappella Ducale, pitture della volta subito dopo la scoperta, 1890, inv. FM B 200. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 3 - Montabone di Fumagalli & Bassani, *Allestimento museale Beltrami*, 1900-1902, inv. AM 642. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Alla fine del 1912, un fatto sembrò risvegliare l'attenzione nei confronti del restauro della sala; per volontà del cavaliere Rodolfo Sessa, la vedova Anna Fumagalli destinò al Castello un legato di 50.000 lire che garantì per diversi anni la copertura delle spese necessarie alla ripresa dei lavori⁽¹¹⁾. Poiché, a causa delle critiche condizioni di conservazione, il descialbo delle aree più fragili e compromesse non era mai stato completato, nella primavera dell'anno seguente nella stanza fu nuovamente montato un ponteggio mobile e il compito venne affidato a Oreste Silvestri.

Pur non esistendo un resoconto sulla procedura adottata dal pittore restauratore, è possibile immaginare che, come per la cappella di San Giovanni Battista in San Pietro in Gessate⁽¹²⁾, anche al Castello l'intervento sia stato effettuato in modo differenziato in base alla durezza degli strati di calce sovrapposti, con martelli di legno o di ferro, spatole metalliche, raschini e rasoi e che in seguito i sollevamenti dell'intonaco siano stati consolidati attraverso iniezioni di caseato di calcio liquido. Nel 1913, solo dopo la conclusione dell'operazione meccanica, affiorarono con le figure anche gli interrogativi sui principi da seguire per restituire alla decorazione una corretta leggibilità e riportarla al suo originale splendore⁽¹³⁾.

Fin dall'inizio, la contemporaneità dei molti impegni del Silvestri, «in altre facende affaccendato»⁽¹⁴⁾, lo portarono a mettere in secondo piano i lavori al Castello Sforzesco che Beltrami desiderava fossero conclusi velocemente. Alla fine dell'anno il pittore comunicò il programma per terminare i lavori negli ambienti della Corte Ducale e della Rocchetta ma, pur impegnandosi a ridurre le tempistiche, posticipò le operazioni in attesa della stagione più propizia⁽¹⁵⁾. Questa situazione non subì variazioni fino alla primavera del 1914 quando tra l'«agonia d'attesa» e il «così non si va avanti»⁽¹⁶⁾ di Beltrami, parallelamente alle prime perplessità riguardo le modalità d'intervento, l'impresa ricominciò con maggiore regolarità grazie all'aiutante Alfonso Quarantelli⁽¹⁷⁾.

Durante la Prima Guerra Mondiale il ritmo del lavoro rallentò ma non si interruppe mai del tutto⁽¹⁸⁾. Nel 1916, tra gli esperti invitati a valutare l'opera fu convocato anche Luigi Cavenaghi che espresse un parere cauto, mantenendo una posizione prudente e poco utile a suggerire il da farsi⁽¹⁹⁾. In seguito, nonostante la disponibilità del Silvestri ad «assumersi nuovamente la responsabilità del lavoro»⁽²⁰⁾, il cantiere sembrò essere giunto di nuovo a un vicolo cieco. Da oltre un anno il ponteggio nella sala era inutilizzato e costituiva solo un ostacolo per i visitatori del museo, i risultati del saggio richiesto agli operatori non erano mai stati comunicati e alla domanda su quali sarebbero stati i criteri del restauro non fu data risposta⁽²¹⁾.

Il 22 aprile 1917 Luca Beltrami lasciò definitivamente il suo incarico e i nuovi responsabili divennero Carlo Vicenzi, direttore del museo, e Guido Marangoni, Soprintendente del Castello⁽²²⁾.



FIG. 4 - Cappella Ducale, pitture e pulpito dalla chiesa di San Pietro in Gessate, inizio XX secolo, inv. FM C 23/2. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Nonostante ciò l'avanzamento dei lavori non sembrò subire alcun miglioramento. Nel maggio 1918, come in un *déjàvu*, Marangoni cercò di accordarsi con il restauratore⁽²³⁾, ma quando ormai tutto sembrava pronto per dare inizio all'ultima fase del progetto qualcosa si incrinò. In base a quanto stabilito, «la responsabilità artistica e morale» sarebbe stata affidata a Silvestri e «la parte tecnica»⁽²⁴⁾ al suo collaboratore. Niente sembrava poter essere frainteso; tuttavia l'eventualità che la Soprintendenza potesse interrompere il cantiere, nel caso non fossero stati rispettati i «fini concetti artistici»⁽²⁵⁾, e la negazione di un compenso maggiore spinsero Quarantelli, a pochissimi giorni dall'inizio del restauro, a comunicare al suo responsabile la rinuncia all'incarico⁽²⁶⁾. «Davanti a questo fatto irrevocabile»⁽²⁷⁾ il primo agosto 1918 Oreste Silvestri, anch'egli in disaccordo con le decisioni prese, si schierò dalla parte del suo aiutante, ponendo fine al suo rapporto lavorativo con il Castello.

Dello stesso giorno è un'importante raccolta di sedici stampe che documentano lo stato di conservazione delle pitture della Cappella Ducale e testimoniano come non vi fossero stati molti progressi rispetto al decennio precedente (FIGG. 5, 6)⁽²⁸⁾.

Tuttavia i buoni propositi non abbandonarono i funzionari e nel febbraio 1919 fu riunita una Commissione cui vennero invitati Giuseppe Bagatti Valsecchi, l'architetto Emilio Gussalli, lo storico Ettore Verga e il pittore Carlo Moroni⁽²⁹⁾. Dopo le prime



FIG. 5 - Cappella Ducale, *San Gerolamo*, particolare, 1918, inv. R.B. Inf. 37. Milano, Civica Biblioteca d'Arte



FIG. 6 - Cappella Ducale, *Santo diacono e san Pietro*, particolare, 1918, inv. R.B. Inf. 37. Milano, Civica Biblioteca d'Arte

sedute, fu stilato un elenco delle operazioni e delle spese da affrontare. Tra i problemi più urgenti emersero il ripristino della struttura architettonica quattrocentesca, l'individuazione delle principali fonti di luce e la reintegrazione delle lacune della superficie decorata e dipinta, tutte questioni legate a scelte insidiose suggerite da ragionamenti pericolosamente arbitrari e facilmente inclini a creare, come avvenne, attriti e diverbi⁽³⁰⁾.

Nonostante l'esigenza di ricostruire un elemento divisorio tra la cappella e la Sala Verde fosse un'idea condivisa, la presenza del tramezzo non completamente occlusivo che originariamente divideva l'area privata del duca da quella dei cortigiani⁽³¹⁾ suscitò alcuni dubbi sulla sua corretta posizione e sul suo aspetto originale. Già alla fine dell'Ottocento, Luca Beltrami facendo coincidere la chiave di volta con la metà dello spazio totale della stanza, aveva segnato su una pianta dell'angolo nord-ovest della corte una linea rossa che creava un'area un po' più ampia rispetto a quella attuale⁽³²⁾. Tuttavia il successivo ritrovamento delle fondamenta poste a meno di un metro di distanza dall'ultimo santo sulla parete occidentale (FIG. 7) fu considerato la prova dell'esistenza di un muro che chiudeva in quel punto la sala su tutti i lati. Per quanto riguarda le altre aperture, invece, mentre l'area dietro al pulpito di San Pietro in Gessate era già stata tamponata, fu proposta la riduzione a finestra della porta sul lato orientale e la creazione di una seconda fonte di luce lì a fianco, dove si riteneva ve ne fosse una *ab antiquo*.

Poco dopo la stesura del preventivo, di fronte ai dubbi manifestati da Vicenzi sulla correttezza e la legittimità dell'intervento, Marangoni predispose un confronto tra Gussalli e il Soprintendente dell'Ufficio Regionale dei Monumenti Augusto Brusconi⁽³³⁾ ma, contrariamente alle aspettative, dopo il sopralluogo, quest'ultimo si mostrò in disaccordo con le scelte fatte fino ad allora e ordinò la sospensione dei lavori. Ciò diede inizio a un acceso scambio epistolare che, risalendo la struttura gerarchica, coinvolse la Direzione Generale Antichità e Belle Arti di Roma e l'amministrazione comunale milanese⁽³⁴⁾. Il responso a favore del Soprintendente del Castello giunse in breve tempo: l'8 agosto 1919 il capo di gabinetto del Ministro alla Pubblica Istruzione comunicò la necessità di risolvere i dissidi tra i due architetti in modo che il cantiere non venisse «interrotto senza danno»⁽³⁵⁾ e richiese l'intervento di Gustavo Giovannoni, la cui presenza a Milano sembrò distendere, almeno apparentemente, i rapporti tra Marangoni e Brusconi⁽³⁶⁾. A settembre Giovannoni presentò al Ministero un resoconto che permetteva di continuare l'edificazione della parete meridionale ma non di compiere altre opere, come l'apertura delle finestre, che avrebbero richiesto non solo un lavoro strutturale ma anche un'analisi critica⁽³⁷⁾. Nel frattempo, anche Marangoni, pur in ritardo rispetto alle tempistiche promesse, inviò la relazione di Vicenzi sul progetto per la cappella. Nello scritto il direttore del museo si soffermò su alcune questioni di stile riguardanti la doratura dei rilievi in



FIG. 7 - Cappella Ducale, ritrovamento delle fondamenta della parete divisoria, *ante* 1918, inv. FM C 499. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

stucco delle pareti, gli elementi decorativi delle cornici della volta e le figure «stilisticamente fiacche» facenti parte della sezione a forma «di poligono sferico [...] fatta alla meglio in epoca posteriore». Sicuro, come Beltrami prima di lui, che in origine «l'oro era profuso come in una miniatura», egli propose di risarcire le lacune con oro falso, evitando un effetto finale troppo brillante, di reintegrare le figure ad acquerello completando le mancanze maggiori con tinte neutre e di riempire il vuoto sulla quarta parete con delle sagome tratte da quelle esistenti⁽³⁸⁾.

In seguito, mentre i ripetuti reclami di Brusconi costituivano ormai un sottofondo continuo alla vicenda⁽³⁹⁾, durante l'adunanza del 7 novembre 1919, la seconda sezione del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti approvò l'apertura di una finestra sul cortile e l'edificazione del muro meridionale ma respinse il completamento della volta a padiglione e limitò ai motivi ornamentali la decorazione della quarta parete, insistendo in particolare sulla moderazione del risarcimento pittorico⁽⁴⁰⁾. Dopo l'approvazione del progetto, a Milano le buone notizie si diffusero velocemente: Marangoni fece convocare l'architetto Gussalli per la ripresa immediata del cantiere ed espresse la volontà di incontrare il prima possibile il pittore Moroni per definire i dettagli sul restauro⁽⁴¹⁾. Nonostante ciò, nuovi impedimenti ostacolarono una rapida ed effettiva messa in opera delle decisioni ministeriali. La perseveranza di Brusconi nella battaglia contro Marangoni fece emergere alcune incertezze sulla validità del progetto rendendo necessario un secondo intervento del Consiglio Superiore che inviò a Milano Gustavo Giovannoni e Lodovico Pogliaghi⁽⁴²⁾. Poiché nulla era risolto, mentre Vicenzi si adoperava al Castello per definire il piano ancora in discussione⁽⁴³⁾, riappare tra le carte il nome di Luca Beltrami che, su richiesta del Soprintendente ai Monumenti, rese disponibile un riassunto dei suoi appunti accompagnato da un disegno della pianta della sala⁽⁴⁴⁾. In questo modo Brusconi, sfavorevole alla creazione di una nuova apertura nella parete verso il cortile, cercò di dimostrare la validità delle sue idee e consigliò di sostituire il muro divisorio con una chiusura di altezza pari all'area priva di decorazioni, ma rimase fino alla fine inascoltato⁽⁴⁵⁾.

Seguendo il lento procedimento amministrativo, la proposta d'intervento presentata dai due delegati del Ministero fu approvata e venne richiesta la realizzazione di campioni per la reintegrazione pittorica e decorativa⁽⁴⁶⁾. Pertanto, nel 1920 il direttore del museo contattò Francesco Annoni «per esaminare gli affreschi a tempera da staccare»⁽⁴⁷⁾, già indicati da Marangoni, corrispondenti ai due gruppi formati da quattro angeli musici e altrettanti guerrieri, che componevano la parte superiore delle schiere celesti intorno a Dio Padre. Questa operazione, già proposta con esito negativo quasi un anno prima dalla Commissione⁽⁴⁸⁾, fu giustificata dalla volontà di rimuovere le figure non autentiche che, secondo necessità, sarebbero state ricollocate dopo la sistemazione della volta e la ricostruzione delle lunette impostate sulla

parete meridionale⁽⁴⁹⁾. Il ritocco fu commissionato al pittore Luigi Brambilla mentre il formatore Attilio Tradico si occupò della messa in opera del campione scelto per il fregio alla base del soffitto⁽⁵⁰⁾. In questo modo, in breve tempo, tutto fu pronto per la seconda visita dei delegati del Consiglio Superiore⁽⁵¹⁾. Considerata ormai risolta la questione architettonica, Pogliaghi e Giovannoni, pur esprimendo un iniziale dubbio sulla presenza di due accessi laterali alla sala, si concentrarono soprattutto sulla reintegrazione delle pitture e degli elementi decorativi a rilievo. Con lo scopo di riportare «tutto ad un'armonia di tinte tenui», essi raccomandarono agli operatori di agire sempre secondo un «paziente e vigile sentimento d'arte [...] senza falsificazioni né arbitri», lodando il lavoro svolto nel registro ospitante le figure dei santi e biasimando il ritocco eccessivo nelle lunette. Riguardo le modifiche da apportare ai campioni di prova, suggerirono di sostituire la cornice decorativa ricavata da una terracotta della collezione del Castello con una stilisticamente più coerente al gusto della cappella e di utilizzare un tono di oro più freddo. Infine, proposero di nascondere le grandi lacune escludendo categoricamente la possibilità di rifacimenti arbitrari e falsificazioni e di completare il lavoro con una sobria zoccolatura in legno⁽⁵²⁾.



FIG. 8 - Cappella Ducale, particolare parete ovest, ante 1918, inv. A 41061. Milano, Castello Sforzesco,



FIG. 9 - Cappella Ducale, particolare parete ovest restaurata, *post* 1924, inv. D 134. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Alla metà di settembre dello stesso anno, quando la costruzione della parete meridionale era ormai completata, Annoni fu incaricato di terminare la ricollocazione delle pitture strappate mentre Tradico completò la messa in opera degli stucchi⁽⁵³⁾. Verso la fine del mese, dopo aver messo a tacere ancora qualche mormorio sulla presunta inesattezza del progetto, i criteri esposti nella relazione furono accettati e la vigilanza dei lavori venne affidata ai delegati ministeriali⁽⁵⁴⁾.

Dal 1921 la corrispondenza epistolare tra gli uffici della Soprintendenza e la Direzione generale per le Antichità e Belle Arti divenne sempre meno frequente, lasciando il posto al lavoro silenzioso e manuale degli artigiani. A maggio Giovannoni e Pogliaghi presentarono al Consiglio Superiore le loro dimissioni dall'incarico milanese e un anno dopo l'impresa era ormai giunta a conclusione, mancando solo la rifinitura degli ultimi dettagli come la disposizione dei vetri della grande finestra e il rivestimento della parte inferiore della parete e del pavimento⁽⁵⁵⁾.

Nel 1924, una circostanziata campagna fotografica, conservata presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, immortalò la fine del lungo cantiere mostrando come paradossalmente, dopo tanti dibattiti e moniti per assicurare un corretto svolgimento delle operazioni, la fantasia e la creatività erano prevalse sul rispetto dei frammenti quattrocenteschi. Nelle foto il registro inferiore è occupato da lastroni dipinti a finto marmo e due cornici dentellate circondano la teoria dei santi mentre in alto le imprese incorniciate dalle ghirlande nelle lunette e lo sfondo blu sono stati ripassati. Ogni figura fu evidentemente reintegrata e ogni piccola perdita di colore fu risarcita. Non possono passare inosservati l'abito nuovo del santo cavaliere (FIGG. 8, 9) o la comparsa di due angeli nei pennacchi ricostruiti sopra la parete di fondo (FIG. 10)⁽⁵⁶⁾.

L'aspetto della Cappella Ducale rimase invariato per circa un ventennio. Nel corso della Seconda Guerra Mondiale, i bombardamenti e gli incendi che in parte distrussero e danneggiarono il Castello, causando il degrado generale dei suoi ambienti, fortunatamente non compromisero il suo stato di conservazione che non richiese alcun intervento murario⁽⁵⁷⁾. Nel settembre 1953 le brevi indicazioni stilate dopo un sopralluogo ne affidarono il restauro a «tecnici di fiducia della Soprintendenza»⁽⁵⁸⁾. Non compare il nome di Ottemi della Rotta, responsabile di questo secondo intervento, eseguito tra il 1954 e il 1956⁽⁵⁹⁾. Come in precedenza, l'assenza di una relazione scritta può essere colmata dal confronto tra le fotografie del 1924 e l'attuale stato delle pitture. Guidato da un più corretto rispetto dell'originale, Ottemi eseguì di fatto un 'de-restauro': pulì le superfici dalle eccessive ridipinture, rimosse le figure inserite in modo arbitrario e lasciò sottotono i rifacimenti laddove risultò impossibile cancellarli mentre la doratura diffusa e gli elementi in rilievo, divenuti parte della storia della sala, furono mantenuti⁽⁶⁰⁾.



FIG. 10 - Mario Perotti, Cappella Ducale, particolare angelo ridipinto sulla parete sud, 1955, inv. AM 970. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Dopo sessant'anni l'azione naturale del tempo e l'inevitabile inclinazione al degrado dei manufatti hanno sbiadito gli interventi dei restauri precedenti. Ciò che ancora oggi possiamo vedere è un ibrido tra presente e passato, un'immagine che lega indissolubilmente i brani di materia pittorica originale con l'idea che della Cappella Ducale ebbero coloro che si occuparono della sua conservazione tra la fine dell'Ottocento e il Novecento.

Vorrei ringraziare Marco Albertario, Andrea De Marchi, Ilaria De Palma, Matteo Facchi, Francesco Frangi, Barbara Gariboldi e Francesca Tasso.

- ⁽¹⁾ L'articolo è la sintesi di un capitolo della tesi di laurea magistrale in storia dell'arte: E. DESTER, *Nuove indagini sulla Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano: restauri, tecniche e stile*, Università degli Studi di Firenze, relatore A. De Marchi, correlatore C. Giometti, a.a. 2016-2017. Per le vicende della cappella tra XVI e XIX secolo si veda in particolare M.T. FIORIO, *Restauri al Castello Sforzesco: il Portico dell'Elefante*, in *Arte Lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, L. Tognoli Bardin, Milano 2000, p. 77-84, in particolare p. 84 note 13 e 18; L. BASSO, *Traccia per una ricostruzione delle pitture scomparse nel Castello Sforzesco*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 269-306, in particolare pp. 282-284.
- ⁽²⁾ L. SONZOGNO, *Il Castello di Milano: cronaca di cinque secoli*, Milano 1827, p. 97; G.L. CALVI, *S. Antonio Abate di Bernardino Zenale, a fresco (nell'antico Castello di Milano)*, «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 4 (1838), pp. 33-34, in particolare p. 33; C. CANTÙ, *Milano e il suo territorio*, Milano 1844, 2, p. 317; G.L. 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*, 3 voll., Milano 1865-1869, II, 1865, pp. 248-249; G. MONGERI, *L'Arte in Milano; note per servire di guida nella città*, Milano 1872, p. 421.
- ⁽³⁾ CALVI, *Notizie sulla vita...* cit. n. 2, p. 93. Nonostante le denunce e l'ordine del Ministro alla Pubblica Istruzione di sospendere i lavori e sgombrare la cappella (Roma, Archivio Centrale dello Stato, [d'ora in poi ACS], Archivio del Ministero alla Pubblica Istruzione, Antichità e Belle Arti, II versamento, II serie, b. 194, f. 2216, 22 maggio 1885), nel febbraio del 1886 Beltrami assistette di nuovo all'atto «vandalico» (ACS, Archivio del Ministero alla Pubblica Istruzione, Antichità e Belle Arti, II versamento, II serie, b. 194, f. 2216, 28 febbraio 1886). Per un riassunto della vicenda si veda C. CATTURINI, *Alla corte di Ludovico il Moro: spigolature a margine della leonardesca «camera dei moroni»*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XLIV (2018-2019), pp. 67-92, in particolare pp. 91-92 nota 49.
- ⁽⁴⁾ Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (d'ora in poi ASCMi-BT), Castello Sforzesco – Lavori di Restauro, cart. 1, «1893 Ristauri in Castello a Milano, Società Anonima Cooperat Muratori».
- ⁽⁵⁾ ASCMi-BT, Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale, cart. 5 «Protocollo del Museo Artistico Municipale», n. 114 «Corrispondenza 1893», lettera di Müller-Walde al marchese Carlo Ermete Visconti, 3 ottobre 1893. È interessante notare che già in questi anni i responsabili dei lavori iniziarono a cercare delle soluzioni per la reintegrazione delle parti mancanti (ASCMi-BT, Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale, cart. 5 «Protocollo del Museo Artistico Municipale», n. 112 «Corrispondenza 1892», lettera del formatore Carlo Campi al marchese Visconti, 23 giugno 1892) e per il consolidamento delle pitture; su questo aspetto si veda M. PALAZZO, *Il Monocromo di Leonardo da Vinci nella sala delle Asse. Vicende conservative e interpretazione*, in *La sala delle Asse del Castello Sforzesco, Leonardo da Vinci*, a cura di M. Palazzo, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2017, pp. 76-109, in particolare p. 92. Sulla biografia di Oreste Silvestri si veda I. DE PALMA, *Campioni di tele di dipinti raccolti dal pittore-restauratore Oreste Silvestri*, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Saonara 2009, pp. 49-100. Allievo di Luigi Cavenaghi, Silvestri (1858-1936) fu vicino all'approccio scientifico del suo maestro, mostrando un particolare interesse per lo studio delle tecniche artistiche e per l'applicazione della fisica e della chimica nell'analisi delle opere d'arte.

- ⁽⁶⁾ Le *Relazioni annuali dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia* furono pubblicate in «Archivio Storico Lombardo» nel 1894, 1895, 1896, 1898, 1899, 1900. Luca Beltrami (1854-1933) e Gaetano Moretti (1860-1938) furono i primi direttori dell'Ufficio. In un periodo di importanti trasformazioni urbanistiche, pur non essendo sempre rispettate in modo rigoroso, la tutela e la conservazione dei monumenti furono per entrambi temi centrali. Beltrami, a capo del ripristino dei più illustri edifici pubblici milanesi, svolse un ruolo di primo piano nella direzione del cantiere del Castello, il cui restauro doveva essere realizzato in conformità con i dati storici ricavati da un'accurata ricerca documentaria. Su Beltrami si veda *Luca Beltrami (1854-1933); storia arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo – 29 giugno 2014), a cura di S. Paoli, Cinisello Balsamo 2014. Per una biografia di Moretti si veda invece L. RINALDI, *Gaetano Moretti*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*, Bologna 2011, pp. 377-384.
- ⁽⁷⁾ ASCMi-BT, Castello Sforzesco – Lavori di Restauro, cart. 1, «Preventivo sommario delle opere di manutenzione e restauro del Castello per relativo stanziamento nel Bilancio del 1896», sala n. 17; «Restauro del Castello. Preventivi liquidazioni e riassunto delle liquidazioni delle opere eseguite nel 1897 per restauri Castello»; Restauri Castello 1899, 22 giugno 1899.
- ⁽⁸⁾ Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano (d'ora in poi ASABAP-Mi), 2994 A.V. 137, terzo fascicolo, elenco lavori anno 1900. Per una descrizione generale delle operazioni compiute prima dell'inaugurazione del museo si veda L. BELTRAMI, *I lavori di restauro al Castello Sforzesco di Milano negli anni 1889-1900*, «L'Edilizia moderna», 9 (1900), pp. 65-67.
- ⁽⁹⁾ G. CAROTTI, *Guida sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1900, p. 17; G. MORETTI, *Il Castello di Milano e i suoi musei*, Milano 1903, p. 39.
- ⁽¹⁰⁾ A. FROVA, *Guida sommaria dei Civici Musei Archeologico e Artistico nella Corte Ducale del Castello Sforzesco*, Milano 1906, pp. 17-18. Per quest'opera (inv. SCULTURA LAPIDEA 1069) attualmente collocata nella Sala Verde si veda C. CAIRATI, scheda n. 836, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Scultura lapidea*, 4 voll., Milano 2012-2015, II, 2013, pp. 449-453.
- ⁽¹¹⁾ ASCMi-BT, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971) (d'ora in poi Archivio Musei), cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Beltrami a Fumagalli, 10 dicembre 1912.
- ⁽¹²⁾ R. Soprintendenza ai monumenti della Lombardia, *La cappella di S. Giovanni Battista nella chiesa di S. Pietro in Gessate di Milano: relazione*, Milano 1914, pp. 12-13.
- ⁽¹³⁾ L. BELTRAMI, *I lavori nel Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913*, Milano 1913, pp. 9-12.
- ⁽¹⁴⁾ G. MARANGONI, *La Cappella di Galeazzo Maria nel Castello Sforzesco*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 15 (1921), pp. 176-186, in particolare p. 180. Nello stesso periodo Silvestri fu occupato nel cantiere di San Pietro in Gessate a Milano e in seguito alla Certosa di Pavia.
- ⁽¹⁵⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Silvestri a Beltrami, 27 dicembre 1913.
- ⁽¹⁶⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Beltrami a Silvestri, 20 aprile 1914.
- ⁽¹⁷⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Silvestri a Beltrami, 14 maggio 1914. Su Quarantelli si veda A.M. COMANDUCCI, *Quarantelli Alfonso*, in *Dizionario illustra-*

to dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei, 4 voll., Milano 1962, III, p. 1529. Sul recupero e la ricostruzione del suo profilo biografico e del ruolo svolto a fianco di Silvestri si veda DE PALMA, *Campioni di tele...* cit. n. 5, p. 65 nota 59.

- ⁽¹⁸⁾ G. ROCCO, *L'“Argo” del Castello Sforzesco*, «Il secolo XX, ars et labor», 14 (1915), pp. 83-87.
- ⁽¹⁹⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, nota 30 aprile 1916.
- ⁽²⁰⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Silvestri a Beltrami, 24 marzo 1916.
- ⁽²¹⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, relazione di Beltrami, inizio 1916; lettera del consigliere delegato per i Musei d'Arte a Silvestri, 14 giugno 1917.
- ⁽²²⁾ Carlo Vicenzi (1881-1928) si dedicò al miglioramento dell'allestimento del museo. Guido Marangoni (1872-1941), deputato socialista per tre legislature, critico d'arte, socio onorario delle Accademie di Brera e Venezia, ideatore della Biennale d'Arte decorativa di Monza, dedicò i suoi studi in particolare alle arti applicate. Come emerge dalle carte d'archivio, entrambi ebbero un ruolo rilevante nella gestione del restauro della cappella.
- ⁽²³⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Marangoni a Silvestri, 7 giugno 1918. Dopo uno scambio epistolare molto fitto nel corso di maggio, Marangoni richiese al restauratore una relazione sui lavori.
- ⁽²⁴⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Quarantelli a Vicenzi, 22 luglio 1918.
- ⁽²⁵⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Marangoni a Silvestri, 24 luglio 1918.
- ⁽²⁶⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Quarantelli a Silvestri, 27 luglio 1918.
- ⁽²⁷⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Silvestri a Marangoni, 1° agosto 1918.
- ⁽²⁸⁾ *Cappella Ducale del Castello Sforzesco. Stato delle decorazioni pittoriche al 1° agosto 1918*, R.B. Inf. 37. Milano, Civica Biblioteca d'Arte. La campagna fotografica venne realizzata da A. Poletti.
- ⁽²⁹⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettere con invito di partecipazione ai lavori della Commissione, febbraio 1919. Tra i membri della Commissione si sottolinea la presenza di Ettore Verga (1867-1930) e di Carlo Moroni (1882-1939). Direttore dell'Archivio Storico Civico di Milano dal 1896 e membro di numerose istituzioni culturali, il primo dedicò i suoi studi alla realtà milanese tra il XIV e il XVII secolo e fu incaricato di fare ricerche documentarie sulla cappella. Per un suo profilo si veda M. FUMAGALLI, *La nascita di “Raccolta Vinciana” e i suoi protagonisti*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre – 1° dicembre 2006) a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano 2007, pp. 317-332, in particolare pp. 326-327. Il secondo, invece, formatosi come autodidatta, dal 1906 si dedicò al restauro pittorico, lavorando in importanti cantieri a Milano e all'estero. Per una breve biografia di Moroni si veda A.M. COMANDUCCI, *Moroni Carlo*, in *Dizionario illustrato dei pittori...* cit. n. 17, p. 1246.
- ⁽³⁰⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, relazione della Commissione, 19 aprile 1919; lettera di Gussalli a Marangoni, 25 maggio 1919.

- ⁽³¹⁾ Per l'aspetto dell'elemento divisorio si veda M. ALBERTARIO, "Ad nostro modo". *La decorazione del castello nell'età di Galazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 99-134, in particolare p. 103.
- ⁽³²⁾ ASABAP-Mi, A.V. 137, f. 1, pianta dell'angolo nord-ovest della Corte Ducale con annotazioni di Luca Beltrami, 1893.
- ⁽³³⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Marangoni a Vicenzi, 13 luglio 1919. L'architetto Augusto Brusconi (1859-1924) lavorò a fianco di Beltrami e di Moretti nell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti, condividendone la posizione in tema di tutela. Nel 1910 egli diventò direttore della Soprintendenza, occupandosi di importanti cantieri come quello del convento di Santa Maria delle Grazie. Le sue relazioni scritte nel rispetto filologico dell'aspetto originario della cappella e contrarie ad alcune decisioni purtroppo non impedirono la realizzazione di interventi storicamente e stilisticamente ingiustificati. Per la sua biografia si veda G. STOLFI, *Augusto Brusconi*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti...* cit. n. 6, pp. 118-123, in particolare p. 121.
- ⁽³⁴⁾ Nei mesi di agosto e di settembre del 1919 le carte d'archivio (ACS, b. 1317, f. 4 e ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17) documentano quasi giorno per giorno gli scambi tra Brusconi, il sindaco di Milano, Marangoni, Vicenzi, l'assessore agli Studi Secondari e Superiori e il Ministero.
- ⁽³⁵⁾ ASABAP-Mi, A.V. 137, f. 4, telegramma del Ministro alla Pubblica Istruzione, 10 agosto 1919.
- ⁽³⁶⁾ ACS, b. 1317, f. 4, lettera del Capo di Gabinetto del Ministro alla Pubblica Istruzione, 16 agosto 1919. Dal 1916, in seguito alla nomina come membro del Consiglio Superiore, Gustavo Giovannoni (1873-1947) ebbe la possibilità di sovrintendere a molti interventi di restauro. Durante la sua carriera egli si dedicò allo studio della città di Roma e degli architetti del passato, da cui trasse i principi teorici e metodologici di impostazione positivista riguardo la conservazione dei monumenti basata sull'analisi materiale dell'edificio. Per il suo profilo si veda A. CURUNI, *Gustavo Giovannoni. Pensieri e principi di restauro architettonico*, in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. Casiello, Venezia 1996, pp. 267-290; *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, atti del convegno (Roma, Palazzo Carpegna, 25-27 novembre 2015), a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini, Roma 2019.
- ⁽³⁷⁾ ASABAP-Mi, A.V. 137, f. 4, lettera del Ministro alla Pubblica Istruzione a Brusconi, 8 settembre 1919.
- ⁽³⁸⁾ ACS, b. 1317, f. 4, lettera di Marangoni al Ministro alla Pubblica Istruzione, 27 settembre 1919. Una copia del documento è conservata in ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, 27 settembre 1919, con allegata la *Relazione concernente i restauri della Cappella ducale nel Castello Sforzesco di Milano* di Vicenzi, s.d., resa nota in BASSO, *Traccia per...* cit. n. 1, pp. 285-288 e in DE PALMA, *Campioni di tele...* cit. n. 5, p. 50.
- ⁽³⁹⁾ ASABAP-Mi, A.V. 137, f. 4, lettera di Brusconi al Ministero alla Pubblica Istruzione, 6 novembre 1919.
- ⁽⁴⁰⁾ ACS, b. 1317, f. 4, Relazione seconda sezione del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, 7 novembre 1919. Le decisioni prese in questa seduta furono comunicate a Marangoni alla fine dello stesso mese (ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera del Sottosegretario di Stato Pompeo Gherardo Molmenti a Marangoni, 30 novembre 1919).
- ⁽⁴¹⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Marangoni a Vicenzi, 30 novembre 1919.

- ⁽⁴²⁾ ASABAP-Mi, A.V. 137, f. 4, lettera di Brusconi al Ministero alla Pubblica Istruzione, 4 dicembre 1919. ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Molmenti a Marangoni, 8 dicembre 1919. ACS, b. 1317, f. 4, lettera del Capo di Gabinetto del Sottosegretariato di Stato per le Antichità e Belle Arti alla Direzione generale per le Antichità e Belle Arti, 16 dicembre 1919. Allievo di Camillo Boito e Giuseppe Bertini, Lodovico Pogliaghi (1857-1950) si diplomò all'Accademia di Brera nel 1880. Tra il 1923 e il 1926 fu membro della commissione ministeriale per la ricomposizione del pulpito di Giovanni Pisano a Pisa e in seguito sovrintese ai lavori per la risistemazione della cappella del SS. Sacramento nella basilica del Santo a Padova. Per la sua biografia si veda P. BOSIO, *Pogliaghi, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88 voll., Roma 1960-2017, LXXXIV, 2015, pp. 501-505.
- ⁽⁴³⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Vicenzi a Pogliaghi, 19 dicembre 1919.
- ⁽⁴⁴⁾ ASABAP-Mi, A.V. 137, f. 4, lettera di Beltrami a Brusconi, allegato B, 25 dicembre 1919.
- ⁽⁴⁵⁾ ASABAP-Mi, A.V. 137, f. 4, lettera di Brusconi al Ministero alla Pubblica Istruzione, 30 dicembre 1919. È interessante sottolineare che oggi l'idea di una divisione parziale sia la più plausibile, come dimostrato in ALBERTARIO, "*Ad nostro modo*"... cit. n. 31, p. 103.
- ⁽⁴⁶⁾ ACS, b. 1317, f. 4, lettera di Molmenti al Direttore generale per le Antichità e Belle Arti, 28 gennaio 1920. ACS, b. 1317, f. 4, lettera del Ministro alla Pubblica Istruzione a Marangoni, 18 marzo 1920.
- ⁽⁴⁷⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Vicenzi ad Annoni, 3 marzo 1920. Nei documenti il termine stacco e strappo vengono utilizzati senza distinzione; nonostante sia più probabile che le pitture siano state strappate, ciò impedisce di avere informazioni precise sulla tecnica utilizzata.
- ⁽⁴⁸⁾ ASABAP-Mi, A.V. 137, f. 4, relazione del professor Giulio Carotti, 19 aprile 1919, sebbene la data di consegna al Castello (12 maggio 1920) sia successiva di circa un anno.
- ⁽⁴⁹⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, telegramma di Vicenzi ad Annoni, 14 aprile 1920; annotazione di Vicenzi, 20 aprile 1919.
- ⁽⁵⁰⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Vicenzi a Brambilla, 16 aprile 1920; due annotazioni manoscritte, 27 aprile 1920; registro per la retribuzione di Brambilla, 25 maggio 1920. Il primo versamento risale al 21 aprile 1920; la paga giornaliera era di 30 lire al giorno. ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettere di Vicenzi a Tradico, 25 maggio 1920, 26 maggio 1920; lettere di G.P. Vergani a Tradico, 17 luglio 1920, 23 luglio 1920.
- ⁽⁵¹⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Vicenzi a Marangoni, luglio 1920. ACS, b. 1317, f. 4, lettera di Giovanni Rosadi a Pogliaghi e Giovannoni, 5 agosto 1920.
- ⁽⁵²⁾ ACS, b. 1317, f. 4, relazione di Pogliaghi e Giovannoni, settembre 1920. ASABAP-Mi, A.V. 137, f. 4, relazione di Pogliaghi e Giovannoni, settembre 1920. ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, relazione di Pogliaghi e Giovannoni, settembre 1920.
- ⁽⁵³⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Marangoni a Vicenzi, 15 settembre 1920.
- ⁽⁵⁴⁾ ACS, b. 1317, f. 4, appunto di Benedetto Croce, 21 settembre 1920; lettera del Sottosegretario di Stato per le Antichità e Belle Arti all'ingegnere Cesare Nava, 24 settembre 1920. ACS, b. 1317, f. 4, lettera di Croce alla Soprintendenza ai Monumenti di Milano, 25 settembre 1920. ASABAP-Mi, A.V. 137, f. 4, telegramma di Croce alla Soprintendenza ai Monumenti di Mila-

no, 28 settembre 1920. ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, adunanza del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, 14 ottobre 1920.

- ⁽⁵⁵⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. 14, Prot. N° 4079/17, lettera di Pogliaghi a Marangoni, 23 maggio 1921. Tutte le questioni riguardanti la rifinitura degli ultimi dettagli sono oggetto delle lettere tra Vicenzi e Bagatti Valsecchi datate tra la fine di agosto e il novembre 1922 e conservate nella stessa cartella.
- ⁽⁵⁶⁾ Per un resoconto di tutta la vicenda conservativa della cappella si veda MARANGONI, *La Cappella di Galeazzo Maria...* cit. n. 14, pp. 176-186 e ID., *La Cappella di Galeazzo Maria nel Castello Sforzesco II*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 15 (1921), pp. 227-236.
- ⁽⁵⁷⁾ ASABAP-Mi, A.V. 137, f. 5, «Descrizione delle opere da eseguire per la nuova sistemazione», sala n. 15, 20 luglio 1948. Il secondo restauro della cappella rientra nei lavori di riallestimento progettati dallo studio BBPR sotto la direzione di Costantino Baroni.
- ⁽⁵⁸⁾ ASCMi-BT, Archivio Musei, cart. «Ricostruzione Castello e Musei, Commissione e sottocommissione tecnica: verbali delle sedute», verbale redatto dai Sovrintendenti alle Gallerie e Monumenti con il professor Costantino Baroni, 8 settembre 1953.
- ⁽⁵⁹⁾ I criteri che guidarono questo secondo intervento sembrano essere più vicini ai principi elaborati da Cesare Brandi presentati sul «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro» nel corso del sesto decennio del Novecento e riuniti in un'unica pubblicazione nel 1966. Per un breve elenco dei restauri di Ottemi della Rotta si veda A.P. TORRESI, *Della Rotta Ottemi*, in *Secondo Dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara 2003, p. 70.
- ⁽⁶⁰⁾ Come suggeriscono alcuni studiosi ottocenteschi, in particolare CALVI, *S. Antonio abate...* cit. n. 2, p. 33 e L. BELTRAMI, G. MORETTI, *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano*, Milano 1898, p. 39, è possibile ipotizzare che in origine lo sfondo dietro le figure dei santi non fosse completamente dorato ma presentasse i profili della 'raza' e il motivo a stella a otto punte e croci a angoli decussati a rilievo in oro su fondo blu e che anche sul soffitto le cornici a 'neula' fossero composte da squame policrome. Per un approfondimento su questo aspetto si veda E. DETER, *Doratura e ridorature nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano*, «Contesti d'arte», 2 (in corso di pubblicazione).

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

Vincenzo Aragozzini e le sue fotografie conservate al Civico Archivio Fotografico di Milano

Ilaria Calamera

Vincenzo Aragozzini (FIG. 1) è una figura poliedrica al centro di relazioni professionali, umane e culturali che hanno fortemente caratterizzato la città di Milano e l'Italia nel corso dell'intero Novecento. Il suo nome ricorre nei servizi fotografici dedicati all'industria lombarda, soprattutto negli anni Cinquanta, ma la sua biografia e i primi anni di attività sono rimasti misconosciuti per molto tempo⁽¹⁾.

Vincenzo Aragozzini (1891-1974)

Vincenzo Aragozzini nasce a Milano nel 1891 da una famiglia di origini romane. Nel 1905 inizia a lavorare come garzone nello studio del fotografo e cineasta Luca Comerio⁽²⁾ in via Victor Hugo, 1 a Milano. La figura di Comerio per il giovane Aragozzini è stata sicuramente decisiva per la sua formazione, consentendogli di acquistare notorietà nella società milanese e fortuna nel mondo della fotografia. Entrambi prediligono lavori di documentazione e d'industria, si cimentano nella fotografia di cronaca, si dimostrano bravi ritrattisti, sempre in prima linea negli eventi pubblici.

Nel 1912 Aragozzini si associa a Pietro e Guido Sciaccaluga⁽³⁾: lo studio Sciaccaluga & Aragozzini in via Solferino, 11 a Milano⁽⁴⁾ offre, oltre al noleggio della terrazza di posa e di macchine da proiezione, anche istantanee sportive e d'attualità⁽⁵⁾. Di questa breve collaborazione, ad oggi, non è stata trovata nessuna testimonianza fotografica.

Nel 1913, Aragozzini all'età di soli 22 anni, apre il suo primo studio fotografico nel centro storico di Milano, in Galleria De Cristoforis, 58⁽⁶⁾. Grazie alla formazione ricevuta, si cimenta in diversi generi fotografici. Il periodico settimanale «L'Illustrazione Italiana» pubblica le sue foto dal 1914 al 1934: gli articoli riguardano eventi di cronaca, personaggi illustri e le visite a Milano della famiglia reale⁽⁷⁾. Dal 1914 al 1924 viaggia in Italia e all'estero per conto del Touring Club Italiano:



FIG. 1 - Fotografo non identificato, *Vincenzo Aragozzini in divisa*, 1918 circa, positivo su carta ai sali d'argento. Collezione privata Aragozzini

le sue fotografie mostrano l'aspetto sociale delle escursioni, ma comprendono anche ritratti in costume e vedute paesaggistiche⁽⁸⁾.

Nel 1918 Aragozzini, come soldato durante la Prima guerra mondiale, viene chiamato a documentare le prime linee e le retrovie del Friuli e del Veneto⁽⁹⁾. La sola testimonianza di questa esperienza sono le copie di un album fotografico creato dallo stesso Aragozzini⁽¹⁰⁾: le immagini raccontano le ultime fasi del conflitto, paesi distrutti, esercitazioni, il reggimento degli alpini, momenti celebrativi. Che il suo lavoro sia interessante e degno di nota lo confermano i diversi elogi e i titoli di Cavaliere e Commendatore che gli furono conferiti dalla Casa Reale.

In questi anni sembra inoltre prendere maggiori contatti anche con l'ambiente dell'arte: frequenta la Galleria Pesaro⁽¹¹⁾; conosce il critico Ugo Ogetti e la sua famiglia⁽¹²⁾; ritrae e si fa ritrarre dagli amici pittori Ambrogio Alciati⁽¹³⁾ e Giuseppe Palanti⁽¹⁴⁾; riproduce le opere dello scultore Giannino Castiglioni⁽¹⁵⁾.

Partecipa come artista e come membro dei comitati di rappresentanza alla Prima Esposizione internazionale di fotografia, ottica e cinematografia di Torino nel 1923⁽¹⁶⁾, alla Seconda e Terza Mostra internazionale delle arti decorative di Monza nel 1925 e nel 1927⁽¹⁷⁾, all'Esposizione Nazionale Artistica Fotografica di Chieti nel 1926⁽¹⁸⁾.

In questi anni Aragozzini realizza anche diversi servizi di documentazione, soprattutto su commissione del Comune di Milano: fotografa architetture e cantieri in corso per sistemazioni urbanistiche. Sono immagini rappresentative e promozionali, quasi una catalogazione visiva promossa e intensificata grazie a un periodo di cambiamenti e dall'ascesa del nuovo regime fascista⁽¹⁹⁾. Aragozzini nel giro di pochi anni diventa uno dei nomi più noti e ricercati nel campo dell'industria italiana: negli anni Venti instaura rapporti con aziende come la Pirelli, la Montecatini, l'Azienda Elettrica Municipale, l'Ente Autonomo Fiera Internazionale di Milano, la Cassa di Risparmio delle Province Lombarde⁽²⁰⁾.

Nel 1934 Vincenzo Aragozzini chiude il suo primo studio fotografico e diventa socio degli amici Mario Crimella⁽²¹⁾, Mauro Camuzzi⁽²²⁾ e Riccardo Rizzi⁽²³⁾ all'interno dello Stabilimento Fototecnico Crimella di via Volturno, 39⁽²⁴⁾. Ogni socio è a capo di un reparto dove lavorano schiere di operatori e ritoccatore: Mario Crimella dirige l'intera attività e si occupa del reparto rotativa per la produzione di cartoline; Mauro Camuzzi è a capo del reparto di fotografia artistica; Vincenzo Aragozzini coordina il reparto di fotografia industriale; Riccardo Rizzi svolge il ruolo di ragioniere. La 'Fototecnica' può a buon diritto essere considerata uno degli studi fotografici più importanti tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta a Milano e in Italia: lavora per il Comune di Milano, documenta diverse edizioni della Triennale, collabora con aziende importanti come la SNIA di Torviscosa. Quest'ultimo servizio fotografico è tra i maggiori impegni presi da Aragozzini e grazie al quale viene ricordato come uno dei più interessanti fotografi di quegli anni⁽²⁵⁾.

Nel 1950 Aragozzini apre il suo secondo studio, la Aragozzini Fotografie in via Pietro Borsieri, 29 a Milano⁽²⁶⁾. Insieme ai suoi operatori – tra questi si ricorda l'amico Dino Zani⁽²⁷⁾ – Vincenzo rinnova rapporti lavorativi con diverse aziende industriali; nuove commissioni arrivano da imprese come la Campari⁽²⁸⁾, la Sogene⁽²⁹⁾, la Legatoria Torriani⁽³⁰⁾. Continua a frequentare il mondo dell'arte: documenta la IX Triennale di Milano⁽³¹⁾ ed è presente ad una delle più importanti mostre di quegli anni, *Caravaggio e i caravaggeschi* curata da Roberto Longhi a Palazzo Reale nel 1951⁽³²⁾. Dopo la sua morte, il figlio Fulvio continua l'attività sotto il proprio nome. In seguito al trasferimento dello studio in via Mauro Macchi, 86 a Milano, Fulvio decide di vendere la parte più rappresentativa dell'archivio alle Raccolte Museali Fratelli Alinari di Firenze⁽³³⁾. Si chiude così la vicenda di una ditta artigianale milanese che ha percorso un intero secolo nel mondo della fotografia.

Le fotografie di Vincenzo Aragozzini al Civico Archivio Fotografico di Milano

Parte del lavoro di documentazione svolto da Aragozzini su commissione del Comune di Milano si conserva oggi al Civico Archivio Fotografico. Nel 1935 viene così annotato nel Registro di Carico Generale delle Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano: «Comm. V. Aragozzini – Trasmissione fotografie ed elenco lastre»⁽³⁴⁾. Questa nota dovrebbe rimandare a una cartella contenente tutta la documentazione, che purtroppo ad oggi non è stata ancora ritrovata.

Presso il Civico Archivio Fotografico si conservano però i registri di carico dei negativi confluiti nella raccolta a partire dal 1934 e fino al 1990 circa. Questi registri costituiscono il primo lavoro di inventariazione dei negativi su lastra di vetro e su pellicola. Il primo registro⁽³⁵⁾ in ordine cronologico inventaria solo i negativi realizzati da Antonio Paoletti⁽³⁶⁾, colui che, sotto la direzione di Luca Beltrami⁽³⁷⁾, si è occupato di documentare tutti i beni storico-artistici mobili e immobili ritenuti di interesse culturale. Gli addetti alla compilazione di questi registri proseguono l'elenco annotando tutti i negativi successivi realizzati anche da altri fotografi, seguendo principalmente una divisione per formati standard espressi in centimetri. Nel secondo registro di carico «A Negativa N. A 5222-9584» (data tipografica 1934)⁽³⁸⁾ il nome di Aragozzini si trova vicino a molti numeri d'inventario. Questi numeri sono trascritti sulle scatole in cui sono conservate le lastre, sulle buste di carta velina, quando presenti, e sulle lastre stesse. Sul registro quindi si trova una data, un numero, un autore, ma anche una breve indicazione del soggetto fotografato: grazie alle didascalie e ai numeri riportati a penna direttamente sulla superficie emulsionata della lastra è stato possibile identificare con sicurezza i negativi realizzati da Vincenzo Aragozzini. Rispetto a quanto indicato sull'inventario cartaceo, è stato possibile verificare quanto di queste lastre 'formato A' si conserva ancora oggi. Sono state ritrovate 353 lastre; 39 lastre sono al momento disperse. Il ritrovamento è stato la



FIG. 2 - Vincenzo Aragozzini, *Necroforo in divisa*, ante 1934, negativo su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, inv. A 7065. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

parte più delicata perché ha tenuto conto, inevitabilmente, della storia della costituzione dell'intero fondo dei negativi dell'Istituto che ancora oggi si basa sulla prima inventariazione⁽³⁹⁾.

Negli anni cinquanta sembra che gli addetti all'inventariazione abbiano deciso di ricollocare e rinumerare parte dei negativi. Vengono compilati nuovi registri cartacei con un elenco di materiale fotografico vario già presente in Istituto, mescolato a nuove donazioni. La data tipografica dei registri e le indicazioni cronologiche ivi trascritte aiutano a capire in quali anni all'incirca è avvenuta la ricollocazione: nel caso dei negativi di Aragozzini gli anni interessati sono tra il 1957 e il 1991⁽⁴⁰⁾. I negativi che arrivano in Archivio nel corso del secolo vengono disposti in scatole di cartone prodotte dall'azienda Mario Cappelli, come si può dedurre dall'etichetta esterna. Quando si procede con la nuova numerazione si decide di inserire le lastre in buste di cartoncino beige e di disporle in cassettiere di metallo. Così alla nuova numerazione è legata una nuova collocazione. Sulle lastre rinumerate si trovano quindi due numeri: quello trascritto sulla lastra e quello riportato su un'etichetta adesiva o sulla busta che contiene la singola lastra. Sono ben 38 le lastre di Aragozzini ritrovate nelle cassettiere di metallo. Nei registri dove viene riportato il nuovo numero di inventario non sempre è stato trascritto il nome del fotografo e mai il primo numero di inventario: la verifica dei negativi è stata infatti possibile soprattutto grazie all'indicazione del soggetto.



FIG. 3 - Vincenzo Aragozzini, *Accessori dei vigili del fuoco*, ante 1934, negativo su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, inv. A 7057. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Nel corso degli ultimi anni, l'Istituto ha fatto restaurare un buon numero di negativi ritrovati in pessime condizioni: tra le lastre ritornate in Archivio dentro buste e scatole *ad hoc* per la conservazione, ne sono state trovate 12 di Aragozzini. Dal recente studio effettuato, nuove lastre danneggiate sono state messe in sicurezza in attesa di intervento.

Lo studio del fondo Aragozzini può illustrare – anche se in modo parziale – come il fotografo lavora, quali sono i soggetti che riprende, in quale contesto storico e sociale è inserito. Le immagini fino ad oggi catalogate mostrano l'attività di Aragozzini meno nota: quella di ritrattista, paesaggista e fotoreporter. Si sono conservati ben 90 ritratti di uomini in divisa⁽⁴¹⁾: sono funzionari del Comune di Milano quindi valletti, custodi, vigili del fuoco, necrofori, guardie daziarie. Si tratta di ritratti a figura intera realizzati in un interno, ad eccezione dei valletti municipali e alcuni vigili del fuoco. L'ambientazione sembra essere quella di una tipica sala da posa da fotografo con fondale pittorico, luci artificiali e pannelli riflettenti (FIG. 2). Grazie a una fotografia conservata nel fondo archivistico di Vincenzo Aragozzini donato alle Raccolte Museali Fratelli Alinari di Firenze, sappiamo che anche Aragozzini dispone in Galleria De Cristoforis di una sala con fondali, sedie da posa, banchi ottici vari, pannelli riflettenti, specchi: è una lunga terrazza coperta illuminata grazie al tetto in vetro e alle finestre laterali. Queste serie di ritratti vengono commissionate a Vincenzo Aragozzini per documentare probabilmente le nuove divise o celebrare il corpo dei funzionari comunali durante il regime fascista tra gli anni Venti e Trenta. Oltre ai ritratti, Aragozzini fotografa alcuni oggetti caratterizzanti le divise: dalla mostrina al casco, dalla pistola alla cintura, dal colletto al picchetto⁽⁴²⁾. Probabilmente a fini editoriali ogni oggetto viene scontornato e accompagnato da una didascalia, ad eccezione di quelli di maggiori dimensioni dove è ancora visibile la base di appoggio – una parete o un tavolo (FIG. 3).

Per quanto riguarda il genere del paesaggio, le immagini conservate in Istituto hanno come *fil rouge* la neve e Milano⁽⁴³⁾: sembra anche questo un reportage, non è però certo se realizzato su iniziativa personale o su commissione. Sono paesaggi silenziosi, nei parchi e per le strade si intravede in lontananza solo qualche passante o spalatore al lavoro, la luce sembra quella naturale del mattino (FIG. 4). Vi sono alcune riprese in piazza Duomo dove la scena si anima di personaggi fermi o in movimento.

Ad Aragozzini viene chiesto di documentare anche il patrimonio urbanistico di Milano⁽⁴⁴⁾: realizza vedute dall'alto, dal basso, ma anche di scorcio di palazzi, chiese, quartieri, viali, piazze (FIG. 5). Documenta esercizi pubblici, in particolare si conservano i reportage sul nuovo macello⁽⁴⁵⁾, sui mercati alimentari⁽⁴⁶⁾ e sulle vecchie cinte daziarie⁽⁴⁷⁾. La sua fotografia d'architettura in questi casi è principalmente in esterno. Interessanti sono anche le poche riprese di interni, come nel caso



FIG. 4 - Vincenzo Aragozzini, *Milano paesaggio innevato*, 1929 circa, negativo su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, inv. A 6955. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

del nuovo macello dove si vedono gli operai mentre lavorano – alcuni si fermano a guardare il fotografo, altri indifferenti continuano a lavorare⁽⁴⁸⁾. Si conservano fotografie che fissano momenti di vita comune, come i milanesi al mercato del pesce (FIG. 6) o un gruppo di bambini che giocano con la neve (FIG. 7)⁽⁴⁹⁾. Quello che contraddistingue Aragozzini è la sua precisione tecnica: la ripresa è perfetta nella scelta della posizione, della messa a fuoco, della luce; in fase di sviluppo e stampa è abilissimo: i toni dei grigi sono ben studiati e ricercati. Da notare che per vari soggetti Aragozzini lavora anche con due banchi ottici di diversa misura: in particolare con il ‘formato B’ realizza vedute più ampie e di maggior effetto soprattutto in esterno⁽⁵⁰⁾. Esempiare è la documentazione dei cantieri urbani che interessano edifici e rete stradale (FIG. 8), come i grandi cantieri della nuova Stazione Centrale e del Palazzo dell’Arte tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta⁽⁵¹⁾.

Nelle vesti di fotoreporter, Aragozzini invece usa solitamente il piccolo ‘formato A’⁽⁵²⁾. Come Cavaliere e Commendatore dell’Ordine della Corona d’Italia, Aragozzini gode del permesso di riprendere la famiglia reale⁽⁵³⁾ (FIG. 9): documenta le visite a Milano del S.A.R. il principe Umberto, della Regina⁽⁵⁴⁾, del Re Vittorio



FIG. 5 - Vincenzo Aragozzini, *Milano. Palazzo della Cassa di Risparmio, 'Cà de Sass', ante 1926*, negativo su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, inv. A 6991. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 6 - Vincenzo Aragozzini, *Milano. Chiosco del pesce in corso Buenos Aires*, ante 1934, negativo su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, inv. A 8035. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 7 - Vincenzo Aragozzini, *Milano. Scolari giocano con la neve*, ante 1934, negativo su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, inv. A 8031. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Emanuele e non solo; segue gli eventi pubblici alla presenza del Duca d'Aosta⁽⁵⁵⁾ o dei podestà milanesi⁽⁵⁶⁾. Sono celebrazioni in piazza, riunioni a Palazzo Marino, visite ai maggiori istituti scolastici. Aragozzini è vicino anche al Capo del governo Benito Mussolini⁽⁵⁷⁾: viene ripreso tra la folla, in visita ufficiale alla scuola all'aperto del Parco Trotter, sia in vesti civili che in uniforme.

Lo studio dei negativi ha permesso di associare al fotografo Aragozzini alcuni positivi prima anonimi conservati nello stesso Istituto⁽⁵⁸⁾. Esempare è il ritrovamento di due stampe di piccolo formato⁽⁵⁹⁾ durante l'esame di un gruppo di quattro album fotografici nei quali sono raccolte vedute della Milano tra Ottocento e Novecento, ma soprattutto immagini di cronaca milanese tra gli anni Venti e Trenta⁽⁶⁰⁾. Come la maggior parte delle fotografie, anche queste due non hanno timbro al *recto* ma, grazie all'identificazione dei loro rispettivi negativi (FIGG. 10a-10b)⁽⁶¹⁾, possiamo riferirle con certezza ad Aragozzini. Probabilmente parte di un servizio fotografico più ampio, le due immagini mostrano il principe Umberto accolto dalla folla davanti a Palazzo Borromeo d'Adda e lo stesso principe all'interno dello Stabilimento Isotta Fraschini mentre conversa con un uomo in abito elegante. Le didascalie aggiunte a mano da chi ha composto l'album indicano il luogo e il momento delle riprese. In questo caso siamo appunto a Milano durante una visita del principe ereditario nel-



FIG. 8 - Vincenzo Aragozzini, *Milano. Lavori di demolizione della vecchia stazione Centrale*, post 1931, negativo su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, inv. B 4757. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

l'aprile del 1930. Ciò ha permesso di datare anche i negativi corrispondenti e altri molto simili per soggetto. Il continuo confronto tra questi quattro album e i negativi di Aragozzini fa pensare che vi siano altri positivi in questi albi da riferire al fotografo per via del soggetto e della ripresa⁽⁶²⁾.

Durante questo studio inoltre, sono stati collegati diversi negativi a positivi con al verso il timbro del fotografo. In particolare è stato identificato un servizio fotografico costituito da negativi e dai loro corrispettivi positivi datato intorno ai primi anni Trenta che ritrae i valletti milanesi in divisa all'interno di un portico⁽⁶³⁾. Un'occasione in cui si vedono sfilare queste divise è la cerimonia di giuramento delle Olimpiadi Universitarie di Torino tenutesi dal 3 al 10 settembre 1933⁽⁶⁴⁾. In precedenti eventi pubblici, come la visita del re Vittorio Emanuele III a Milano nel 1923⁽⁶⁵⁾ o i funerali del Cardinal Tosi nel 1929⁽⁶⁶⁾, i valletti comunali indossano uniformi differenti. Anche queste vengono documentate da Aragozzini in un'altra serie di ritratti realizzati con fondale pittorico e pannelli di luce⁽⁶⁷⁾. Il confronto quindi fornisce un termine di riferimento per la datazione di entrambe le serie di ritratti.

Tutti i positivi di questi ritratti – e la maggior parte delle stampe conservate in



FIG. 9 - Vincenzo Aragozzini, *Il matrimonio della principessa Mafalda e del principe Filippo d'Assia al castello di Racconigi*, 1925, positivo su carta ai sali d'argento. Collezione privata Aragozzini



FIG. 10a - Vincenzo Aragozzini, *Milano. Il principe Umberto di Savoia a Palazzo Borromeo d'Adda*, 1930, negativo su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, inv. A 6847. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 10b - Vincenzo Aragozzini, *Milano. Il principe Umberto di Savoia allo stabilimento Isotta Fraschini*, 1927, negativo su lastra di vetro alla gelatina bromuro d'argento, inv. A 6851. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Istituto – portano al *verso* il timbro a inchiostro viola di forma circolare «Comm. V. Aragozzini - Gall. de Cristoforis - MILANO». Il nome di Vincenzo Aragozzini è preceduto dall'abbreviazione «Comm.»: sapendo che il fotografo riceve la nomina di Commendatore della Corona d'Italia nel gennaio 1926, il timbro, oltre a confermare l'autorialità, fornisce un'ulteriore indicazione cronologica ai servizi fotografici realizzati quindi dopo tale data.

NOTE

- ⁽¹⁾ Il presente articolo è tratto in parte dalla mia tesi di laurea magistrale in storia della fotografia: I. CALAMERA, *Vincenzo Aragozzini (1891-1974). Un fotografo tra tradizione e modernità nella Milano del Novecento*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2017-2018, relatore S. Paoli, cor-relatore G. Zanchetti. La tesi affronta la biografia e l'attività professionale del fotografo mila-nese Vincenzo Aragozzini. La ricerca si basa su fonti archivistiche e documenti cronologica-mente coevi; sono stati consultati fondi fotografici presenti a Milano e in altre località; sono stati presi contatti con gli eredi; utile si è rivelata anche una ricerca sulle vicende biografiche di quei personaggi entrati in contatto con Aragozzini. L'articolo non pretende di essere esaustivo e conclusivo: la ricerca monografica su questo singolo fotografo si propone come uno studio di partenza verso una ricostruzione della storia della fotografia milanese e in particolare dei primi tre decenni del Novecento.
- ⁽²⁾ Per Luca Comerio (Milano 1878-1940) cfr. L. SARDI, *Luca Comerio pioniere del cinema mila-nese*, «Comunicazioni sociali», luglio-dicembre 1994, anno 16, n. 3-4, pp. 275-286; G. BAL-DASSARI, *Il giornalismo documentaristico di Luca Comerio*, «Cinemasessanta», n. 281-282, gennaio-aprile 2005, pp. 75-81; E. DEGRADA, E. MOSCONI, S. PAOLI, *Moltiplicare l'istante. Bel-trami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano 2007.
- ⁽³⁾ Di Pietro e Guido Sciaccaluga si trovano scarse notizie: è noto soprattutto un servizio fotogra-fico realizzato per l'Istituto dei Ciechi di Milano: cfr. <<http://www.lombardiabeniculturali.it/ricerca/?q=sciaccaluga&a=203>> (11-11-2019); M. BASCAPÈ, M. CANELLA, S. REBORA, *Luce su luce: l'impegno della solidarietà dalla carità alla scienza*, Milano 2003.
- ⁽⁴⁾ Archivio storico della Camera di Commercio di Milano, Monza, Brianza e Lodi (da ora in poi ASCC), Denuncia della ditta a nome di Sciaccaluga e Aragozzini, fascicolo n. 90385 (1912).
- ⁽⁵⁾ *Guida di Milano e provincia*, Milano, ed. Savallo, 1912, p. 1732.
- ⁽⁶⁾ ASCC, Denuncia della ditta a nome di Aragozzini Vincenzo, fascicolo n. 52137 (1913).
- ⁽⁷⁾ Si citano di seguito alcuni degli articoli illustrati con le foto di Aragozzini: *Il dirigibile "città di Milano" distrutto presso Cantù*, «L'Illustrazione Italiana», anno XLI, n. 16, 19 aprile 1914, p. 38; *L'escursione alla vetta d'Italia organizzata dal Club Alpino Italiano (Fotografie V. Ara-gozzini)*, «L'Illustrazione Italiana», anno XLVI, n. 26, 29 giugno 1919, p. 650; *Milano, le visite dei sovrani*, «L'Illustrazione Italiana», anno LI, n. 16, 20 aprile 1924, p. 486.
- ⁽⁸⁾ L'archivio del Touring Club Italiano è in buona parte consultabile online: cfr. <<https://www.digitouring.it/cerca/?currentPage=3&sort=ss&keywords=aragozzini>> (11-11-2019).
- ⁽⁹⁾ Foglio matricolare n. 46409 conservato al Centro Documentale dell'Esercito di Milano.
- ⁽¹⁰⁾ *Ricordi di guerra 24 maggio 1915- 4 novembre 1918/ V. Aragozzini Fotografo Milano*, colle-zione privata Aragozzini.
- ⁽¹¹⁾ E. A. MARESCOTTI, *Arte "Lanam Fecit"*, «Emporium», vol. XLVII, n. 280, 1918, pp. 205-215.
- ⁽¹²⁾ Roma, Archivio Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea, fondo Ugo Ojetti, corri-spondenti: artisti/A, n. 52, doc. 1; doc. 2.
- ⁽¹³⁾ Ambrogio Antonio Alciati (Vercelli 1878-Milano 1929) si fa ritrarre dai fotografi Aragozzini e Dino Zani anche all'interno del suo studio e con le sue opere.

- ⁽¹⁴⁾ Giuseppe Palanti (Milano 1881-1946) ritrae i fotografi Aragozzini e Mario Crimella usando la tecnica del carboncino su carta.
- ⁽¹⁵⁾ Il rapporto lavorativo e di amicizia con Giannino Castiglioni (Milano 1884-Lierna 1971) è testimoniato dalle fotografie conservate nel fondo delle Raccolte Museali Fratelli Alinari di Firenze.
- ⁽¹⁶⁾ *Prima Esposizione internazionale di fotografia, ottica e cinematografia*, (Palazzo del Giornale al Valentino, Torino, maggio-giugno 1923), catalogo ufficiale, Ajani e Canale, Torino 1923.
- ⁽¹⁷⁾ *Seconda mostra internazionale delle arti decorative*, (Monza, Villa Reale, maggio – ottobre 1925), Alpes, Milano 1925, p. 79; *L'arte della fotografia alla Terza mostra internazionale delle arti decorative*, (Monza, Villa Reale, maggio – ottobre 1927), Stabilimento A. Rizzoli & C., Milano 1927, s.p.
- ⁽¹⁸⁾ «Il Corriere Fotografico», n. 6, giugno 1926, pp. 186-187.
- ⁽¹⁹⁾ La maggior parte dei lavori di documentazione citati si conserva in negativo e in positivo al Civico Archivio Fotografico di Milano e alle Raccolte Museali Fratelli Alinari di Firenze.
- ⁽²⁰⁾ I fototipi consultati si conservano negli archivi storici di queste aziende e in parte sono digitalizzati e consultabili online sui siti ufficiali o sulla piattaforma <<http://www.lombardiabeniculturali.it/>>.
- ⁽²¹⁾ Per Mario Crimella (Milano 1893-1983) cfr. ASCC, fascicolo n. 92353 (1924); V. BARBIERI, *I fotografi Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani: un sodalizio artistico nella Milano degli anni Venti*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, a.a. 2016-2017, relatore S. Paoli, correlatore G. Zanchetti.
- ⁽²²⁾ Per Mauro Camuzzi (Montagnola 1883-Sanremo 1964) cfr. BARBIERI, *I fotografi...*, cit. n. 21, pp. 38-39.
- ⁽²³⁾ Le poche informazioni sulla figura di Riccardo Rizzi sono state estrapolate da una conversazione con Corrado Zani, figlio di Dino Zani (Firenze 1891-Milano 1957), amico fotografo dei quattro soci della 'Fototecnica'.
- ⁽²⁴⁾ *Una visita dei soci del Circolo Fotografico Milanese allo Stabilimento fotografico della Soc. An. Mario Crimella e C.*, «Il Progresso Fotografico», n. 4, aprile 1934, pp. 129-130. Dal 1935 e fino al 1948 il nome di Aragozzini si trova accostato a quello dello Stabilimento Crimella in molte delle stampe realizzate dalla società.
- ⁽²⁵⁾ E. BALDASSI, A. BAZZOFFIA, P. REGATTIN, *Torviscosa. Architettura e immagine fotografica della nuova città industriale del Novecento*, Udine 2006; <http://www.cid-torviscosa.it/catalogo/?title=aragozzini&from=&to=&fond_id=0&series_id=0> (13-12-2019).
- ⁽²⁶⁾ ASCC, Denuncia della ditta a nome di Aragozzini Vincenzo, fascicolo n. 397173 (1950).
- ⁽²⁷⁾ Per Dino Zani (Firenze 1891-Milano 1957) cfr. BARBIERI, *I fotografi...*, cit. n. 21; conversazione con il figlio Corrado Zani.
- ⁽²⁸⁾ *La Campari e il suo nuovo stabilimento di Roma – 1952*, Milano 1953.
- ⁽²⁹⁾ Fototipi originali si conservano nel fondo Aragozzini delle Raccolte Museali Fratelli Alinari di Firenze e all'Archivio Centrale dello Stato a Roma.
- ⁽³⁰⁾ Album fotografici e positivi si conservano nell'archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano.
- ⁽³¹⁾ Buona parte del fondo fotografico è consultabile online al sito <<http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico>> (11-12-2019).

- ⁽³²⁾ Alcuni fototipi si conservano nel fondo delle Raccolte Museali Fratelli Alinari di Firenze.
- ⁽³³⁾ Il fondo è stato venduto dal figlio Fulvio Aragazzini a Fratelli Alinari Spa I.D.E.A. di Firenze in due parti, nel novembre del 1996 e nel febbraio del 2005; consta di positivi, negativi, documenti come corrispondenza privata e diplomi, oggetti come banco ottico, chassis e obiettivi.
- ⁽³⁴⁾ Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971), cartella n. 95, prot. n. 536, anno 1935.
- ⁽³⁵⁾ L'etichetta apposta sulla coperta del registro è la seguente: «Elenco delle negative di fotografie del Castello e dei Musei eseguite dal fotografo Antonio Paoletti (via Pantano 3) e da lui custodite per conto dei Musei», data tipografica 1910.
- ⁽³⁶⁾ Per Antonio Paoletti (Livorno 1881-Milano 1943) cfr. J. BRIGO, *Antonio Paoletti fotografo dei civici Musei del Castello Sforzesco*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXI (2004), pp. 131-148.
- ⁽³⁷⁾ Per Luca Beltrami (Milano 1854-Roma 1933) cfr. *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; S. BERTELLI, *Luca Beltrami. Bibliografia 1881-1934*, Cinisello Balsamo 2014.
- ⁽³⁸⁾ La lettera A sta ad indicare il formato dei negativi, dal 13x18 cm a formati minori; sono presenti nel Civico Archivio Fotografico (da ora in poi CAFMi) altri negativi di Aragazzini nel 'formato B', di 18x24 cm, nel 'formato C', di 21x27 cm, e nel 'formato D', di 24x30 cm, non ancora studiati in modo scientifico.
- ⁽³⁹⁾ I primi studi sul fondo dei negativi sono stati affidati a Giovanna Ginex: cfr. G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. I Fondi storici: negativi su vetro formato "A"*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXX (2003), pp. 231-248.
- ⁽⁴⁰⁾ Le etichette apposte sulla coperta dei registri sono le seguenti: «A1/Raccolta iconografica Civico Archivio Fotografico. A – da 1 a 13135»; «A3/Raccolta iconografica Civico Archivio Fotografico. A – da 23596 a 33553»; «A4/Raccolta iconografica Civico Archivio Fotografico. A – da 33554 a 41697».
- ⁽⁴¹⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. da A 7025 a A 7034, da A 7039 a A 7052, da A 7059 a A 7062, da A 7065 a A 7073, da A 7075 a A 7080, da A 7082 a A 7102, da A 7111 a A 7117, da A 8010 a A 8029.
- ⁽⁴²⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. da A 7035 a A 7038, da A 7053 a A 7058, A 7063, A 7064, A 7069, A 7074, A 7081, da A 7103 a A 7109 (totale n. 22).
- ⁽⁴³⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. A 6939, A 6940, A 6942, da A 6944 a A 6951, da A 6954 a A 6956, A 7551 n, da A 7655 n a A 7658 n (totale n. 19).
- ⁽⁴⁴⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. A 6959, A 6960, A 6963, A 6965, A 6966, A 6967, da A 6969 a A 6971, A 7732 n, A 6975, A 33577 n, da A 6978 a A 6980, A 7572 n, A 7589 n, da A 6983 a A 6993, A 7594 n, A 6996 a A 6998, A 32130 n, A 7845 n, da A 7003, A 7005, A 7520 n, da A 7007 a A 7010, A 7012, A 7013 (totale n. 44).
- ⁽⁴⁵⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. da A 7595 a A 7608, da A 7611 a A 7614 (totale n. 18).
- ⁽⁴⁶⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. A 7609, A 7610, A 7615, da A 7617 a A 7619, A 8035 (totale n. 7).
- ⁽⁴⁷⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. da A 7544 a A 7561 (totale n. 18).
- ⁽⁴⁸⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. da A 7611 a A 7614 (totale n.4).

- ⁽⁴⁹⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. A 8035.
- ⁽⁵⁰⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. da B 4770 a B 4772, B 4784, B 4785, B 4789, da B 4793 a B 4798, da B 4800 a B 4811, da B 4817 a B 4823, B 4846, B 4847, B 4851, B 4854, B 4931, B 4943, da B 5010 a B 5029, B 5034, B 5035, da B 5606 a B 5615, B 5847 (totale n. 69).
- ⁽⁵¹⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. A 7563, A 7575, A 7576, da A 7581 a A 7584, A 7586, A 7587, A 7534 n, A 7535 n, da A 7646 n a A 7649 n, A 7686 n, A 7687 n, A 7701 n, A 7702 n, da A 7726 n a A 7731 n, A 7712 n, A 7857 n, A 7866 n, A 7867 n, A 7868 n, A 7869 n, A 7871 n, A 27629 n, A 27753 n (totale n. 34); B 4755, da B 4757 a B 4767, da B 4775 a B 4778, B 4780, B 4782, B 4783, da B 4786 a B 4788, B 4790, B 4791, da B 4812 a B 4816, da B 4824 a B 4826, B 4942, da B 4944 a B 4946, da B 4952 a B 4955, da B 5036 a B 5043 (totale n. 43).
- ⁽⁵²⁾ Le immagini di cronaca in grande formato sono invece in numero ridotto, CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. B 4768, B 4769, B 4773, B 4774 (totale n. 4).
- ⁽⁵³⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. A 6845, da A 6847 a A 6852, A 6855, A 6856, A 6858.
- ⁽⁵⁴⁾ Di due negativi che riguardano la Regina in visita (CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. A 6852, A 6856) sono state trovate le immagini in positivo, pubblicate sulla rivista «L'Illustrazione Italiana»: cfr. *Milano, le visite dei sovrani*, «L'Illustrazione Italiana», anno LI, n. 16, 20 aprile 1924, p. 486. Questo ha permesso di datare con una maggiore sicurezza lo scatto al 1924.
- ⁽⁵⁵⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. da A 6892 a A 6896.
- ⁽⁵⁶⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. da A 6859 a A 6868.
- ⁽⁵⁷⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. A 6846, da A 6869 a A 6873, da A 6875 a A 6880, da A 6882 a A 6886, da A 6888 a A 6891, da A 6897 a A 6905, A 6918, A 6972, A 6973, A 7017, A 7018, da A 7021 a A 7024.
- ⁽⁵⁸⁾ È stato possibile identificare 25 positivi corrispondenti a negativi 13x18 cm di Vincenzo Aragazzini.
- ⁽⁵⁹⁾ CAFMi, inv. FM Albo 10/82, FM Albo 10/85.
- ⁽⁶⁰⁾ CAFMi, inv. FM Albo 9, FM Albo 10, FM Albo 11, FM Albo 12. Questi quattro album sono stati assemblati molto probabilmente da un'unica persona: i materiali usati, il montaggio e le didascalie sono molto simili.
- ⁽⁶¹⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. A 6847, A 6851.
- ⁽⁶²⁾ CAFMi, inv. FM Albo 10/81, FM Albo 11/72, FM Albo 11/73.
- ⁽⁶³⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. da A 8010 a A 8029 (totale negativi n. 20); inv. da FM A 229/1 a FM A 229/5, da FM A 229/7 a FM A 229/11, da FM A 229/13 a FM A 229/22 (totale positivi n. 20).
- ⁽⁶⁴⁾ G. CAPO, *Gli studenti*, «L'illustrazione Italiana», Anno LX - N. 37, 10 settembre 1933 - Anno XI, pp. 372-374.
- ⁽⁶⁵⁾ CAFMi, inv. FM Albo 11/6, FM Albo 11/8, FM Albo 11/10, FM Albo 11/13.
- ⁽⁶⁶⁾ CAFMi, inv. FM Albo 10/28, FM Albo 10/29, FM Albo 10/34, FM Albo 10/63.
- ⁽⁶⁷⁾ CAFMi, Fondo Lastre Antiche, inv. da A 7025 a A 7034.

Carla Cerati, tra fotografia e follia

Giacomo Giordano

Introduzione

Questo articolo intende approfondire il lavoro fotografico di Carla Cerati sulla follia, inserendolo nel contesto del rapporto tra malattia mentale e la sua rappresentazione. La mostra «Carla Cerati. Il '68 e *Morire di classe*»⁽¹⁾, tenutasi in occasione dell'anniversario della pubblicazione del libro, ed il progetto di inventariazione dell'archivio Cerati hanno fornito l'opportunità di studiare il materiale fotografico della fotografa ed indagare in particolare la sezione «Manicomi».

L'archivio della fotografa Carla Cerati depositato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano nell'estate del 2018 consiste in una raccolta miscellanea di oltre 100.000 oggetti tra fotografie, poster, lettere, raccoglitori di provini e negativi, libri, dépliant e manifesti⁽²⁾.

Il progetto di inventariazione è stato suddiviso in due fasi: la prima ha riguardato la rilevazione dello stato di fatto dell'archivio ed in particolare la consistenza quantitativa, la divisione dei materiali e le loro condizioni di conservazione. La seconda è consistita nella redazione di un inventario analitico basato sulla descrizione multilivello, i campi e sottocampi della scheda F dell'ICCD⁽³⁾.

Carla Cerati nasce nel 1926 a Bergamo, trasferitasi a Milano negli anni Cinquanta, inizia ad esplorare la fotografia da autodidatta e nel 1960 realizza il suo primo servizio fotografico per lo spettacolo teatrale *Niente per amore* e continua la sua carriera collaborando con le riviste più importanti dell'epoca⁽⁴⁾. Durante tutti gli anni Sessanta il teatro rimarrà il suo soggetto preferito, ritrae molti protagonisti della scena da Giorgio Strehler a Judith Malina e Julian Beck del Living Theatre. La frequentazione della libreria Einaudi in via Manzoni la mette in contatto con i protagonisti del mondo culturale italiano del dopoguerra come Gillo Dorfles, Umberto Eco, Salvatore Quasimodo, Lamberto Vitali ed Elio Vittorini⁽⁵⁾.

Alla fine degli anni Sessanta, proteste, contestazioni e il clima di tensione portano la fotografa ad un approccio più militante, come testimoniato nelle fotografie realizzate per *Morire di Classe*⁽⁶⁾, libro fotografico di denuncia sul sistema dei manicomi italiani; in quelle dedicate alle rivolte studentesche o quelle per il processo ‘Lotta Continua – Calabresi’, ed infine con il progetto *Milano Metamorfosi* che testimonia il cambiamento in corso nella città meneghina. Questo suo specifico sguardo continua anche negli anni Settanta quando Cerati è testimone degli ‘Anni di Piombo’ ed al contempo sviluppa un progetto che cattura il mondo della ‘Milano da bere’, attraverso la serie fotografica *Mondo Cocktail*⁽⁷⁾.

Il suo impegno non si esaurisce in Italia e, avendo conosciuto a Venezia il regista Jacinto Esteve Grewe, si estende alla Spagna e al mondo della resistenza intellettuale al regime franchista. Ritrae così molti protagonisti del mondo culturale spagnolo come Joan Mirò, Ricardo Bofill e il ballerino Antonio Gades.

La fine degli anni Ottanta vede un netto cambiamento dell’atteggiamento di Carla Cerati verso il mondo della fotografia⁽⁸⁾, delusa dalle dinamiche opportunistiche del settore, abbandona lentamente la macchina fotografica per la macchina da scrivere. Non abbandonerà però mai del tutto la fotografia continuando a lavorare in privato su progetti in collaborazione con altri artisti, come nelle serie *Capricci* e *Forma Movimento Colore* con la ballerina Valeria Magli. L’obiettivo della fotografa si chiuderà per l’ultima volta a Milano nel 2016.⁽⁹⁾

«Insania scire se non potest, non magis quam caecitas se videre»⁽¹⁰⁾. Lo sguardo di Carla Cerati e la fotografia nei manicomi

La fotografia incrocia per la prima volta la psichiatria durante la seconda metà del XIX secolo nei due paesi che si sono confrontati nell’agone della scoperta della ‘scrittura con la luce’: Inghilterra e Francia. Nella prima, Hugh Welch Diamond la utilizza per documentare i pazienti afflitti da malattie mentali nel manicomio della contea del Surrey⁽¹¹⁾. Diamond credeva che la fotografia psichiatrica avesse tre funzioni: documentare le condizioni fisiche del paziente per studi fisiognomici, identificare lo stesso in caso di riammissione nel manicomio e mostrargli la sua condizione aberrante, così da fargli riconoscere il suo stato di follia, primo passo per il processo di recupero⁽¹²⁾.

In Francia la fotografia affianca la medicina sotto l’egida di Duchenne de Boulogne⁽¹³⁾ che con il suo *Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l’expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques* (1876), tra i primi testi di neurofisiologia e con fotografie di Adrien Tournachon, fratello minore di Nadar, documenta le espressioni facciali dei pazienti causate da stimoli elettrici controllati⁽¹⁴⁾.

La fotografia venne scelta ed utilizzata da Diamond e Duchenne come mezzo tecnico

capace di riprodurre la realtà in maniera esatta, seguendo la tradizione documentaria e catalografica propria del positivismo ottocentesco.

In Italia l'uso catalografico della fotografia per documentare, studiare e classificare la malattia mentale sarà fortemente influenzato dalle teorie di Cesare Lombroso⁽¹⁵⁾ secondo il quale la malattia mentale era direttamente dipendente dalle condizioni fisiche del paziente. Lo studio del corpo e delle sue anomalie poteva quindi portare al riconoscimento della malattia: fotografando i malati si creavano cataloghi di potenziali indizi da ricercare nel paziente. I soggetti fotografati perdevano la loro individualità e diventavano 'campioni' da studiare, esempi a cui fare riferimento per successivi studi e ricerche.

Si arriva, senza grandi cambiamenti nella condizione dei malati mentali, fino agli anni del secondo dopoguerra quando la fotografia incrocerà di nuovo il suo cammino con la follia e i manicomi.

Negli anni Sessanta del Novecento grandi cambiamenti sociali vengono promossi dalla società civile che, avendo ancora vivo il ricordo dell'orrore della Seconda guerra mondiale e con la spada di Damocle del pericolo nucleare causata dalla Guerra fredda⁽¹⁶⁾, vuole affermare valori di pace, rispetto e libertà. Negli Stati Uniti d'America il movimento per i diritti civili degli afroamericani, la contestazione della guerra del Vietnam e le rivolte studentesche segnalano la tensione che attraversa tutta la società occidentale.

Le contestazioni sociali e la fotografia trovano terreno comune nel documentare le 'follie' della società moderna, e nel criticare le istituzioni coercitive viste come emblema della cultura conservatrice borghese. Negli Stati Uniti, ancora sconvolti dall'assassinio di John Fitzgerald Kennedy e dov'è stato da poco approvato il Civil Rights Act, esce nel 1964 *Nothing Personal*⁽¹⁷⁾ con testi di James Baldwin e fotografie di Richard Avedon. Il libro racconta la frammentata realtà americana ed in esso compaiono i malati mentali del East Louisiana State Mental Hospital di Jackson, che vengono ritratti da Avedon non più come nel secolo passato, con l'intento tassonomico di documentare dei soggetti da studiare, ma con lo sguardo diretto all'uomo che si cela dietro al 'malato istituzionalizzato'.

Avedon, nella sua disanima fotografica dell'America contemporanea, trova tra gli emarginati ed i 'matti', il contraltare perfetto dei *rich and famous*, i vincenti della società capitalistica. I primi infatti simboleggiano gli ultimi, i dimenticati, gli esclusi che si distinguono dagli altri in quanto poveri e quindi indifesi nel mondo in cui le armi più taglienti sono fama e denaro. Questo trasforma gli emarginati in capri espiatori di una società che non vuole ancora affrontare le proprie follie e quindi si rassicura vedendo gli anomali, i difformi e i matti pericolosi, riconosciuti, raggruppati, sedati e controllati. Il malato diventa il soggetto necessario per giustificare la coercizione, sia fisica che mentale, su cui si basa l'istituzione manicomiale. Come postulato da Goffman nel

suo libro *Asylums*: «Si deve scoprire un crimine che si adatti alla punizione e ricostruire la natura dell'internato per adattarla al crimine»⁽¹⁸⁾.

In Italia, il neurologo e psichiatra Franco Basaglia (FIG. 1) nel 1961 inizia il suo lavoro all'ospedale psichiatrico di Gorizia e l'impatto con l'istituzione manicomiale lo porterà a contestarla fortemente, avvicinandosi alle dottrine di Goffman come testimoniato dallo scritto *L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico*⁽¹⁹⁾ pubblicato nel 1968. Tre anni prima il fotografo Luciano D'Alessandro, avendo incontrato il direttore del manicomio Materdomini a Nocera Superiore, aveva iniziato un progetto fotografico all'interno dello stesso che sarebbe poi sfociato nella pubblicazione nel 1969 del libro fotografico *Gli Esclusi*⁽²⁰⁾.

Lo stesso anno uscirà *Morire di Classe*⁽²¹⁾, il libro, pensato da Franco Basaglia e dalla moglie Franca Ongaro Basaglia, con le fotografie di Carla Cerati e di Gianni Berengo Gardin. I due fotolibri avranno un forte impatto sulla società e diverranno i manifesti del movimento della psichiatria democratica⁽²²⁾, che troverà in Italia il suo punto più alto con la legge n. 180 del 13 maggio 1978⁽²³⁾, conosciuta come 'Legge Basaglia', che decreterà la chiusura degli ospedali psichiatrici provinciali e il cambiamento di paradigma nella cura del malato mentale.



FIG. 1 - Carla Cerati / Courtesy Elena Ceratti, *Franco Basaglia alla presentazione della mostra «La violenza istituzionalizzata»*, gelatina bromuro d'argento/carta, Parma 1968, inv. CC_MAN_2_ST_036. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Carla Cerati inizia la carriera di fotografa da autodidatta nel 1959, per uscire dalla ristrettezza della condizione femminile, che forzava 'l'angelo del focolare' ad essere reclusa in casa, e trovare la sua voce: «Per me fotografare ha significato la conquista della libertà e anche la possibilità di trovare risposte a domande semplici e fondamentali: chi sono e come vivono gli altri?»⁽²⁴⁾. «Con una Rollei che mi aveva venduto mio padre, ho avuto l'occasione di fare la fotografa di scena di una commedia di Enriquez al quale le mie foto sono piaciute e me le ha comperate»⁽²⁵⁾. La fotografa parla delle prove di *Niente per amore*, messo in scena da Franco Enriquez a Milano, ma è nel 1967, fotografando l'*Antigone* del *Living Theatre* che la sua sensibilità trova il soggetto perfetto. Antigone è infatti la donna ribelle contro l'autorità, che ignora il folle ordine del re e, a causa della sua lucida ribellione, viene rinchiusa in una grotta, come un matto nel manicomio. Cerati rimarrà profondamente colpita dall'esperienza catartica dell'*Antigone*, tanto che tornerà più volte a lavorare sugli scatti dello spettacolo, come ella stessa afferma: «Prima fase, 1972: osservando le foto di gruppo del finale dell'*Antigone* del Living Theatre resto colpita dalla molteplicità delle espressioni dei volti e delle mani» (FIG. 2) e ancora: «Seconda fase, 1983: fotografo uno per uno i quadratini 6x6 sperimentando pellicole e sviluppi diversi»⁽²⁶⁾.

Per sedici anni l'*Antigone* rimarrà un punto fermo a cui continuare a tornare, per scavare a fondo nelle espressioni degli attori che proprio nell'ultimo atto, alla conclusione dello spettacolo, 'impazziscono' dalla paura, a rappresentare Tebe in



FIG. 2 - Carla Cerati / Courtesy Elena Ceratti, *Scena finale de l'Antigone del Living Theatre*, gelatina bromuro d'argento/carta, Milano 1968, inv. CC_LT_1_ST_055. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

balia della rivale Argo, con uno sguardo folle, impotente e sconvolto, lo stesso del paziente in balia dell'istituzione totale del manicomio.

L'incrocio tra la fotografa e *Antigone* sembra un colpo di teatro, un *deus ex machina*, propedeutico per la sua carriera, poiché proprio l'anno successivo incontrerà Basaglia e per lui documenterà la realtà carceraria degli ospedali psichiatrici.

«Nel 1968 poco dopo la pubblicazione de *L'Istituzione negata* mi ero messa in contatto con lui attraverso la casa editrice Einaudi. Scoprii così che stava cercando di realizzare un libro fotografico sulle istituzioni repressive»⁽²⁷⁾. Contatta allora Gianni Berengo Gardin: «Carla Cerati [...] mi disse che il tema così complesso e duro la preoccupava un po' e preferiva lavorare con un altro fotografo. Accettai subito»⁽²⁸⁾. Continua la fotografa:

Basaglia voleva fare un libro fotografico sulle istituzioni negate. Le cose però andavano troppo per le lunghe perché nelle caserme è difficile entrare, nelle carceri impossibile, allora abbiamo deciso di farlo solo sui manicomi ed è uscito *Morire di classe*. A questo punto ho cominciato a considerare la fotografia come operazione di denuncia⁽²⁹⁾.

Partendo dall'ospedale psichiatrico di Gorizia, dove lavorava Franco Basaglia, nell'aprile del 1968 i due fotografi documentano la realtà degli istituti e dei loro pazienti. Proseguono il loro lavoro visitando gli ospedali di Parma, di Ferrara ed infine quello di Firenze nell'ottobre dello stesso anno. Come Avedon negli Stati Uniti, Cerati ha un approccio diretto al malato mentale, uno sguardo che cerca il dialogo con l'altro e rifiuta l'etichetta di 'folle'.

Le sue fotografie evidenziano una ricerca dell'io oltre la maschera della pazzia, documentano sì «la sofferenza e la miseria in cui erano costrette a vivere quelle persone»⁽³⁰⁾ ma al contempo mostrano l'umanità dei pazienti, che paiono stupiti ed incuriositi dall'attenzione che i fotografi dedicano loro.

Berengo Gardin dirà: «Ai ricoverati abbiamo spiegato perché volevamo fotografarli. Il nostro lavoro sarebbe servito a Franco Basaglia per ottenere un significativo miglioramento delle loro condizioni di vita e per varare una legge che cambiasse radicalmente la psichiatria in Italia. La maggior parte capì. Alcuni scelsero di non farsi fotografare per non creare problemi ai parenti»⁽³¹⁾.

I folli hanno una chiara comprensione del significato delle fotografie e del loro potere comunicativo, così cristallina che coloro che rifiutano lo fanno per rispetto delle famiglie, per non esporli alla 'violenza visiva' delle immagini che descrivono la 'violenza istituzionalizzata' del manicomio (FIG. 3). Lo stesso traspare dalle interviste ai pazienti dell'ospedale di Gorizia realizzate da Sergio Zavoli e trasmesse ne *I giardini di Abele*⁽³²⁾, servizio trasmesso dalla RAI nel 1968. In questo è evidente come i pazienti comunicano con lucidità ma evitando di descrivere direttamente la violenta realtà che si sono lasciati alle spalle da quando Basaglia ha iniziato la sua rivoluzione. Così i manicomi e la lotta di Basaglia irrompono nelle case degli italiani, e questo

servirà da volano a *Morire di Classe* che verrà pubblicato l'anno successivo. Cerati scatta diverse fotografie⁽³³⁾ che esplorano la psiche dell'internato, come a cercare quella umanità seppellita dal trattamento istituzionale che, invece di puntare al recupero del malato, sembra avere l'obiettivo di rinchiuderlo, neutralizzarlo e allontanarlo dalla società. Le fotografie dei pazienti e delle pazienti invece trovano, parafrasando Cartier-Bresson⁽³⁴⁾, momenti umani nei quali il folle è normale, un altro essere umano non diverso dagli 'altri'. Lo sguardo della fotografa sembra cercare quella innocenza troncata dalla malattia mentale ed è forse anche la sensibilità⁽³⁵⁾, di donna e madre, che dirige la sua macchina verso quei momenti di realtà sospesi oltre la follia.

Queste fotografie descrivono perfettamente lo sguardo di Carla Cerati, capace di cogliere quella naturalezza dell'espressione che nemmeno la malattia può nascondere. In diversi provini⁽³⁶⁾, la successione delle fotografie documenta come l'occhio della fotografa sia in attesa del momento propizio⁽³⁷⁾, che inevitabilmente si palesa



FIG. 3 - Carla Cerati / Courtesy Elena Ceratti, *Paziente coi piedi legati*, particolare, gelatina bromuro d'argento/carta, Colorno 1968, inv, CC_MAN_1_ST_031. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 4 - Carla Cerati / Courtesy Elena Ceratti, *Ragazza alla finestra*, gelatina bromuro d'argento/carta, Gorizia 1968, inv. CC_MAN_2_ST_067_d. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

nonostante le limitazioni imposte al paziente dalla sua condizione e dalla istituzione nella quale è rinchiuso. Lo sguardo della fotografa sembra essere la rappresentazione visiva di una celebre frase di Basaglia che alla domanda di Zavoli «Per concludere: le interessa più il malato o la malattia?» risponde: «Decisamente il malato»⁽³⁸⁾. Il lavoro, secondo l'idea originale di Basaglia, doveva comprendere anche altre 'istituzioni totali' ed il confronto con realtà di altri paesi, i manicomi svizzeri in particolare. A conferma di questa idea progettuale nel raccoglitore «Manicomi», sono infatti presenti anche provini delle fotografie scattate all'ospedale psichiatrico di Losanna e al riformatorio giovanile Beccaria di Milano. L'idea del confronto verrà poi scartata come descritto dalle parole di Berengo-Gardin:

Siamo andati a Losanna perché Basaglia voleva far vedere la differenza tra i manicomi italiani e i manicomi, non le cliniche private, cantonali. Ma la differenza con la Svizzera risultò talmente profonda che rinunciai a fare qualsiasi paragone. Lì avevano campi da tennis, piscine, sale di accoglienza. Foto a Losanna ne facemmo pochissime perché noi stessi avevamo capito l'abisso tra le due situazioni. Quello che risultò interessante fu che in quasi tutti gli ospedali svizzeri gli psichiatri erano in buona parte italiani⁽³⁹⁾.

Cerati e Berengo Gardin dovettero affrontare diverse difficoltà: «Nell'ospedale psichiatrico di Firenze siamo entrati una sola volta con le nostre macchine fotografiche grazie all'aiuto di due medici. [...] Il giorno dopo ci avvertirono di non ritornare perché il direttore aveva capito cosa stavamo facendo»⁽⁴⁰⁾. In alcuni manicomi i responsabili prevennero completamente il loro lavoro: «A Ferrara non riuscimmo a scattare una sola immagine. Il direttore ci fece accompagnare senza farci vedere nulla», in altri cercarono di fermarli:

A Parma riuscimmo a realizzare delle foto interessanti ma quando gli infermieri si accorsero di cosa stavamo facendo, ci chiesero senza troppi complimenti la consegna dei rullini, Gianni Berengo-Gardin intervenne e consegnò loro alcune pellicole vergini. I rullini buoni, già impressionati, li aveva nascosti, facendoli cadere all'interno dell'ombrello che portava al braccio⁽⁴¹⁾.

Le fotografie saranno poi selezionate dai coniugi Basaglia per il libro *Morire di Classe* e lo sguardo della fotografa verrà, in parte, sacrificato in favore delle immagini più scioccanti e crude che meglio si prestavano a comunicare al pubblico la barbara realtà nascosta del manicomio. «Quello che noi mostriamo non è il volto dell'internato o della sua follia, ma ciò che resta di un uomo dopo che l'istituzione, deputata alla sua cura, lo ha sistematicamente distrutto e annientato»⁽⁴²⁾. *Morire di Classe* rappresenta quindi un'opera militante che punta a criticare la società contemporanea partendo dal sistema manicomiale. I coniugi Basaglia dividono in maniera dicotomica il mondo tra ricchi e diseredati ed utilizzano fotografie che ne sottolineano la disparità. Esempio di questa operazione di costruzione narrativa è quella data dall'affiancamento delle fotografie di un gruppo di ricchi borghesi e di un gruppo di pazienti all'interno

dell'ospedale psichiatrico di Firenze⁽⁴³⁾. La *ratio* dietro questa operazione editoriale può essere meglio spiegata con riferimento alla distinzione dei generi fotografici di Crocenzi⁽⁴⁴⁾ e delle esperienze del Fotocineclub Fermo⁽⁴⁵⁾: reportage e racconto fotografico. I lavori di Cerati e Berengo Gardin nascono come reportage, una documentazione di fatti e persone reali, ma vengono elaborati dai coniugi Basaglia per divenire un racconto fotografico, una invenzione narrativa di immagini.

Gli scatti selezionati comprendono anche il manicomio di Gorizia, che in Italia era il più 'aperto' del paese, focalizzando in questo caso lo sguardo sulla condizione degli internati più che sulla struttura fisica dell'istituzione (i muri furono abbattuti su indicazione dello stesso Basaglia), come invece avverrà per i manicomi di Firenze e Parma.

Ma anche nelle foto goriziane la scelta di quali pubblicare sottolineerà fortemente la condizione di reclusione del malato, in particolare una serie di quattro scatti della fotografa, che riprendono sempre la stessa giovane ragazza nel manicomio, sono usate per comunicare l'isolamento e la solitudine dell'internato. Le fotografie mostrano un piano medio con la ragazza al centro, il viso appoggiato sulla mano rivolto verso l'obiettivo ma con le sbarre di ferro che ne bloccano, imprigionano la figura (FIG.4). Questa serie di scatti è emblematica per far capire la selezione delle fotografie, la ragazza e sì dietro le sbarre del manicomio ma lei in quel momento è all'esterno, nel cortile ed è invece il fotografo che è 'dentro', rinchiuso nell'istituto. Nella realtà manicomiale basagliana il paziente non è costretto all'interno dell'istituto, ignorante dell'esterno e senza contatti con esso, ma è libero di uscire nel cortile senza muri e relazionarsi con il mondo fuori. La ragazza protagonista dello scatto non guarda con nostalgia verso la realtà esterna ma scruta con curiosità quello che accade all'interno, dove i due fotografi sono entrati per cogliere e rendere pubblica la sua quotidianità, per portarla nella società.

L'utilizzo delle immagini serve per rafforzare il messaggio di denuncia e la critica radicale degli autori che investe anche la struttura del libro stesso. Le pagine non sono numerate e le immagini sono senza didascalie e senza riportare gli autori delle stesse, a sottolineare la sottomissione della fotografia alla narrativa della filosofia basagliana.

Le fotografie sono affiancate da citazioni di Goffman, Pirandello, Fanon, Levi, Foucault ed estratti di testi di pazienti ricoverati: il libro mira a scioccare il lettore e renderlo partecipe della violenza, sofferenza ed estraniamento istituzionalizzato che il manicomio impone ai malati.

Questo lavoro segnerà profondamente Cerati e il rapporto tra follia e fotografia diventerà indissolubile, come da lei dichiarato. Il fotografo, infatti, «è un matto, un matto in libertà» e quando riesce a scattare una fotografia, proprio come l'aveva pensata, allora prova «un'allegria folle»⁽⁴⁶⁾.

- ⁽¹⁾ «Carla Cerati. Il '68 e 'Morire di classe'», Milano, Castello Sforzesco, Sala Conferenze Archivio Fotografico – Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, 22 novembre 2018 – 30 gennaio 2019, a cura di S. Paoli, E. Ceratti; l'omonimo convegno, si è tenuto nella stessa sede il 22 novembre 2018.
- ⁽²⁾ Le fotografie compongono la parte predominante dell'archivio e si presentano già con una chiara *ratio* organizzativa pensata dalla fotografa stessa: i positivi sono suddivisi in scatole per soggetti trattati che fanno riferimento ai raccoglitori di provini e negativi. Questi sono quaderni plastificati nella cui contro copertina un indice fornisce indicazioni sui soggetti ritratti nelle fotografie. Le pagine sono composte da due distinte entità: la prima è la pagina di plastica trasparente contenente i negativi originali in pellicola; la seconda è la pagina dei corrispondenti provini di stampa che presenta nell'angolo in alto a destra un numero arabo progressivo che si riferisce all'indice in contro copertina.
- ⁽³⁾ Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, *Normativa F - Fotografia Versione 4.00 Strutturazione dei dati e norme di compilazione*, Roma, MIBACT ICCD, 2016.
- ⁽⁴⁾ Tra queste «L'Illustrazione Italiana», «Vie Nuove», «L'Espresso», «Du», «Leader», «New York Times», «Time», «Life», «Die Zeit», cfr. *Oltre la soglia. Conversazione con Carla Cerati*, in *Storie di Fotografia*, atti degli Incontri di Studio (Milano, Castello Sforzesco, ottobre 2007 – maggio 2010), a cura di S. Paoli, G. Zanchetti, «L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», IX (2012), n. 9, pp. 221-240; *L'Italia dei fotografi – 24 storie d'autore*, catalogo della mostra (Mestre, M9, 22 dicembre 2018 – 16 giugno 2019) a cura di D. Curti, Venezia, 2019.
- ⁽⁵⁾ *L'Italia dei fotografi...* cit. n. 4.
- ⁽⁶⁾ *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, a cura di F. Basaglia, F. Basaglia Ongaro, Milano 1969 (s. n. p.).
- ⁽⁷⁾ C. CERATI, *Mondo Cocktail*, Cinisello Balsamo 1974.
- ⁽⁸⁾ Cfr. *Oltre la soglia...* cit. n. 4, pp. 221 – 240; si veda anche la biografia di Carla Cerati, sul sito <<http://www.carlacerati.com/biografia/>> (20-01-2019).
- ⁽⁹⁾ Si veda la biografia di Carla Cerati cit. n. 8.
- ⁽¹⁰⁾ «La demenza non può riconoscere sé stessa, nello stesso modo con cui la cecità non può vedersi», APULEIO, *Apologia*, a cura di S. Stucchi, Milano 2016, p.80.
- ⁽¹¹⁾ L. SANDERS, *Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, New York 1976.
- ⁽¹²⁾ H.W. DIAMOND, *On the application of photography to the physiognomic and mental phenomena of insanity*, London, Proceedings of the Royal Society of London, 1856.
- ⁽¹³⁾ R.A. CUTHBERTSON, *The Highly original Dr. Duchenne*, in R.A. CUTHBERTSON, *The mechanism of Human facial expression*, New York-Cambridge 1990, pp. 225-241; C. DARWIN, *The expression of the emotion in man and animals*, New York 1872; R.A. CUTHBERTSON, J.T. HUESTON, *Duchenne De Boulogne and Clinical Photography*, «Annals of Plastic Surgery», 2 (4) 1979, pp. 332-337; L.J. ENDTZ, *Neurology and Photographic Illustration in the Medical Book*, «Revue Neurologique», 139 (6-7) 1983, pp. 439-444; A. PARENT, *Duchenne De Boulogne: A Pioneer in Neurology and Medical Photography*, «Canadian Journal of Neurological Sciences», 32 (3), 2005, pp. 369-377, <<https://doi.org/10.1017/S0317167100004315>>, (10-02-2019).

- ⁽¹⁴⁾ Cfr. G.B. DUCHENNE DU BOULOGNE, *The Mechanism of Human Facial Expression*, edited by R.A. Cuthbertson, Cambridge 1990, pp. 42-48.
- ⁽¹⁵⁾ G. COLOMBO, *La scienza infelice, il Museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*, Torino 1975; M. PORTIGLIATTI BARBOS, *Medicina e antropologia criminale nella cultura positivista*, «Sanità, scienza e storia», I (1984), pp. 7-25; R. VILLA, *Scienza medica e criminalità nell'Italia unita*, in *Storia d'Italia, Annali 7, Malattia e medicina*, a cura di F. Della Peruta, Torino 1984, pp. 1141-1178; ID., *Il deviante e i suoi segni. Lombroso e la nascita dell'antropologia criminale*, Milano 1985; L. BONUZZI, *Psicopatologia e criminalità. L'itinerario italiano*, «Quaderni italiani di psichiatria», XV (1996), pp. 225-279; C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*, a cura di L. Rodler, Bologna 2012; *I 1000 volti di Lombroso*, catalogo della mostra (Torino, Museo del Cinema, 25 settembre 2019 – 6 gennaio 2020), a cura di C. Cilli, N. Leonardi, S. Montaldo, N. Pugliese, sl 2019.
- ⁽¹⁶⁾ G. ORWELL, *You and the Atomic Bomb*, «Tribune», 19 ottobre 1945, <<https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/you-and-the-atom-bomb/>>, (22-01-2019).
- ⁽¹⁷⁾ R. AVEDON, J. BALDWIN, *Nothing personal*, New York 1964.
- ⁽¹⁸⁾ E. GOFFMAN, *Asylum. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino 2001, p. 158.
- ⁽¹⁹⁾ *L'Istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico*, a cura di F. Basaglia, Milano 1968.
- ⁽²⁰⁾ L. D'ALESSANDRO, *Gli Esclusi*, Milano 1969.
- ⁽²¹⁾ *Morire di classe...* cit. n. 6.
- ⁽²²⁾ F. MANZOLI, *La follia per immagini. Storia fotografica della fine dei manicomi*, «Journal of Science Communication» 3 (2), 2004, p. 4; <http://jcom.sissa.it/archive/03/02/A030203/jcom0302%282004%29A03.pdf>, (28-01-2019); J. FOOT, *Photography and radical psychiatry in Italy in the 1960s. The case of the photobook Morire di Classe (1969)*, «History of Psychiatry», vol. 26 (1), 2015, pp. 19-35.
- ⁽²³⁾ Legge 13 maggio 1978, n. 180 «Accertamenti e trattamenti sanitari volontari e obbligatori», Roma, Ministero della Salute, 1978.
- ⁽²⁴⁾ C. CERATI, *Milano 1960-1970*, Manduria 1997, pp. 3-4.
- ⁽²⁵⁾ E.L. BASALDELLA, *Carla Cerati: tra fantasia e realtà*, «7 Giorni Veneto», marzo 1977, in F. LUIÑO, *Intervista a Carla Cerati* <<http://www.carlacerati.com/intervista/>>, 2015 (15-01-2019).
- ⁽²⁶⁾ G. CIPOLLONE, *Fotografare l'urlo. L'Antigone del Living Theatre per l'obiettivo di Carla Cerati*, <<http://www.roots-routes.org/fotografare-lurlo-lantigone-del-living-theatre-per-lobiettivo-di-carla-cerati-di-giada-cipollone/>> (15-01-2019).
- ⁽²⁷⁾ C. ERNÈ, *Ce lo chiese Basaglia*, «Sconfinamenti», n.14 (2008), s. n. p. L'intero numero della rivista è dedicato alla ristampa anastatica di *Morire di classe* per celebrare i trent'anni dalla pubblicazione.
- ⁽²⁸⁾ *Ibid.*
- ⁽²⁹⁾ BASALDELLA, *Carla Cerati...* cit. n. 25.
- ⁽³⁰⁾ ERNÈ, *Ce lo chiese...* cit. n. 27.
- ⁽³¹⁾ *Ibid.*

- ⁽³²⁾ S. ZAVOLI, *I giardini di Abele. 1968, quando Sergio Zavoli incontrò Basaglia nel manicomio di Gorizia*, 1968 <<http://www.rainews.it/dl/rainews/media/I-giardini-di-Abele-Sergio-Zavoli-nel-manicomio-di-Gorizia-f059e43d-e324-40a7-8ae7-81cad653bdb8.html>> (15-01-2019).
- ⁽³³⁾ Il raccoglitore «Manicomi» è composto da 29 pagine di provini, per un totale di 785 scatti, consultabili on-line sul sito istituzionale del Civico Archivio Fotografico, <http://www.fotografieincomune.it>, e sul sito Lombardia Beni Culturali. <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/autori/3467/>.
- ⁽³⁴⁾ H. CARTIER-BRESSON, *The Decisive Moment*, Göttingen 2014.
- ⁽³⁵⁾ «Agli inizi, quando ero una delle pochissime, sono stata avvantaggiata dal fatto che certi direttori di periodici ritenevano che una donna avesse più garbo, più intuito per alcuni argomenti». Da uno scritto per *Un'analisi sui professionisti a Milano*, a cura del Politecnico di Milano, giugno 1990, in M MUSSINI, GLORIA BIANCHINO, *Carla Cerati*, Milano 2007, p. 167.
- ⁽³⁶⁾ La fotografa ha organizzato tutte le sue fotografie in raccoglitori composti dai negativi su pellicola e dai provini di stampa: questi sono stati oggetto di una campagna di digitalizzazione nel 2008 a cura di Regione Lombardia e si possono trovare on-line sul sito Lombardia Beni Culturali, <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/autori/3467/>.
- ⁽³⁷⁾ «Io, fotografando, ho sempre cercato di non esserci nella fotografia. Non ho mai chiesto la complicità del soggetto. Ci sono fotografi che dicono “mettiti lì che ti faccio una foto...”, io lo detesto! Io voglio passare inosservata. Sono capace di aspettare ore per fare uno scatto, in modo che la scena sia il più naturale possibile». Da un'intervista a Carla Cerati in occasione della mostra «Italia doppie visioni», Roma, Scuderie del Quirinale 2 giugno – 29 agosto 2004, pubblicata in <http://www.photographers.it/articoli/carlacerati.htm>, (22-01-2019).
- ⁽³⁸⁾ ZAVOLI, *I giardini di Abele...* cit. n. 32.
- ⁽³⁹⁾ ERNÈ, *Ce lo chiese...* cit. n. 27, p. 6.
- ⁽⁴⁰⁾ *Ibid.*
- ⁽⁴¹⁾ *Ibid.*
- ⁽⁴²⁾ *L'Italia dei fotografi – 24 storie d'autore*, catalogo della mostra (Mestre, M9, 22 dicembre 2018 – 16 giugno 2019) a cura di D. Curti, Venezia 2019, p. 127.
- ⁽⁴³⁾ *Morire di classe...* cit. n. 6.
- ⁽⁴⁴⁾ Cfr. E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia* (Edizione Illustrata), Milano 1953; Luigi Crocenzi, *Un racconto per immagini*, catalogo della mostra (Spilimbergo, Palazzo Tadea, 19 luglio – 26 ottobre 2003), a cura di F. Amodio, A. Giusa, R. Turrin, Spilimbergo 2003; A. GIUSA, *Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, «Il Politecnico» e il «racconto fotografico»*, in *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, catalogo della mostra (Catania, Coro di notte del monastero dei Benedettini, 7-14 maggio 2007), a cura di M. Rizzarelli, F. Santagati, Acireale-Roma 2007, pp. 75-86; I. ZANNIER, *La fotografia come strumento, il fotografo come interprete*, in *Luigi Crocenzi. Cultura della fotografia*, a cura di I. Zannier, Spilimbergo 1996, pp. 7-10.
- ⁽⁴⁵⁾ R. CHINI, G. PETRUZZI, P.P. PRETI, F. QUINZI, N. TADDEI, A. VALENTINI, *Racconto e reportage fotografico*, Fermo 1973.
- ⁽⁴⁶⁾ BASALDELLA, *Carla Cerati...* cit. n. 25.

RACCOLTE D'ARTE ANTICA

Francesco Londonio: un'aggiunta al catalogo e un nuovo documento

Francesco Baccanelli

Si presenta in questo contributo un inedito dipinto a olio su carta di Francesco Londonio (Milano, 1723-1783)⁽¹⁾ conservato in collezione privata (FIG. 1). Il supporto, le misure (cm 29,5 × 43), il soggetto, la semplicità della composizione e lo stato di non finito ci consentono di ricondurlo all'ampia serie di studi che il pittore realizzò nel corso della sua carriera come repertorio da utilizzare nelle opere più impegnative. Esempi di questi lavori, dedicati agli animali allevati nella campagna lombarda, a pastori e contadini, a nature morte improvvisate con gli oggetti della vita rurale quotidiana, a interni ed esterni di stalle, a brani di paesaggio, sono oggi conservati alla Pinacoteca di Brera⁽²⁾, alla Pinacoteca Ambrosiana⁽³⁾, al Castello Sforzesco⁽⁴⁾.

Il dipinto si presenta in condizioni non buone. Il supporto è caratterizzato da un'evidente ondulazione, la superficie pittorica è ingiallita e ossidata, si notano cadute di colore e piccole macchie, sono presenti tre rotture (la più grande raggiunge i 15 cm di lunghezza, le altre sono di entità minore) e l'angolo in basso a destra risulta asportato. Di vecchi restauri nessuna traccia; l'unico intervento successivo all'esecuzione riguarda il montaggio della carta su un telaio in legno di noce.

Su un fondo bruno chiaro Londonio ha dipinto un vitello, una pecora e una capra, e ha abbozzato a matita un capretto, un paio di ciuffi d'erba e qualche pietra. Non si può dire che sul piano figurativo ci siano particolari novità. Il bovino, ad esempio, compare più o meno uguale, nello stesso senso o in controparte, come vitello o come mucca, in due dipinti della Pinacoteca di Brera⁽⁵⁾, in un dipinto della Pinacoteca Ambrosiana⁽⁶⁾, in un dipinto conservato a Milano nella collezione Borromeo⁽⁷⁾, in un'incisione della serie dedicata al conte Giacomo Mellerio⁽⁸⁾ e in due fogli della Biblioteca Ambrosiana⁽⁹⁾. La pecora torna in un'incisione, datata 1758, della serie dedicata al cardinale di Milano Giuseppe Pozzobonelli⁽¹⁰⁾. Il capretto abbozzato a matita, corna a parte, è quasi identico a una pecora raffigurata da Londonio nella stessa serie⁽¹¹⁾. Il gruppo formato da vitello, pecora e capra si rivede, con qualche

modifica, in un dipinto della Pinacoteca Civica di Como attribuito alla scuola di Londonio, forse copia da un'opera del pittore milanese oggi dispersa⁽¹²⁾.

Più interessante, probabilmente, è il verso del dipinto (FIG. 2). Vi compaiono tre annotazioni. Quella in alto, senza data, è firmata da Francesco Londonio, il quale dichiara di aver ceduto quattro piccoli dipinti ad Antonio Tanzi, tesoriere generale delle poste lombarde. Le altre due, invece, sono datate 1770 (10 luglio la prima, 2 agosto la seconda) e prive di firma: dato che il loro autore afferma di aver avuto direttamente da Londonio le opere citate dal pittore nell'annotazione principale, si deduce che a scrivere è Antonio Tanzi. Ecco i testi:

Io sottos^{to} ho dato quatro quadretti di Z 8 $\frac{3}{4}$ altezza, Z 7 Larghezza marcati sul quadro FL ed al di dietro il nome All'illus^{mo} Sig.^e Tes.^e Don Antonio Tanzy⁽¹³⁾ Tesoriere⁽¹⁴⁾ Generale delle Poste Della Lombardia Austriaca. E questi rapresentano N.^o 1 una pastorella con un bambino di late che dorme unitamente evvi una ragazza con qualche pecora. N.^o 2 un vitello machiato con delle pecore, ed un ragazzo con un bastone alla mano. N.^o 3 una pastorella assisa con la canocchia alla mano e delle pecore in riposo unite ad un agnelino. N.^o 4 un tramonto di sole con un torro in piedi ed una figura appoggiata al med.^o ed un bue vicino; e sopra un sasso una capra con due capretti aggrupati.

Francesco Londonio Milanese Pittore Accademico Clementino di Bologna

Milano Li 10 Luglio 1770. questa carta è l'unico abbozo, avendomi accertato che li studij o abbozi degl'altri 3 quadretti sono stati ultimati e perfezionati su li stessi quadri ed un abbozo della Donna o pastorella assisa è stato lacerato in mia presenza e onde delli d.ⁱ quattro quadri non se ne può levare copia, ne farne d'eguali dallo stesso S.^e Londonio, mre resta levato ogni abbozo o studio p la formazione di d.ⁱ quadri quali saranno sempre unici dallo stesso Autore Eccellente al quale regalai essendosi inteso di farmi soma grazia

p il quadro n.^o 4 Torro in piedi

jdem n.^o 1 con Pastorella con bambino di late

Zechini Gilliati n.^o 50

jdem n.^o 3

jdem n.^o 2 più inferiori

dattogli Gilliati n.^o 36

Zechini Gilliati di Firenze n.^o 86

Oltre un tubbo ciocolata 4 vaniglia [...] ⁽¹⁵⁾

1770 Li 2 Agosto

il n.^o 4 ed il n.^o 1. di contro descritti li regalai à S. E. il Sig.^e Conte Don Carlo De Firmian Ministro Plenipotenziario [...] ⁽¹⁶⁾

Le brevi descrizioni fornite da Londonio, a quanto mi risulta, non si adattano completamente a nessuno dei dipinti dell'artista a noi oggi noti. I due regalati a Carlo Firmian sono comunque citati nel *Catalogo delle Pitture, e Sculture dello Stato del*



FIG. 1 - Francesco Londonio, *Studio di vitello, pecora, capra e capretto*, olio su carta. Collezione privata



FIG. 2 - Francesco Londonio, *Studio di vitello, pecora, capra e capretto*, olio su carta, retro del dipinto. Collezione privata

fu *Eccellentissimo Signor Conte Carlo De Firmian* redatto nel 1782, all'indomani della morte del ministro plenipotenziario, dai pittori Giuliano Traballesi e Martin Knoller, dallo scultore Giuseppe Franchi e dal segretario perpetuo dell'Accademia di Belle Arti di Brera Carlo Bianconi: alla voce nr. 54 della seconda lista, dedicata alle «Pitture Mediocri, ed Inferiori», si trovano «Due Londonio Bestiami con cornice a vernice» valutati 300 lire⁽¹⁷⁾.

Di Londonio, oltre ad essi, Firmian possedeva sicuramente almeno dieci disegni⁽¹⁸⁾ e una raccolta di cinquantasei prove di stampa in carta tinta lumeggiate a mano⁽¹⁹⁾. L'arte era al centro dei suoi interessi: a Milano commissionò lavori per sé e per la città, acquistò tantissime opere antiche (secondo alcuni con gusto e saggezza, secondo altri – è il caso di Pietro Verri⁽²⁰⁾ – senza raziocinio), ebbe un ruolo centrale nella fondazione (e nei primi anni di attività) dell'Accademia di Belle Arti di Brera, contribuì alla diffusione del gusto neoclassico in Lombardia, patrocinò iniziative editoriali legate al mondo dell'arte e si impegnò sui più diversi fronti della cultura. Alla sua porta bussavano pittori, scultori, incisori, scrittori d'arte, mercanti, collezionisti: c'era chi regalava, chi voleva vendere, chi chiedeva una raccomandazione, chi cercava finanziamenti⁽²¹⁾.



FIG. 3 - Francesco Londonio, *Scena pastorale*, acquaforte, inv. Art. m. 21-17. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Anche Londonio provava stima e riverenza nei confronti di Firmian. A testimoniare è la dedica con cui l'artista milanese apre una serie di dodici acquaforti, una delle più impegnative e riuscite di tutta la sua carriera, realizzata sul finire degli anni Sessanta o nel decennio successivo⁽²²⁾:

A. S. E.^{ra} il Sig.^r Conte Carlo di Firmian, Cavaliere dell'Insigne Ordine del Toson d'Oro, Conf.^e Int. At. di Stato delle LL. MM. II. Ministro Plenipot. N.^a Lom. Aust. &&. / Fran.^{co} Londonio Milanese offre in attestato dell'ossequioso suo animo il presente Corpo di dodici Stampe da se incise. Gli originali da cui le ha tratte sono pressoché tutti Quadri da lui stesso dipinti. Spera / che L'Intenditore, e Protettore delle arti liberali gradirà quello suo rispetoso tributo⁽²³⁾.

Uno degli aspetti più interessanti dello studio a olio presentato in questa sede riguarda l'identità di Antonio Tanzi. Non si tratta di una figura nuova per gli studiosi di Londonio. Oltre che nella dedica di una serie di stampe del pittore milanese oggi non rintracciabile⁽²⁴⁾, il suo nome compare nella didascalia di due acquaforti della serie Firmian (FIGG. 3-4): «Fran.^{co} Londonio dipinse in Tavola Lunga piedi due circa per il Nobile Sig.^r D. An.^o de Tanzy Tesoriere delle LL. MM. II. &&.»⁽²⁵⁾. Con molta pro-



FIG. 4 - Francesco Londonio, *Pastore che beve, pastora con cesto di uova, asino, pecore e capre*, acquaforte, inv. Art. m. 21-18. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli



FIG. 5 - Francesco Londonio, *Scena pastorale*, olio su tela, inv. 312. Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca



FIG. 6 - Francesco Londonio, *Pastore che beve, pastora con cesto di uova, asino, pecore e capre*, olio su tela, inv. 275. Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca

babilità esse derivano da una coppia di dipinti oggi al Castello Sforzesco (FIGG. 5-6): *Scena pastorale* (inv. 312) e *Pastore che beve, pastora con cesto di uova, asino, pecore e capre* (inv. 275). Benché le loro misure siano diverse da quelle indicate da Londonio, le due opere pittoriche corrispondono puntualmente, in controparte, alle acqueforti⁽²⁶⁾.

Finora tutti gli studi hanno identificato l'Antonio Tanzi citato nella serie Firmian con il milanese Carl'Antonio Tanzi (1710-1762), poeta dialettale e segretario perpetuo dell'Accademia dei Trasformati⁽²⁷⁾; e, di conseguenza, hanno adottato l'anno di morte di questa persona come termine *ante quem* per la datazione del *pendant* del Castello Sforzesco⁽²⁸⁾. Le date apposte da Tanzi alle annotazioni sul retro del dipinto («Milano Li 10 Luglio 1770» e «1770 Li 2 agosto»), unite al fatto che nelle incisioni il dedicatario viene definito «Tesoriere delle LL. MM. II. &&.» mentre il poeta dialettale nella vita di tutti i giorni lavorava come semplice impiegato presso la Ferma del sale, mettono però in discussione l'identificazione. Altri dubbi vengono leggendo ciò che Giuseppe Parini scrive a proposito di questo letterato, il quale sembrerebbe aver dedicato tutta la sua vita alla cultura, senza particolari ambizioni di successo economico e sociale:

Carl'Antonio Tanzi uscì d'un'antica, e già cospicua famiglia di Milano. La fortuna non gli diè beni con che sostenerne la pompa esteriore; ma la natura e l'educazione il fornirono d'animo e di talento atti a renderla sempre più onorevole. I primi studj di lui furono tali, quali era permesso alla fortuna del Padre, alla qualità de' tempi e de' coltivatori; ma il terreno per se stesso felice rendette assai più abbondantemente che non promettevano le circostanze. Le occasioni, gli esempj e la natural disposizione fecero ch'egli si dichiarasse per le Belle Lettere, e massimamente per la Poesia. Ma questi studj, lo cui abuso disvia ordinariamente la gioventù dalle cose più utili, non impedirono che il Tanzi, guidato dalla sua moderazione e dall'esempio e dagli ammaestramenti del Padre, applicasse ad altre facoltà con cui assicurarsi quello stato di vita mediocre che allontana egualmente e dalla necessità che ci avvilisce dinanzi agli altri, e dalla ridondanza che d'ordinario ci rende soverchianti ed inumani. Egli impiegò una parte della sua vita nel meritarsi un onesto sostentamento coll'adempiere esattamente i suoi doveri nelle cure che, secondo la sua carriera, gli vennero appoggiate; e si adoperò in servizio de' suoi principali con zelo non di subalterno ma di amico. [...]

Ancor giovine, vivente il Padre, cominciò a dividere la sua picciola fortuna con que' pochi che la conformità del genio o degli studj gli aveva fatti acquistare. Giunse fino a procurar che il Padre ne mantenesse alcuni nella sua propria casa; ed egli compensava il Padre del proprio danaro, fingendo averlo avuto da essi: e se tal volta gli venne meno, trovò altri amici altrettanto generosi che lui, i quali gliene somministrarono per tale effetto, entrando a parte con esso in un sì nobile tratto d'amicizia. Una tanto singolare catena d'amichevoli ufficij in persone niente favorite dalla fortuna merita d'esser prodotta per esempio. Questo invidiabile movimento, impresso nel cuore del Tanzi nella prima giovinezza, non cessò giammai d'operare fino al termine de' suoi giorni. La mediocrità del suo stato, della sua casa e de' suoi comodi fu sempremai a disposizione degli amici, sia patriotti, sia stranieri.

[...] Contento com'egli era della propria condizione, e d'animo troppo elevato perché volesse piegarsi domandando mai nulla per sé agl'idoli sordi della terra, seppe discendere fino all'importunità ed all'umiliazione d'un ambizioso qualunque volta si trattò di soccorrere gli amici o i loro raccomandati. [...]

Non lasciò altro morendo che un'ottima fama di sé, poche suppellettili, alcuni scritti e, avuto riguardo al poter suo, una copiosa e scelta libreria, nella quale un'insigne raccolta di drammi italiani⁽²⁹⁾.

A mio avviso, l'identificazione va corretta a favore dell'uomo d'affari milanese Carl'Antonio (più noto come Antonio) Tanzi (1731-1796). Figlio di Giuseppe, che negli anni Venti e Trenta gestì in appalto dallo Stato l'impresa dei sali, e di una nobile genovese, questo Tanzi ebbe una vita ricca di successi professionali. Nel 1753 fu nominato custode della cassa del nuovo Monte di Santa Teresa, nel 1767 fondò il Banco Tanzi (l'attività di banchiere fu una delle poche che portò avanti per tutta la vita), nel 1776 con alcuni soci prese le redini della Ferma del Ducato estense, nel 1786 divenne tesoriere del Banco di Sant'Ambrogio. Per i servizi resi alla Corona (il più importante riguardava il finanziamento della guerra dei Sette anni) nel 1772 ottenne il riconoscimento della nobiltà austriaca, e nel 1786, dopo aver acquistato il feudo di Blevio, il titolo di conte⁽³⁰⁾. Trascorse gli ultimi anni di vita dividendosi tra



FIG. 7 - Francesco Londonio, *Pastori con pecore e asinelli*, olio su tela, inv. 523. Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca

la residenza di Milano, il palazzo di contrada dei Bigli (oggi palazzo Olivazzi Trivulzio), dove trovavano spazio dipinti, stampe, ceramiche⁽³¹⁾, e la villa sul lago di Como (oggi villa Tanzi Taverna, nel territorio comunale di Torno), di cui le fonti ricordano con ammirazione «gli infiniti oggetti preziosi di ornato e di lusso [...], li giuochi d'acqua, gli agrumi, le piante esotiche, l'immensa vaseria, le pitture»⁽³²⁾.

Il cambio d'identificazione sottrae al *pendant* del Castello Sforzesco il termine *ante quem* sulla base del quale veniva concordemente datato. Non si sente, tuttavia, l'esigenza di posticipare di molto la sua collocazione cronologica all'interno del catalogo di Londonio: le analogie nello stile, nella regia, negli sfondi e nelle fisionomie dei personaggi con un'altra tela del pittore milanese al Castello Sforzesco (inv. 523; FIG. 7), firmata «F. Londonio f. / Roma 1763»⁽³³⁾, suggeriscono una datazione agli anni Sessanta.

Tornando, infine, al dipinto reso noto in questa sede, appaiono di un certo interesse anche le prime righe delle annotazioni di Tanzi:

questa carta è l'unico abbozo, avendomi accertato che li studij o abbozi degl'altri 3 quadretti sono stati ultimati e perfezionati su li stessi quadri ed un abbozo della Donna o pastorella assisa è stato lacerato in mia presenza e onde delli d.ⁱ quattro quadri non se ne può levare copia, ne farne d'eguali dallo stesso S.^e Londonio.

La soddisfazione di essere riuscito a procurarsi dipinti che «saranno sempre unici» è un elemento ricorrente nella fenomenologia del collezionista, un vero e proprio *topos* verrebbe da dire, mentre la precisione con cui entra nel merito della vicenda ci offre una testimonianza di quanto cercasse di essere accorto nell'acquisto di opere d'arte. Per ciò che riguarda invece, nello specifico, gli studi a olio su carta, non stupisce la scelta di Londonio di limitarne la circolazione. Si tratta di lavori nati come repertorio a cui attingere, spesso con variazioni sul tema, durante la creazione di scene più complesse, e non di opere destinate a vita autonoma. Lo spazio più consono per questo genere di materiale era la bottega; non è un caso, del resto, che il più consistente gruppo di studi su carta di Londonio, vale a dire quello della Pinacoteca di Brera, provenga dal lascito testamentario di un nipote⁽³⁴⁾. Per rispondere alle molte attenzioni dei collezionisti del tempo il pittore preferiva concentrarsi piuttosto sulla sua importante attività incisoria, talvolta impreziosendo i lavori con carte particolari e lustrature a biacca.

- ⁽¹⁾ Per approfondimenti sulla figura e sulla carriera di Londonio si vedano: L. BÖHM, *Pittori milanesi del Settecento: Francesco Londonio*, «Rivista d'arte», s. II, 16 (1934), n. 3, pp. 229-261; M. SCOLA, *Catalogo ragionato delle incisioni di Francesco Londonio*, presentazione di P. Bellini, Milano 1994; *Francesco Londonio (1723-1783)*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Piva, 5 marzo – 4 aprile 1998), a cura di M. Bona Castellotti, C. Geddo, Milano 1998; s. COPPA, *Francesco Londonio*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1999, pp. 315-316; *Brera mai vista. Tra Arcadia e Illuminismo in Lombardia: la raccolta di studi di Francesco Londonio*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, Sala XXXIV, ottobre – dicembre 2002), a cura di S. Coppa, C. Geddo, Milano 2002; C. GEDDO, *Londonio, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma 2005, pp. 610-613; G.B. FIDANZA, *Due inedite autobiografie di Francesco Londonio*, «Rivista d'arte», s. V, 2 (2012), 419-438.
- ⁽²⁾ Qui – grazie al lascito testamentario di un nipote del pittore, Carlo Londonio, che nel 1836 donò all'Accademia di Belle Arti ben sessantuno studi a olio su carta – è conservato il nucleo più consistente; cfr. S. COPPA, schede nn. 161-211, in *Pinacoteca di Brera*, 9 voll., Milano 1988-1996, II, *Scuole lombarda, ligure e piemontese. 1535-1796*, 1989, pp. 270-299; EAD., schede nn. 92-102, in *Pinacoteca di Brera...* cit., IX, *Addenda e apparati generali*, 1996, pp. 133-139; EAD., «N. 61 dipinti a olio sulla carta originali». *Il lascito di Carlo Londonio all'Accademia di Brera (1836)*, in *Brera mai vista...* cit. n. 1, pp. 10-19.
- ⁽³⁾ Cfr. S. COPPA, schede nn. 476-484, 488-496, 501-508 in *Pinacoteca Ambrosiana*, 6 voll., Milano 2005-2010, III, *Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento. Ritratti*, 2007, pp. 92-99, 102-108, 110-114.
- ⁽⁴⁾ Cfr. S. COPPA, schede nn. 916-923, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, 5 voll., Milano 1997-2001, IV, 2000, pp. 142-146.
- ⁽⁵⁾ Un dipinto, su tela, finito, è depositato dal 1927 a Roma presso la Camera dei Deputati e raffigura *Montanari con pecore e due giovenche* (il bovino qui è raffigurato in senso opposto); cfr. S. COPPA, scheda n. 157, in *Pinacoteca di Brera...* II, cit. n. 2, pp. 267-268. L'altro, invece, raffigurante *Due pastorelle con pecore, capre e un vitello*, è uno studio a olio (probabilmente su carta) simile a quello in esame e, come ritiene Simonetta Coppa, fa quasi sicuramente parte del gruppo di sessantuno studi donati all'Accademia di Brera da Carlo Londonio nel 1836; cfr. EAD., scheda n. 92, in *Pinacoteca di Brera...* IX, cit. n. 2, pp. 133-134.
- ⁽⁶⁾ Si tratta di uno studio a olio su carta raffigurante *Mucca, capre e pecora in riposo*; cfr. S. COPPA, scheda n. 502, in *Pinacoteca Ambrosiana...* cit. n. 3, p. 111.
- ⁽⁷⁾ Il dipinto, parzialmente ripreso da Londonio in un'incisione della serie dedicata al cavalier Dundas (1762-1763), raffigura una donna china su un neonato, in compagnia di altre figure umane e di alcuni animali; l'immagine è pubblicata in SCOLA, *Catalogo ragionato...* cit. n. 1, p. 57, fig. 46/a.
- ⁽⁸⁾ L'incisione raffigura *Due pastori con una mucca e un vitello* (alla Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli sono conservati un esemplare del primo stato impresso su carta azzurra e lumeggiato a biacca, Art. prez. g. 1-46, e un esemplare del secondo stato, Albo I 17 tav. 14); non datata, la serie dedicata al conte Giacomo Mellerio dovrebbe essere successiva al 1776; cfr. SCOLA, *Catalogo ragionato...* cit. n. 1, p. 83, n. 70. I disegni originali della serie furono

visti da Lina Böhm nel 1934 a Lesmo in Villa Mellerio ('Il Gernetto'); cfr. BÖHM, *Pittori milanesi...* cit. n. 1, p. 256.

- ⁽⁹⁾ Su un foglio (F. 278 inf. n. 9) è raffigurata *Una mucca*; cfr. <<http://collections.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana/search?q=2384&view=grid&compact=false&item=17032b2e58>> (25-07-2019). Sull'altro (F. 278 inf. n. 55) *Un pastorello, un vitello e una mucca*; cfr. <<http://collections.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana/search?q=2422&view=grid&compact=false&item=1c1620dafc>> (25-07-2019).
- ⁽¹⁰⁾ L'incisione raffigura un *Pastorello seduto che abbraccia una pecora* (nella Raccolta Bertarelli sono conservati un esemplare del primo stato, Art. p. 15-52, e un esemplare del terzo, Albo I 17 tav. 65); Monica Scola riferisce che pastorello e pecora riprendono in controparte un brano di un dipinto di Londonio conservato a Milano nella collezione Borromeo; cfr. SCOLA, *Catalogo ragionato...* cit. n. 1, pp. 18-19, n. 5.
- ⁽¹¹⁾ L'incisione raffigura *Due pecore in riposo e una in piedi* (nella Raccolta Bertarelli sono conservati un esemplare del secondo stato, Art. p. 15-77, e un esemplare del terzo, Albo I 17 tav. 59); cfr. *ivi*, p. 18, n. 4.
- ⁽¹²⁾ Accanto ai tre animali, nel dipinto, realizzato su carta, prendono posto due pastorelle. Benché il supporto e le misure lo avvicinino agli studi di Londonio, la qualità non elevata della pittura non consente di scomodare il nome dell'artista milanese; cfr. <<http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/1m020-00058/?view=ricerca&offset=0>> (25-07-2019).
- ⁽¹³⁾ «Tanzy» è correzione per «Tanzij».
- ⁽¹⁴⁾ «Tesoriere» è correzione per «Tenente».
- ⁽¹⁵⁾ Le parole successive non sono leggibili: la porzione di carta sulla quale trovano posto è incolata al telaio.
- ⁽¹⁶⁾ Il resto dell'annotazione è stato coperto con un tratto di penna.
- ⁽¹⁷⁾ S. FERRARI, *Anatomia di una collezione d'arte: i dipinti e le sculture del conte Carlo Firmian*, «Studi Trentini. Arte», 91 (2012), pp. 93-140, in particolare p. 127. Il manoscritto (Archivio di Stato di Milano, Notarile, Carlo Negri q. Gerolamo, filza 45066, fasc. 1673, nr. 3) fu redatto con l'intento di inventariare le collezioni artistiche di Firmian in vista della loro vendita (i debiti lasciati dal ministro plenipotenziario erano numerosi, e il suo successore, nonché esecutore testamentario, Johann Joseph von Wilczek si diede da fare per estinguerli nel più breve tempo possibile). Offre una rapidissima descrizione e una valutazione economica di quanto Firmian aveva radunato in Palazzo Melzi a Porta Nuova, sua residenza milanese fin dall'arrivo in città; mancano all'appello soltanto i disegni e le stampe non esposti, le sculture moderne e la raccolta di medaglie. Gli articoli risultano divisi in tre liste: «Pitture Migliori», «Pitture Mediocri, ed Inferiori», «Sculture». I due dipinti di Londonio non compaiono invece nel *Gabinetto Firmiano*, il catalogo di vendita dato alle stampe, risalente anch'esso al 1782 e composto quasi per intero da opere che il manoscritto pone tra le «Pitture Migliori»; cfr. *Gabinetto Firmiano. Pitture*, Milano 1782, ripubblicato in G. MELZI D'ERIL, *Una collezione milanese sotto il regno di Maria Teresa: la galleria Firmian*, «Bergomum», 1 (1971), pp. 55-86, in particolare pp. 64-84.
- ⁽¹⁸⁾ La voce nr. 266 della lista con le «Pitture Mediocri, ed Inferiori» fa riferimento a «Dieci disegni del Londonio con cornici rosse, e vetri», valutando l'insieme 250 lire; cfr. FERRARI, *Anatomia di una collezione...* cit. n. 17, p. 133.

- ⁽¹⁹⁾ Il gruppo risulta oggi disperso. Nell'inventario delle stampe di Firmian si legge: «Londonio Francesco. Cose pastorali da esso inventate e incise. In carta tinta e lumeggiate dall'autore, fol. grande, obl., bellissime prove, n. 56»; cfr. SCOLA, *Catalogo ragionato...* cit. n. 1, p. 91. Per approfondimenti sulla collezione di stampe del ministro plenipotenziario, che raggiungeva all'incirca i ventimila pezzi, si vedano: *Gabinetto Firmiano. Stampe*, Milano 1783; *La raccolta di stampe di Carlo Firmian nel Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buon Consiglio, 21 giugno – 31 luglio 1984), a cura di R. Muzii Cavallo, Trento 1984 (in appendice al catalogo, pp. 229-255, è ripubblicato integralmente *Gabinetto Firmiano. Stampe*); A. COSTAMAGNA, *Un esempio di collezionismo settecentesco. La raccolta di stampe di Carl Firmian*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 331-334.
- ⁽²⁰⁾ «Frattanto ci teneva depressi un ministro invisibile, e rintanato fra una galleria di cattivi quadri, fra una libreria di volumi conosciuti pel solo frontispizio, segnando comodamente senza leggere i decreti che gli presentavano i suoi scrivani favoriti», P. VERRI, *Pensieri sullo stato politico del Milanese nel 1790*, in *Scritti vari di Pietro Verri*, ordinati da Giulio Carcano, 2 voll., Firenze 1854, II, *Appendice*, pp. 1-38, in particolare p. 9.
- ⁽²¹⁾ Sulla figura di Firmian si veda E. GARMS-CORNIDES, *Firmian, Carlo Gottardo, conte di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 1997, pp. 224-231; per approfondimenti sulle sue collezioni e sui suoi gusti in fatto di arte: MELZI D'ERIL, *Una collezione milanese...* cit. n. 17; A. SCOTTI, *Il conte Carlo Firmian, collezionista e mediatore del "gusto" fra Milano e Vienna*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, atti del convegno (Mantova, Teatro Bibiena, 2-4 ottobre 1980; Milano, Università degli Studi, 6-9 novembre 1980; Pavia, Università degli Studi, 24-27 novembre 1980), a cura di A. De Maddalena, E. Rotelli, G. Barbarisi, 3 voll., Bologna 1982, II, *Cultura e società*, pp. 667-689; FERRARI, *Anatomia di una collezione...* cit. n. 17; *Le raccolte di Minerva. Le collezioni artistiche e librerie del conte Carlo Firmian*, atti del convegno (Trento, Fondazione Bruno Kessler, 3 maggio 2013; Rovereto, Palazzo della Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto, 4 maggio 2013), a cura di S. Ferrari, Trento-Rovereto 2015.
- ⁽²²⁾ Per approfondimenti sulla serie si veda SCOLA, *Catalogo ragionato...* cit. n. 1, pp. 89-107, nn. 76-87.
- ⁽²³⁾ *Ivi*, p. 90.
- ⁽²⁴⁾ *Ivi*, p. 113, nn. 97-103. Della serie si conosce soltanto ciò che riferisce G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, 25 voll., München 1835-1914, VIII, 1839, p. 35, nn. 88-94: «Folge von 7 Pastoralen, dem Mr. Tanzy gewidmet». Tutti gli interventi critici successivi si sono limitati a riportare queste esigue informazioni, non riuscendo a recuperare nessun esemplare della serie né ulteriori dati.
- ⁽²⁵⁾ Cfr. SCOLA, *Catalogo ragionato...* cit. n. 1, pp. 92-95, nn. 77-78. Di entrambe nella Raccolta Bertarelli sono conservati un esemplare del primo stato (Art. m. 21-17, Art. m. 21-18), un esemplare del primo stato su carta azzurra con lumeggiature a biacca (Art. prez. g. 1-52, Art. prez. g. 1-54), un esemplare del secondo stato (in deposito dal Museo Poldi Pezzoli; M.P.P. 636, M.P.P. 632) e un esemplare del terzo (Albo I 17 tavv. 7-8). Le trascrizioni delle didascalie presenti sul primo stato riportate da Monica Scola contengono alcune imprecisioni: su entrambe le acqueforti troviamo scritto non «C. An.° de Tanzy» ma «D. An.° de Tanzy» e inoltre i due brevissimi testi coincidono parola per parola.
- ⁽²⁶⁾ Cfr. COPPA, schede nn. 911-912, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 4, pp. 132-136. I due dipinti sono entrati a far parte delle Civiche Raccolte nel 1865 grazie al lascito del conte Gian Giaco-

mo Attendolo Bolognini. Al pari di altre opere di Londonio appartenute alla famiglia Attendolo Bolognini, anche queste potrebbero essere state acquistate, intorno alla metà dell'Ottocento, sul mercato d'arte milanese.

- ⁽²⁷⁾ Per approfondimenti sulla figura di Carl'Antonio Tanzi si rimanda a: G. PARINI, *A chi legge*, in *Alcune poesie milanesi, e toscane di Carl'Antonio Tanzi*, Milano 1766, s.n.p.; R. MARTINONI, *Introduzione*, in C.A. TANZI, *Le poesie milanesi*, a cura di R. Martinoni, Pistoia 1990, pp. XV-XXVI; ID., *Parini, Tanzi e la "causa patriotica"*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca, 2 voll., Bologna 2000, I, *Letteratura e società*, pp. 547-567; ID., *Nota biografica*, in C.A. TANZI, *Rime milanesi*, a cura di R. Martinoni, Milano 2016, pp. LXXV-LXXXIII.
- ⁽²⁸⁾ Cfr. COPPA, schede nn. 911-912, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 4, pp. 132-136, in particolare p. 136.
- ⁽²⁹⁾ PARINI, *A chi legge...* cit. n. 27, s.n.p.
- ⁽³⁰⁾ Cfr. S. LEVATI, *La nobiltà del lavoro. Negozianti e banchieri a Milano tra Ancien Régime e Restaurazione*, Milano 1997, pp. 172-173; ID., *Negoziante e nobiltà tra dibattito culturale e prassi comportamentale: il caso lombardo*, in *Modelli d'oltre confine. Prospettive economiche e sociali negli antichi stati italiani*, a cura di A. Alimento, Roma 2009, pp. 249-270.
- ⁽³¹⁾ Cfr. L. NEGRI, *I palazzi di Milano. Dall'edilizia rinascimentale fino alle creazioni dell'architettura del Novecento. Arte, storia, aneddoti e curiosità dei grandi edifici della metropoli lombarda*, Roma 1998, p. 229.
- ⁽³²⁾ Cfr. LEVATI, *La nobiltà del lavoro...* cit. n. 30, p. 173.
- ⁽³³⁾ Cfr. COPPA, scheda n. 910, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 4, pp. 131-132.
- ⁽³⁴⁾ Cfr. *Brera mai vista...* cit. n. 1.

La collezione fittile decorativa del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano: note sugli allestimenti

Alessandro Barbieri

Le attività di ricerca e catalogazione, effettuate durante lo *stage* condotto nel 2010-2011 sui materiali fittili conservati nel deposito del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano⁽¹⁾, sono state all'origine di alcune riflessioni e considerazioni sul tema delle terrecotte decorative del primo Rinascimento in Lombardia, in particolar modo a Milano e a Cremona, che hanno trovato dei primi esiti nelle presentazioni ai convegni del 2011: *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*⁽²⁾ e *Journées d'études. Terres cuites de la Renaissance: matière et couleur*⁽³⁾. In seguito, in seno al mio dottorato di ricerca, la scelta è stata quella di proseguire gli studi sulla collezione fittile delle Raccolte d'Arte Antica di Milano, approfondendo il tema della produzione coroplastica decorativa nell'età sforzesca, non tralasciando di analizzare, per taluni casi rilevanti, il coevo contesto architettonico⁽⁴⁾. I risultati costituiscono il tentativo di una prima mappatura dei repertori ornamentali, dove partendo dai *patterns* decorativi esibiti dalle singole formelle in cotto presenti nel deposito del museo è stato possibile stabilire confronti e tracciare relazioni con i numerosi complessi architettonici con decorazione fittile sparsi sul territorio lombardo e nelle regioni confinanti. Alcune conclusioni di questa indagine sono già state pubblicate⁽⁵⁾; in questa sede, con l'ausilio delle prime guide del museo e soprattutto grazie al reperimento di preziose fotografie, si vuole dare conto nello specifico dei primi allestimenti della raccolta fittile in quella che a inizio Novecento era per l'appunto denominata Sala delle terrecotte lombarde.

Nel deposito della Rocchetta del Castello Sforzesco⁽⁶⁾, precisamente nei sotterranei della Torre Castellana, sono presenti oltre un migliaio di formelle in cotto pervenute in museo in un periodo compreso fra gli anni Sessanta dell'Ottocento e gli anni Quaranta del Novecento. Attraverso l'esame dei numeri di inventario presenti sulle terrecotte e della documentazione conservata presso gli Archivi delle Civiche Raccolte d'Arte è stato possibile ricostruire le modalità di acquisizione e la prove-

nienza di una buona parte dei pezzi analizzati. Le due principali fonti archivistiche utilizzate sono il *Catalogo della Consulta*⁽⁷⁾ e l'*Inventario del 1921*⁽⁸⁾. Il primo è un manoscritto in due volumi contenente la registrazione generale e cronologica di tutte le opere pervenute per acquisto, per dono o per deposito al Museo Patrio di Archeologia⁽⁹⁾. Il secondo invece è un elenco, contenuto in un fascicolo, che riporta una tavola di confronto tra i numeri d'inventario dei materiali fittili – stampigliati sugli oggetti – e i numeri d'ordine del *Catalogo della Consulta*, con l'aggiunta di voci manoscritte che riassumono la provenienza dei frammenti e talvolta fanno riferimento alle relazioni annuali compilate da Giulio Carotti sulle opere entrate nel Museo Patrio di Archeologia, pubblicate in «Archivio Storico Lombardo» ed estratte nel «Bollettino della Consulta del Museo Archeologico in Milano»⁽¹⁰⁾.

All'origine della raccolta delle terrecotte del museo vi sono le numerose donazioni di pezzi recuperati dalle demolizioni e ristrutturazioni di edifici milanesi dagli anni Sessanta agli anni Ottanta dell'Ottocento⁽¹¹⁾. Verso la fine del XIX secolo, si concretizza poi un preciso orientamento, da parte dei curatori, volto a rendere la collezione più organica e completa, attraverso una serie di acquisti di elementi soprattutto pro-



FIG. 1 - Fotografo non identificato, *Sala delle terrecotte lombarde (sala X) vista dalla Cappella Ducale (sala V)*, 1900, «Illustrazione Popolare. Giornale per le famiglie», 37 (1900) n. 23, p. 365

venienti da Cremona⁽¹²⁾. Questo primo nucleo, il più cospicuo, risale a quello raccolto nel Museo Patrio di Archeologia, un'esposizione di antichità istituita con regio decreto nel 1862, inaugurata al pubblico nel 1867 fra le navate della sconsacrata chiesa di Santa Maria di Brera⁽¹³⁾ e descritta nella prima guida del 1881⁽¹⁴⁾. Nel 1897 ebbe inizio il trasferimento delle opere del Museo Patrio di Archeologia da Brera al ristrutturato Castello Sforzesco, dove trovarono collocazione contemporaneamente anche i materiali traslocati dal Museo Artistico Municipale, aperto invece al pubblico nel 1878 nelle aule superiori del Salone dei Giardini Pubblici, uno spazio che era stato nel passato il Convento delle Carcanine⁽¹⁵⁾. Le due istituzioni – Museo Patrio di Archeologia e Museo Artistico Municipale – coesistero ancora indipendentemente, nonostante nel 1900 fosse inaugurato presso il Castello Sforzesco il nuovo museo che riuniva la collezione archeologica di Brera, sistemata in dieci sale al pianterreno della Corte ducale, e quella artistica del Comune di Milano, disposta invece in otto sale degli Appartamenti ducali al primo piano. Solo nel 1903 un decreto del Ministero dell'Istruzione Pubblica sancì la cessione in deposito all'amministrazione civica milanese dei materiali archeologici già di proprietà statale, dando così vita al Museo Archeologico ed Artistico⁽¹⁶⁾.

Nei nuovi spazi del Castello Sforzesco i materiali fittili trovarono collocazione, sotto le cure della Consulta Archeologica⁽¹⁷⁾, in un'ampia sala, la X del pianterreno, denominata Sala delle terrecotte lombarde o detta anche Sala verde – era così chiamata già nei documenti sforzeschi per il colore delle pareti –. La stanza, poiché molto lunga, era divisa da un tramezzo traforato da aperture, che inglobava i portali giunti da due palazzi nobiliari milanesi⁽¹⁸⁾: da un lato il portale di Palazzo Orsini di Roma (inv. 1478)⁽¹⁹⁾ e dall'altro il portale di Palazzo Bentivoglio (inv. 1001)⁽²⁰⁾. Tale situazione è attestata da una fotografia scattata nel 1900 dalla Cappella ducale – sala V – (FIG. 1)⁽²¹⁾, che all'epoca costituiva uno spazio unico senza soluzione di continuità con la sala X, essendo stata abbattuta la parete divisoria tra i due ambienti, per ampliare il luogo di culto, già sotto la dominazione spagnola; muro che sarà ripristinato solo in seguito ai restauri della cappella terminati nei primi anni Venti del Novecento⁽²²⁾. Nelle campate della sala X le terrecotte, come riferisce la guida del 1900⁽²³⁾, furono appese alle pareti e sistemate su tre 'panconi' disposti nel mezzo, al fondo della stanza.

Null'altro si ricava dalla successiva guida del 1903⁽²⁴⁾, mentre da quella del 1906⁽²⁵⁾ sappiamo dell'aggiunta nel centro della sala di vetrine con frammenti di ceramiche colorate del XV e XVI secolo⁽²⁶⁾ e della presenza di alcune nuove terrecotte collocate sulla parete di destra come l'edicola con la *Madonna col Bambino* e una frammentaria *Resurrezione* (inv. 1501), acquistata nel 1901 dall'antiquario Martire Chiodelli, proveniente da Vidiceto frazione di Cingia de Botti in provincia di Cremona e attribuita al Maestro degli angeli cantori⁽²⁷⁾; il rilievo con la *Madonna col Bambino, santa*

Caterina da Siena e un monaco certosino (inv. 1503), donato nel 1902 da Cristoforo Benigno Crespi, proveniente forse dalla Certosa di Pavia e attribuito a Giovanni Antonio Amadeo⁽²⁸⁾; il tondo con una *Figura allegorica in meditazione* (inv. 1500), ritrovato in un campo a Pancarana in provincia di Pavia, acquistato anch'esso nel 1902 e copia in cotto di uno dei tre tondi marmorei che sovrastano, nella sacrestia del lavabo della Certosa di Pavia, il portale che incornicia l'affresco della *Madonna del garofano* di Bernardino Luini⁽²⁹⁾. L'estensore della guida del 1906, l'anno seguente, in chiusura di un suo articolo in «Rassegna d'Arte» dove dava conto del nuovo riallestimento da lui appena compiuto della Cancelleria Ducale – sala I –, così si esprimeva:

Anzitutto dovrebbero essere meglio disposte, e anzi raccolte in una sola sala, le sculture Campionesi, che costituiscono una pagina assai caratteristica nella storia dell'arte lombarda. Una sala Campionesa, con a capo il mausoleo di Bernabò, meglio collocato che non sia ora, sarebbe, come quella delle terrecotte lombarde, ove si sono ricostruite (secondo una mia idea, comunicata al Comm. Prof. Novati) alcune finestre della casa Missaglia, una delle più originali del Museo, che dev'essere riordinato in tutte le sue parti in modo degno d'una sede quale è quella del Castello⁽³⁰⁾.



FIG. 2 - Ed.ni Brogi, *Sala delle terrecotte lombarde (sala X)*, post 1906, inv. BGA-F-016204-0000. Firenze, Archivi Alinari



Formelle in terra cotta. - Museo Archeologico.



Fregio in terra cotta a cherubini e cornucopie. - Museo Archeologico.



Fregio in terra cotta a chimere. - Museo Archeologico.



Fregio in terra cotta. - Museo Archeologico.

FIG. 3 - Fotografia non identificato, *Formelle e fregi in terracotta del Museo Archeologico ed Artistico*, 1913, in F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano 1913, I, p. 87

Una seconda fotografia immortalava la situazione espositiva della Sala delle terrecotte lombarde proprio in questo momento (FIG. 2)⁽³¹⁾. Infatti, è possibile stabilire come termine *post quem* per tale scatto il 1906, essendo già visibili, rispetto alla fotografia precedente, proprio le finestre in cotto di Casa Missaglia ricostruite in quell'anno dall'architetto Ambrogio Annoni sulla parete di destra dell'ultima campata della sala⁽³²⁾. Da notare come varie terrecotte, sia appese alle pareti sia appoggiate sui 'panconi', fossero inglobate in blocchi di gesso incorniciati da intelaiature lignee. Questa condizione è ben osservabile anche in una tavola, raffigurante alcune formelle fittili della collezione, pubblicata nel 1913 (FIG. 3)⁽³³⁾. Si può constatare inoltre che parte delle terrecotte erano proposte in questi blocchi già assemblate in moduli, poiché il criterio probabilmente era quello di ricomporle ed esporle come si ipotizzava fossero disposte nel loro contesto originario. Questo spiega il motivo per cui spesso, nelle serie di oggetti proponenti lo stesso *pattern* decorativo, accade di ritrovare un unico numero di inventario: in sostanza le terrecotte unite in moduli erano considerate come singole unità. Due parole vanno spese pure sui 'panconi' che, al centro della parte terminale della stanza, servivano all'esposizione di parte del materiale fittile. Di essi, dalle forme estremamente semplici, cioè costituiti da tre parallelepipedi lignei di diversa misura sovrapposti (FIG. 4), si conserva, nello stesso fascicolo contenente l'*Inventario del 1921*, un interessante abbozzo di progetto (FIG. 5)⁽³⁴⁾.

In anni successivi, la guida del 1932⁽³⁵⁾, accennando agli stessi locali, già descrive una ripartizione in tre vani distinti. Sostanzialmente, dopo i restauri la Cappella ducale fu separata dalla sala X con la costruzione di un nuovo muro nel quale venne installato il portale del Banco Mediceo (inv. 940), che prima di quel momento era collocato all'esterno della cappella, consentendone l'accesso dalla Corte ducale⁽³⁶⁾. La guida nomina a questo punto tre sale separate, qualificate rispettivamente come Sala delle terrecotte lombarde, Sala verde e Cappella ducale. Relativamente al primo ambiente si limita a indicare solo le ceramiche graffite esposte nelle vetrine al centro della stanza. Nella descrizione si fa poi cenno a un arco – il tramezzo con il portale di Palazzo Orsini di Roma da un lato e il portale di Palazzo Bentivoglio dall'altro – che metteva in comunicazione questa con l'attigua Sala verde che accoglieva per l'appunto portali di case lombarde del Rinascimento e lapidi tombali del XV secolo. Un nuovo allestimento è certamente documentato da una serie di fotografie appartenenti a una campagna realizzata dal fotografo Mario Perotti nel 1954, che attesta la situazione transitoria di trascuratezza di talune parti del museo che perdurò dopo la Seconda guerra mondiale⁽³⁷⁾. Ciò si può di fatto intuire dalle condizioni disordinate della sala in attesa di essere smantellata e riallestita, con le opere accatastate alla rinfusa, le vetrine ricoperte di polvere e casse lignee sparse per la stanza contenenti degli oggetti protetti dalla paglia (FIGG. 6-7)⁽³⁸⁾. Tuttavia, esaminando alcune di queste immagini, si coglie esattamente la situazione descritta dalla guida del 1932, ossia



FIG. 4 - Ed.ni Brogi, *Particolare della Sala delle terrecotte lombarde (sala X)*, post 1906, inv. BGA-F-016204-0000. Firenze, Archivi Alinari

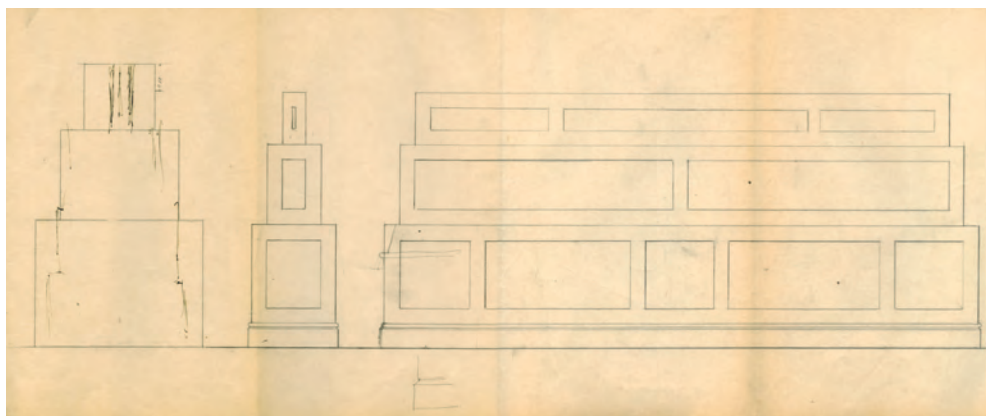


FIG. 5 - Autore non identificato, *Abbozzo di progetto dei 'panconi' per l'esposizione di parte del materiale fittile nella Sala delle terrecotte lombarde (sala X)*. Milano, Castello Sforzesco, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, Ordinamento. Sistemazione delle terrecotte, fascicolo manoscritto

la sequenza delle tre sale contigue separate dai portali (FIGG. 8-9)⁽³⁹⁾. In aggiunta è possibile osservare come nella Sala delle terrecotte lombarde avessero trovato collocazione in abbondanza non solo materiali fittili, come nel precedente allestimento, ma anche lapidei, tra i quali ben si distinguono sculture, colonne, capitelli, fregi, stemmi, lapidi, edicole. Lo spazio riservato alle terrecotte era di fatto quello corrispondente alle ultime tre campate della stanza, dove parte del materiale era fissato con delle zanche metalliche alle pareti di sinistra, attorno alle grandi monofore che danno luce alla sala (FIGG. 10-11)⁽⁴⁰⁾, parte era immurato nella parete di fondo (FIG. 12)⁽⁴¹⁾, mentre a destra permanevano le ricostruite finestre in cotto di Casa Missaglia (FIG. 13)⁽⁴²⁾. Come ben visibile in questa nuova esposizione le terrecotte non erano più inglobate in blocchi di gesso incorniciati da intelaiature lignee, però, ancora per molti casi, formelle con la stessa decorazione erano appese o immurate affiancate in modo da riproporre interi moduli decorativi. Per questa seconda sistemazione si potrebbe fissare come termine *post quem* il 1921. In quell'anno, infatti, si stavano ultimando i lavori di restauro alla Cappella ducale che avrebbero portato alla separazione delle sale⁽⁴³⁾. Il 1921 è poi, come visto, la data riportata dal primo tentativo



FIG. 6 - Mario Perotti, *Sala delle terrecotte lombarde (sala X)*, 1954, inv. AM 318. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 7 - Mario Perotti, *Sala delle terrecotte lombarde (sala X)*, 1954, inv. AM 321. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

di inventariazione del materiale fittile curato da Carlo Vicenzi, a cui deve sicuramente spettare pure il rinnovato allestimento⁽⁴⁴⁾, che si fece necessario anche a causa dei parziali smembramenti attuati a seguito della Prima guerra mondiale⁽⁴⁵⁾. Inoltre, nel fascicolo contenente tale inventario, sono presenti alcuni elenchi dove sono indicate ben centotré terrecotte riparate in quel medesimo anno da Antonio Gandolfi⁽⁴⁶⁾. Probabilmente per il riordino molte formelle furono liberate dai blocchi di gesso e dalle incorniciature lignee che servivano precedentemente per esporle, perciò parte di esse necessitarono di restauri che sappiamo essere stati realizzati con perni di legno, per fissare tra loro più frammenti, e stucco, messo sul retro come consolidante; entrambi materiali riscontrati in abbondanza durante l'analisi di vari oggetti. Certe terrecotte individuabili nel primo allestimento della sala X (FIGG. 2, 4) furono spostate successivamente pure in altre sale del Castello Sforzesco. Ne sono un caso alcuni fregi e delle formelle provenienti da Cremona che, come documentano fotografie di Perotti del 1953, trovarono posto nella Sala degli scarlioni – sala IX – (FIGG. 14-15)⁽⁴⁷⁾ riallestita temporaneamente da Costantino Baroni nel secondo dopoguerra⁽⁴⁸⁾. Si tratta nello specifico: della porzione di cornice marcapiano raffigurante un *Thiasos marino* (inv. 1563), che ornava la facciata di Palazzo Trecchi⁽⁴⁹⁾; di una



FIG. 8 - Mario Perotti, *Sala delle terrecotte lombarde (sala X)*, 1954, inv. AM 311. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 9 - Mario Perotti, *Sala delle terrecotte lombarde (sala X)*, 1954, inv. AM s.n. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

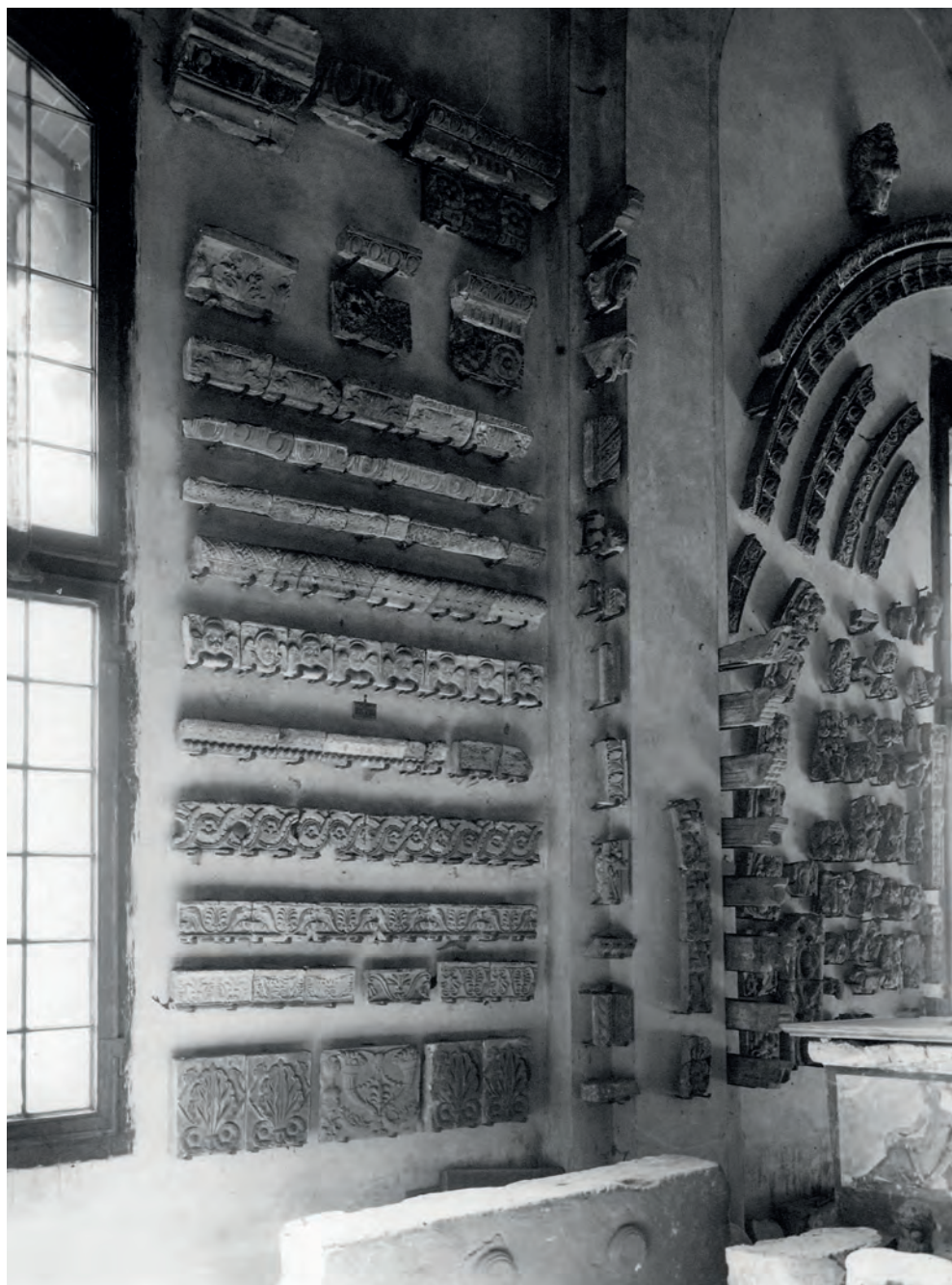


FIG. 10 - Mario Perotti, *Sala delle terrecotte lombarde (sala X)*, 1954, inv. AM 310. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 11 - Mario Perotti, *Sala delle terrecotte lombarde (sala X)*, 1954, inv. AM 312. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 12 - Mario Perotti, *Sala delle terrecotte lombarde (sala X)*, 1954, inv. AM 323. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 13 - Mario Perotti, *Sala delle terrecotte lombarde (sala X)*, 1954, inv. AM 330. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 14 - Mario Perotti, *Sala degli scarlioni (sala IX)*, 1953, inv. AM 574. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

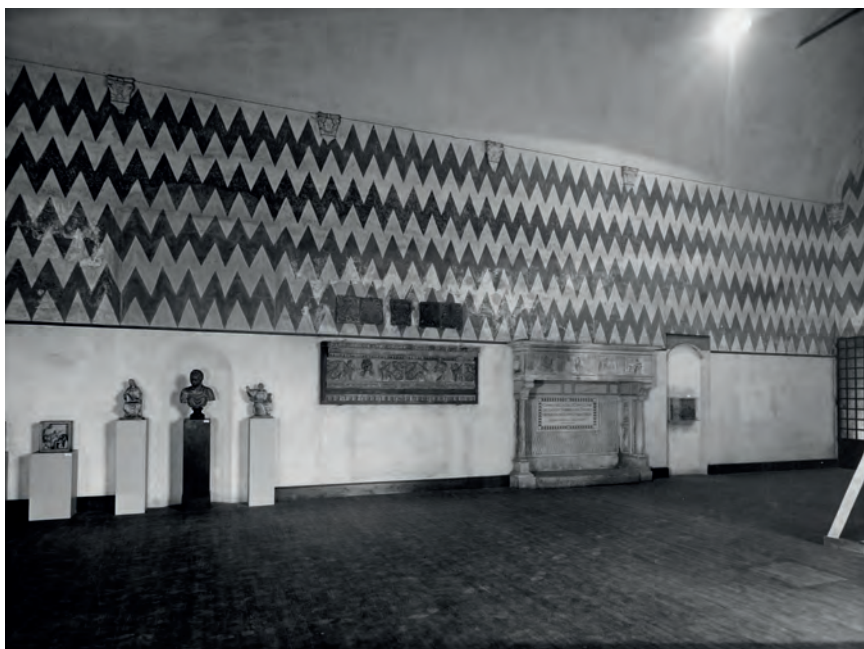


FIG. 15 - Mario Perotti, *Sala degli scarlioni (sala IX)*, 1953, inv. AM 573. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

seconda porzione di cornice marcapiano (inv. 1562), appartenuta a una casa privata di via Aselli n. 37 – oggi largo Paolo Sarpi ^{–(50)}; di cinque formelle (invv. 1709, 1709bis, 1768, 1770), parte di un fregio popolato da figure fantastiche – convenzionalmente definite arpie – alternate a vasi a forma di capitello ⁽⁵¹⁾; più ulteriori formelle (inv. s.n.) proponenti scene di combattimento con cavalli, cavalieri, soldati e cinghiali ⁽⁵²⁾.

I profondi stravolgimenti apportati dagli ultimi allestimenti inaugurati nel 1956, di quello che fu rinominato Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, diretti da Baroni e studiati e messi in opera dallo Studio BBPR – acronimo degli architetti Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers – sulla base delle nuove filosofie espositive che miravano alla presentazione al pubblico dei soli oggetti principi delle collezioni ⁽⁵³⁾, ebbero come conseguenza lo smantellamento dell'intera raccolta fittile, ormai parte di un'installazione troppo ingombrante e obsoleta per i nuovi canoni museali, così come manifestamente ricordato dalle parole dello stesso curatore:

[...] restava fino ad ieri prova, per ciò che concerne il Castello Sforzesco, il vasto e incolore stanzone a pianoterra verso la Corte Ducale, dove, a lato di raccolte di specifico interesse folkloristico, si era venuto addensando in romantico disordine il materiale di spoglio degli edifici cittadini demoliti: colonne, capitelli, targhe iscritte, modanature di facciate e intieri portali marmorei, oltre a stemmi gentilizi, fregi in terracotta e altro materiale del genere. Il locale non offriva speciale qualificazione stilistica, distinguendosi anzi per il suo squallore nel confronto con le attigue sale prospicienti il Parco [...]⁽⁵⁴⁾.

Lo smontaggio e la nuova disposizione di soli limitati oggetti, in quella che sarà la futura sala XIV (FIGG. 16-17) ⁽⁵⁵⁾, comporterà dunque il trasferimento della quasi totalità delle terrecotte decorative, fatta eccezione per alcuni rari casi, nel deposito, destinandole in questo modo all'oblio.

Tale è lo stato delle cose che perdurerà fino al 2007, quando una prima ricognizione sui materiali fittili, eseguita nell'ambito di uno *stage* organizzato con il Liceo Artistico Caravaggio di Milano sotto la supervisione del conservatore del museo Laura Basso, ha permesso alle terrecotte di tornare alla luce, essendo esse tolte dalle scatole di cartone nelle quali erano state riposte e messe su bancali di legno sistemati nei sotterranei della Torre Castellana ⁽⁵⁶⁾. Da questa situazione hanno preso il via le attività dello *stage* del 2010-2011, durante le quali quasi quattrocento oggetti hanno ricevuto i primi indispensabili interventi conservativi, utili per una corretta lettura del materiale e necessari per approntare il lavoro di precatalogazione, che ha avuto come esito la creazione di un *database* informatico nel quale sono state raccolte tutte le informazioni materiche, tecniche, morfologiche e visive ricavate dall'analisi diretta e dallo studio delle terrecotte. Dati, in un secondo momento, interamente riversati nella schedatura SIRBeC – Sistema Informativo Regionale dei Beni Culturali – a uso interno del museo.



FIG. 16 - Mario Perotti, *Sala delle terrecotte lombarde in riallestimento (già sala X, poi sala XIV)*, 1954, inv. AM 336. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 17 - Mario Perotti, *Sala delle terrecotte lombarde in riallestimento (già sala X, poi sala XIV)*, 1955, inv. AM 345. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

L'auspicio che si vuole rimarcare in conclusione di queste brevi note sugli allestimenti della collezione fittile è che si riavvii in futuro questa attività di precatalogazione per incrementare e completare il *database* con i dati ricavabili dai circa seicento oggetti che nel deposito ancora attendono di essere analizzati, terminando così un lavoro iniziato nel 2010 che potrebbe trovare un utile esito – forse un giorno – nella pubblicazione di un catalogo delle terrecotte del Museo d'Arte Antica.

A Paola e alle ore trascorse fra le terrecotte nei sotterranei della Torre Castellana.
Un ringraziamento a quanti, in fasi diverse della ricerca, mi hanno aiutato e consigliato: Maria Grazia Albertini Ottolenghi, Laura Basso, Elizabeth Dester, Maria Teresa Fiorio, Elena Ottina, Nadia Piccirillo, Francesca Tasso, Luca Tosi.

- ⁽¹⁾ Lo *stage* ha preso l'avvio da una collaborazione fra l'allora Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano diretto da Maria Grazia Albertini Ottolenghi e le Civiche Raccolte d'Arte Antica di Milano. Lo studio e la schedatura dei materiali fittili durante tale lavoro sono stati condotti dallo scrivente con Paola Bosio sotto la supervisione di Laura Basso.
- ⁽²⁾ A. BARBIERI, P. BOSIO, *Il cantiere delle terrecotte nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco: attività di ricerca e primi risultati*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano – Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di M.G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, Milano 2013, pp. 195-239.
- ⁽³⁾ L. BASSO, A. BARBIERI, P. BOSIO, M. ANZANI, A. RABBOLINI, *Lavori in corso al Museo d'Arte Antica. Le terrecotte rinascimentali: studi, scoperte e restauri*, in *Terres cuites de la Renaissance. Matière et couleur*, atti del convegno (Parigi, 26-27 ottobre 2011), a cura di M. Bormand, A. Bouquillon, «Technè», 36 (2012), pp. 92-101.
- ⁽⁴⁾ A. BARBIERI, *Le terrecotte decorative del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano: produzione fittile e architettura nell'età sforzesca*, tesi di dottorato di ricerca in Studi Umanistici. Tradizione e contemporaneità (ciclo XXVI), Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2013-2014, tutor M.G. Albertini Ottolenghi.
- ⁽⁵⁾ A. BARBIERI, *Terrecotte decorative cremonesi nelle Civiche Raccolte d'Arte di Milano*, in *Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia. Metodologia - Critica - Casi di studio*, atti del convegno (Milano, 9-10 giugno 2015), a cura di A. Jori, C.Z. Laskaris, A. Spiriti, Roma 2016, pp. 315-335; ID., *Casa Missaglia: un perduto esempio milanese di decorazione fittile tra Tardogotico e Rinascimento*, «Arte Lombarda», n.s., 178 (2016) fasc. 3, pp. 39-52.
- ⁽⁶⁾ Sul deposito del Museo d'Arte Antica s. BOGLINO, *I depositi dei Civici Musei d'Arte di Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 34 (2011), pp. 131-157, in particolare p. 153 nota 31.
- ⁽⁷⁾ Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano (da ora in poi ACRAMi), *Museo patrio di Archeologia in Milano*, manoscritto, 2 voll., 1806-1908 (da ora in poi *Catalogo della Consulta*).
- ⁽⁸⁾ ACRAMi, *Ordinamento. Sistemazione delle terrecotte*, fascicolo manoscritto (da ora in poi *Inventario del 1921*).
- ⁽⁹⁾ Le registrazioni nel *Catalogo della Consulta* vanno dal 1806 al 1908. Nella parte iniziale sono indicati in maniera non sistematica gli oggetti acquisiti dall'Accademia di Brera dal 1806 al 1834. Successivamente, dal 1863 al 1899, vi è annotata in tempo reale l'entrata di tutte le opere del Museo Patrio di Archeologia allestito presso la sconsacrata chiesa di Santa Maria di Brera. La parte finale elenca invece le opere acquisite nel 1907 e nel 1908 dal Museo Archeologico ed Artistico costituito presso il Castello Sforzesco e nato dalla fusione del Museo Patrio di Archeologia con il Museo Artistico Municipale. Sul *Catalogo della Consulta*: A. SUMMA, *Alle origini del Museo Patrio di Archeologia: dal Museo di Antichità al Regio Decreto del 1862*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 22 (1998), pp. 421-445, in particolare p. 439; L. BASSO, *Qualche nota sul manoscritto Museo Patrio di Archeologia in Milano*, in *Musei nell'Ottocento alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, atti del convegno (Milano, 7-8 ottobre 2010), a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino 2012, pp. 333-343, in particolare pp. 339-342.
- ⁽¹⁰⁾ Il contenuto del fascicolo, anche se disomogeneo, è frutto del lavoro di riordino e delle ricerche condotte da Carlo Vicenzi, primo direttore del Museo Archeologico ed Artistico, sulla col-

lezione fittile del Castello Sforzesco. In particolare, l'*Inventario del 1921*, il cui titolo si ricava dalla data 21 aprile 1921 stampigliata su una delle due camicie del fascicolo che contiene l'inventario, riporta una serie di numeri che vanno dal 1479 al 1800. Solo alcuni di essi hanno a fianco un rinvio ai numeri d'ordine del *Catalogo della Consulta* o note manoscritte sulla provenienza delle terrecotte. Sull'*Inventario del 1921*: L. BASSO, *Lavori in corso al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano*, in *Terrecotte...* cit. n. 2, pp. 175-194, in particolare pp. 188-189.

⁽¹¹⁾ BARBIERI, BOSIO, *Il cantiere...* cit. n. 2, pp. 195-239; BARBIERI, *Le terrecotte...* cit. n. 4, pp. 53-76, 105-127.

⁽¹²⁾ BARBIERI, BOSIO, *Il cantiere...* cit. n. 2, pp. 195-239; BARBIERI, *Le terrecotte...* cit. n. 4, pp. 128-175; ID., *Terrecotte...* cit. n. 5, pp. 39-52.

⁽¹³⁾ Sul Museo Patrio di Archeologia G. MONGERI, *Sulla fondazione di un nuovo Museo archeologico in Milano*, «Annali Universali di Statistica, Economia pubblica, Legislazione, Storia, Viaggi e Commercio», s. IV, 13 (1863), pp. 65-81; ID., *Il nuovo Museo archeologico in Milano*, «Annali Universali di Statistica, Economia pubblica, Legislazione, Storia, Viaggi e Commercio», s. IV, 13 (1863), pp. 177-189; ID., *Il nuovo Museo archeologico in Milano*, «Annali Universali di Statistica, Economia pubblica, Legislazione, Storia, Viaggi e Commercio», s. IV, 13 (1863), pp. 289-298; A. CAIMI, *Cenno storico sul Museo Patrio di Archeologia in Milano*, Milano 1873; ID., *Il Museo Patrio di Archeologia*, «Bollettino della Consulta Archeologica del Museo Storico Artistico di Milano», 1 (1874), pp. 3-10 (appendice ad «Archivio Storico Lombardo», s. I, 1 [1874]); G. MONGERI, *La Pinacoteca di Brera e il Museo Patrio d'Archeologia. Cenni*, Milano 1880, pp. 25-35; ID., *Museo Patrio d'Archeologia*, in *Gli Istituti Scientifici, Letterari ed Artistici di Milano. Memorie pubblicate per cura della Società Storica Lombarda in occasione del secondo congresso storico italiano*, Milano 1880, pp. 685-695; *Guida Sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1900, pp. 11-25; G. MORETTI, *Il Castello di Milano e i suoi Musei*, Milano 1903, pp. 35-41; R. LA GUARDIA, *L'Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano 1989, pp. 9-10; EAD., *Le vicende delle collezioni archeologiche ed artistiche milanesi dall'istituzione del Museo Patrio di Archeologia di Brera alla sua fusione con il Museo Artistico Municipale al Castello Sforzesco*, «Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano», 51-52 (1993), pp. 237-243, in particolare pp. 237-238; EAD., *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco. Documenti sulla formazione delle Civiche raccolte archeologiche e artistiche di Milano*, Milano 1995, pp. 11-15; SUMMA, *Alle origini...* cit. n. 9, pp. 421-445; R. LA GUARDIA, *Per il centenario dei Civici Musei d'Arte al Castello Sforzesco (1900-2000): la formazione delle Raccolte Archeologiche e Numismatiche*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 24 (2000), pp. 83-132, in particolare pp. 103-114; M.T. FIORIO, «Per ospitare la vita intellettuale cittadina», in *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005, pp. 309-323, in particolare pp. 309-310; EAD., *Introduzione*, in *La Scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di M.T. Fiorio, G.A. Vergani, Milano 2010, pp. 11-19, in particolare pp. 11-14; BASSO, *Qualche...* cit. n. 9, pp. 333-343; M.T. FIORIO, *Scultori e lapicidi al Castello Sforzesco: vicende di una collezione cittadina*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, a cura di M.T. Fiorio, G.A. Vergani, 4 voll., Milano 2012-2015, I, 2012, pp. 13-38, in particolare pp. 13-18; C. NENCI, *Il Museo di Antichità di Brera*, in *Musei...* cit. n. 9, pp. 321-331.

⁽¹⁴⁾ *Notizie sul Museo Patrio Archeologico in Milano*, Milano 1881.

- ⁽¹⁵⁾ Sul Museo Artistico Municipale: G. MONGERI, *Il nuovo Museo Artistico Municipale*, «Archivio Storico Lombardo», s. I, 5 (1878), pp. 517-535; ID., *Catalogo del Museo Artistico Municipale di Milano*, Milano 1879; C.E.V. [C.E. VISCONTI], *Museo Artistico Municipale*, in *Gli Istituti...* cit. n. 13, pp. 713-721; *Guida...* cit. n. 13, pp. 27-30; MORETTI, *Il Castello di Milano...* cit. n. 13, pp. 41-43; S. VECCHIO LUCCHINI, *Il "progetto" culturale della giunta milanese negli ultimi decenni dell'Ottocento e la nascita del Museo Artistico Municipale*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 23 (1999), pp. 11-33; C. SALSI, A. PERIN, *Programmi e progetti per il riallestimento del Museo di Arte Decorativa del Castello Sforzesco nel secondo dopoguerra*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 24 (2000), pp. 155-198, in particolare pp. 155-156; FIORIO, «*Per ospitare...*» cit. n. 13, p. 310; EAD., *Introduzione...* cit. n. 13, pp. 14-15; F. TASSO, *Dal Museo d'Arte Industriale al Museo Artistico Municipale*, in *Musei...* cit. n. 9, pp. 417-423; L. BASSO, *18 gennaio 1900. Un documento e qualche nota per il Museo Artistico Municipale*, «Libri & Documenti», 38 (2012), pp. 117-131; F. TASSO, *Malaguzzi Valeri, le arti industriali e il museo artistico municipale di Milano*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno (Milano – Bologna, 19-21 ottobre 2011) a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla, Milano 2013, pp. 177-185, in particolare pp. 177, 180-181.
- ⁽¹⁶⁾ Sulla formazione del Museo Archeologico ed Artistico: LA GUARDIA, *L'Archivio...* cit. n. 13, pp. 14-15; EAD., *Le vicende...* cit. n. 13, pp. 238-242; EAD., *Dal Palazzo...* cit. n. 13, pp. 15-18, 23-30 (dove è interamente pubblicata la «Convenzione fra il Ministero della Istruzione Pubblica ed il Comune di Milano per la cessione in deposito al Comune stesso delle opere d'arte di proprietà dello Stato raccolte nel Museo Patrio di Archeologia esistente in Milano e per l'amministrazione e custodia del Museo medesimo»); EAD., *Per il centenario...* cit. n. 13, pp. 115-119; SALSI, PERIN, *Programmi...* cit. n. 15, p. 157; FIORIO, *Introduzione...* cit. n. 13, p. 15; EAD., *Scultori...* cit. n. 13, p. 18; TASSO, *Malaguzzi Valeri...* cit. n. 15, pp. 177-178; L. BASSO, *Insieme a Luca Beltrami per i musei del Castello Sforzesco: Giulio Carotti, Emilio Saletti, Carlo Hermes Visconti*, in *Luca Beltrami. 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo-29 giugno 2014), a cura di S. Paoli, Milano 2014, pp. 169-189, in particolare pp. 169-172; E. TASSO, «*Un tranquillo asilo di arte e di memorie cittadine*»: *Beltrami e i musei del Castello Sforzesco di Milano*, in *Luca Beltrami...* cit. n. 16, pp. 157-167.
- ⁽¹⁷⁾ *Guida...* cit. n. 13, p. 7; BASSO, *Insieme...* cit. n. 16, p. 169.
- ⁽¹⁸⁾ *Guida...* cit. n. 13, pp. 18, 24; MORETTI, *Il Castello di Milano...* cit. n. 13, pp. 39-40; A. FROVA, *Guida Sommaria dei Civici Musei Archeologico ed Artistico nella corte ducale del Castello Sforzesco*, Milano 1906, pp. 17-18, 24.
- ⁽¹⁹⁾ Sul portale, oggi in sala XIV: M.T. FIORIO, *Sala XIV Sala Verde*, in *La Scultura...* cit. n. 13, pp. 145-151, 222-227, in particolare pp. 149, 224 n. XIV.9; G. ANGELINI, scheda n. 1034: *Portale di palazzo Orsini di Roma*, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 13, III, 2014, pp. 181-183.
- ⁽²⁰⁾ Sul portale, oggi in sala XIV: FIORIO, *Sala XIV...* cit. n. 19, pp. 147-149, 224 n. XIV.8; J. GRITTI, scheda n. 1014: *Portale del palazzo Bentivoglio*, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 13, III, 2014, pp. 162-166.
- ⁽²¹⁾ *L'inaugurazione dei Musei municipali di Milano e un quadro di Roberto Fontana*, «Illustrazione Popolare. Giornale per le famiglie», 37 (1900) nn. 20, 23, pp. 312-313, 365, fig. s.n. La fotografia è stata recentemente riproposta in FIORIO, *Scultori e lapicidi...* cit. n. 13, p. 17, fig. s.n. e in *Appendice storica*, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 13, II, 2013, pp. 454-455, in particolare p. 454, fig. s.n.

- (22) Sulle modifiche e sui restauri della Cappella Ducale: L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano sotto il dominio degli Sforza MCCCCL MDXXXV*, Milano 1885, pp. 282-284; L. BELTRAMI, G. MORETTI, *Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano col contributo della sottoscrizione cittadina*, Milano 1898, pp. 37-39; L. BELTRAMI, *I lavori nel Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913. Relazione del conservatore*, Milano 1913, pp. 9-12; G. MARANGONI, *La Cappella di Galeazzo Maria nel Castello Sforzesco*, «Bollettino d'Arte», s. II, 1 (1921), fasc. 4, pp. 176-186; ID., *La Cappella di Galeazzo Maria al Castello Sforzesco II*, «Bollettino d'Arte», s. II, 1 (1921), fasc. 5, pp. 227-236; M. ALBERTARIO, «Ad nostro modo». *La decorazione del castello nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Il Castello...* cit. n. 13, pp. 99-117, in particolare pp. 103-107; L. BASSO, *Traccia per una ricostruzione delle pitture scomparse nel Castello Sforzesco*, in *Il Castello...* cit. n. 13, pp. 269-297, in particolare pp. 282-289. Si veda inoltre il saggio di E. DESTER in questo stesso volume.
- (23) *Guida...* cit. n. 13, pp. 24-25.
- (24) MORETTI, *Il Castello di Milano...* cit. n. 13, p. 40.
- (25) FROVA, *Guida Sommaria...* cit. n. 18, pp. 24-26.
- (26) Sulle ceramiche, oggi in deposito: BASSO, *Insieme...* cit. n. 16, pp. 173, 184-185, 188-189 note 29, 34-35.
- (27) Sull'edicola, oggi in sala XI: LA GUARDIA, *L'Archivio...* cit. n. 13, pp. 63-65, 327, 341-342 docc. 392, 393/1-2, 398/1-2, 400, 401, 413/1-2, 414, 415/1-2, 2504/1-2, 2506/1-2, 2600, 2602; A. GALLI, *Il Maestro degli angeli cantori e le più antiche sculture lombarde in terracotta*, «Nuovi Studi», 6 (1998), pp. 15-30, in particolare p. 28 nota 28, fig. 36; BASSO, *Lavori...* cit. n. 10, pp. 177-178, 424, tav. VI; A. GALLI, *Prima di Amadeo. Sculture in terracotta in Lombardia attorno alla metà del Quattrocento*, in *Terrecotte...* cit. n. 2, pp. 43-58, in particolare pp. 51-52, fig. 18; P. BOSIO, *La terracotta figurativa a Crema e nel cremasco tra persistenze tardo gotiche e innovazioni rinascimentali: maestri e opere*, in *Rinascimento cremasco. Artisti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano 2015, pp. 59-67, in particolare pp. 60-62, tav. IX.
- (28) Sul rilievo, oggi in sala XI: LA GUARDIA, *L'Archivio...* cit. n. 13, pp. 164-165 docc. 1394, 1395, 1400/1-2, 1402; BASSO, *Lavori...* cit. n. 10, pp. 180, 192 note 47-49; L. CAVAZZINI, *Il giovane Amadeo e la terracotta*, in *Terrecotte...* cit. n. 2, pp. 59-70, in particolare p. 68; A. BARBIERI, scheda n. IV.22: *Madonna col Bambino, santa Caterina da Siena e un monaco certosino*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015, pp. 274-275, 295.
- (29) Sul tondo, oggi disperso: LA GUARDIA, *L'Archivio...* cit. n. 13, pp. 66, 330 docc. 422, 423, 424/1-2, 425, 426, 2523; BARBIERI, BOSIO, *Il cantiere...* cit. n. 2, p. 223 nota 4; BASSO, *Lavori...* cit. n. 10, pp. 180, 192 note 50-52.
- (30) A. FROVA, *Riordinamento del Museo Archeologico nel Castello Visconteo - Sforzesco*, «Rassegna d'Arte», 7 (1907), pp. 97-101, in particolare p. 101.
- (31) Archivi Alinari di Firenze, inv. BGA-F-016204-0000.
- (32) Sulle terrecotte di Casa Missaglia, oggi in deposito: BARBIERI, *Casa Missaglia...* cit. n. 5, pp. 39-52.
- (33) F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro. La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano 1913, I, p. 87 tav. s.n.

- ⁽³⁴⁾ Si vedano le nn. 8 e 10.
- ⁽³⁵⁾ *Guida sommaria del Castello Sforzesco e delle Civiche Raccolte d'Archeologia e d'Arte*, Milano 1932, p. 16.
- ⁽³⁶⁾ Sul portale, oggi in sala XIV: FIORIO, *Sala XIV...* cit. n. 19, pp. 145-146, 223 n. XIV.4; J. GRITTI, scheda n. 665: *Portale del Banco Mediceo*, in *Museo...* cit. n. 13, II, 2013, pp. 250-270.
- ⁽³⁷⁾ Sul Museo Archeologico ed Artistico durante la Seconda guerra mondiale: 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 il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009 – 21 marzo 2010), a cura di C. Ghibaudi, Milano 2009, pp. 114-121.
- ⁽³⁸⁾ Civico Archivio Fotografico di Milano (da ora in poi CAFMi), invv. AM 318, AM 321.
- ⁽³⁹⁾ CAFMi, invv. AM 311, AM s.n.
- ⁽⁴⁰⁾ CAFMi, invv. AM 310, AM 312.
- ⁽⁴¹⁾ CAFMi, inv. AM 323.
- ⁽⁴²⁾ CAFMi, inv. AM 330.
- ⁽⁴³⁾ Si veda la n. 22.
- ⁽⁴⁴⁾ Si vedano le nn. 8 e 10.
- ⁽⁴⁵⁾ Sul Museo Archeologico ed Artistico durante la Prima guerra mondiale: C. SALSI, *I provvedimenti a tutela dei Musei Civici del Castello Sforzesco durante la prima guerra mondiale*, in *Brera e la guerra...* cit. n. 37, pp. 41-47.
- ⁽⁴⁶⁾ BARBIERI, BOSIO, *Il cantiere...* cit. n. 2, pp. 223-224 nota 7; BASSO, *Lavori...* cit. n. 10, pp. 188-189, 194 nota 79.
- ⁽⁴⁷⁾ CAFMi, invv. AM 574, AM 573.
- ⁽⁴⁸⁾ Sugli allestimenti provvisori di Costantino Baroni: C. BARONI, *Significato di un recupero*, «Città di Milano», 73 (1956), pp. 139-146, in particolare pp. 141-142; S. MOCERI, *L'impegno e la passione di Costantino Baroni per il recupero del Museo d'Arte Antica al Castello Sforzesco*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 24 (2000), pp. 133-154, in particolare pp. 135-136.
- ⁽⁴⁹⁾ Sulla cornice marcapiano, oggi in sala XIV: BASSO, *Lavori...* cit. n. 10, pp. 178, 191 nota 28; BARBIERI, *Terrecotte...* cit. n. 5, pp. 320-324.
- ⁽⁵⁰⁾ Sulla cornice marcapiano, oggi in deposito: BASSO, *Lavori...* cit. n. 10, p. 192 nota 35; BARBIERI, *Terrecotte...* cit. n. 5, pp. 324-326.
- ⁽⁵¹⁾ Sulle cinque formelle, oggi in sala XXX: BASSO, *Lavori...* cit. n. 10, pp. 178, 191 nota 27; BARBIERI, *Terrecotte...* cit. n. 5, p. 328. Sono visibili anche nella tavola pubblicata da Malaguzzi Valeri (FIG. 3).
- ⁽⁵²⁾ Sulle formelle, oggi in deposito: BARBIERI, *Terrecotte...* cit. n. 5, pp. 330-332. Alcune sono visibili anche nella tavola pubblicata da Malaguzzi Valeri (FIG. 3).
- ⁽⁵³⁾ Sugli allestimenti del Museo d'Arte Antica: E. GHIRINGHELLI, *Un anno di lavori al Castello*, «Città di Milano», 72 (1955), pp. 212-218; C. BARONI, *Interesse del Museo*, «Città di Milano», 73 (1956), pp. 168-186; ID., *Significato...* cit. n. 48, pp. 139-146; L. BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E.N. ROGERS, *Stile del Museo*, «Città di Milano», 73 (1956), pp. 188-195; IID., *Il riordino dei Musei del Castello Sforzesco di Milano*, «Casabella Continuità», 211 (1956), pp. 50-77; IID., *Carattere stilistico del Museo del Castello*, «Casabella Continuità», 211 (1956), pp. 63-68; U.

CORNO, *Vicende del museo*, «Città di Milano», 73 (1956), pp. 150-162; E. GHIRINGHELLI, *Note tecniche*, «Città di Milano», 73 (1956), pp. 196-200; G. SAMONÀ, *Un contributo alla museografia*, «Casabella Continuità», 211 (1956), pp. 51-53; *Guida al Castello Sforzesco ed ai suoi musei*, Milano 1957, pp. 25-26, 66-70; E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Milano 1973, pp. 150-156, A74-A79; MOCERI, *L'impegno...* cit. n. 48, pp. 133-154; SALSI, PERIN, *Programmi...* cit. n. 15, pp. 159-166; A.B. BELGIOJOSO, *La rifondazione del castello nel dopoguerra*, in *Il Castello...* cit. n. 13, pp. 335-345; FIORIO, *“Per ospitare...”* cit. n. 13, pp. 315-320; EAD., *Introduzione...* cit. n. 13, pp. 17-19; O. LANZARINI, *«Per restare Civitatis ornamentum». Il progetto storico di Ernesto Nathan Rogers nel Museo d'Arte antica del Castello Sforzesco di Milano (1947-1956)*, «Arte Lombarda», n.s., 161-162 (2011), fasc. 1-2, pp. 108-115; FIORIO, *Sculptori...* cit. n. 13, pp. 27-31; P. BRAMBILLA, *Riordino dei Musei del Castello Sforzesco. Renovation of the Museum of Sforza Castle. 1956-1963*, in *Lo studio BBPR e Milano*, a cura di A. Sartori, S. Suriano, Milano 2013, pp. 48-53.

⁽⁵⁴⁾ BARONI, *Interesse...* cit. n. 53, p. 185.

⁽⁵⁵⁾ CAFMi, invv. AM 336, AM 345.

⁽⁵⁶⁾ BASSO, *Lavori...* cit. n. 10, p. 190 nota 2.

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

La Fondazione Augusto Richard: nuovi studi e documenti per la ricostruzione della sua donazione

Valentina Dell'Orto

La scoperta di un cospicuo numero di documenti ha permesso di tracciare una storia completa della Fondazione Ceramiche Nazionali Augusto Richard⁽¹⁾, a partire dalla sua nascita, nel giugno del 1930, fino alla conclusione della sua attività, nella primavera del 1938.

Alla disamina di questo materiale archivistico è seguito il confronto delle informazioni presenti nei diversi registri, conservati presso l'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte dei Musei del Castello⁽²⁾.

Lo studio di tutte queste carte ha portato al recupero di un importante nucleo di capolavori ceramici del Novecento, di cui si era persa quasi completamente la memoria, entrati a far parte delle collezioni civiche milanesi come donazione di una misteriosa fondazione, fino ad oggi ritenuta collegata alla celebre Manifattura Richard Ginori per la sua intitolazione⁽³⁾.

Le origini della Fondazione

La Fondazione Ceramiche Nazionali Augusto Richard nasce in seno al Castello Sforzesco di Milano il 13 giugno 1930, data in cui viene stilata e firmata una convenzione⁽⁴⁾, su iniziativa di Luciano Scotti⁽⁵⁾, vicepresidente della Federazione Nazionale Fascista dell'Industria della Ceramica ed Affini e contemporaneamente direttore della Società Ceramica Italiana di Laveno, e del professor Giorgio Nicodemi⁽⁶⁾, Soprintendente, in quegli anni, dei Musei Civici del Castello Sforzesco.

La scelta di intitolare la fondazione ad Augusto Richard è dettata dalla volontà di onorare il cinquantesimo anno di attività del più importante direttore industriale italiano nell'ambito della ceramica, che portò al successo la Richard Ginori, in quanto è davvero «il primo ad indicare la via da seguire per adeguare la produzione d'arte e d'uso allo spirito e alle esigenze della vita moderna»⁽⁷⁾, e che di lì a pochi mesi sarebbe venuto a mancare⁽⁸⁾.

Il compito di questa fondazione è quello di incrementare la famosa raccolta delle ceramiche conservate presso i musei del Castello Sforzesco con i migliori esemplari della produzione italiana contemporanea, scelti nelle Esposizioni Triennali delle Arti Decorative ed Industriali Moderne, a partire da quella di Monza (maggio-ottobre 1930), svolgendo una funzione di mediazione tra le industrie artistiche e il museo. La selezione dei migliori pezzi, esemplificativi delle nuove tendenze artistiche nazionali e che andranno a formare la collezione della Fondazione Augusto Richard, viene svolta dai membri di due commissioni, che stilano dei veri e propri elenchi, sino ad arrivare a scegliere la rosa di opere da musealizzare. Tra i membri di queste commissioni spiccano rilevanti personalità artistiche della Milano di inizio anni Trenta: l'architetto Gio Ponti⁽⁹⁾, geniale direttore artistico della Richard Ginori, a capo della prima commissione per la Federazione Nazionale Fascista⁽¹⁰⁾, e il pittore Mario Sironi, che guidava, invece, la seconda commissione della Civica Galleria d'Arte Moderna⁽¹¹⁾.

La IV Esposizione Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne, Monza 1930

Alla fine del settembre del 1930 la commissione della Federazione Nazionale Fascista visita l'Esposizione nella Villa Reale di Monza e seleziona ben cinquanta-due opere⁽¹²⁾, provenienti da luoghi di produzione sparsi in tutta Italia, dimostrando una particolare attenzione alla Società Ceramica Italiana di Laveno⁽¹³⁾ e alla Richard Ginori, di cui si evidenzia fin da subito l'interesse per quattro vasi⁽¹⁴⁾. Tra questi ultimi è citata la celebre cista blu, raffigurante il *Trionfo dell'Amore e della Morte* (Appendice n. 18), disegnata da Gio Ponti, che lo stesso Nicodemi nel luglio del

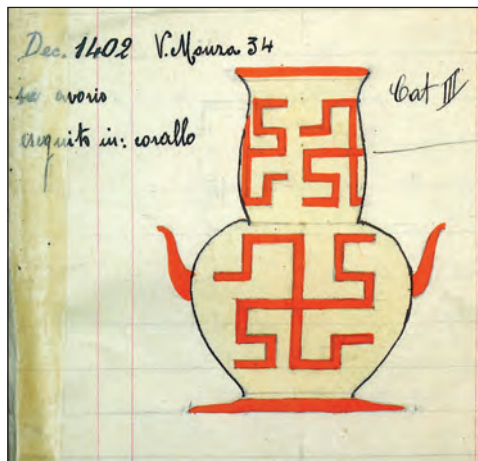


FIG. 2 - Federico Paglia, disegno per il *Vaso Monza 34*, decoro 1402, particolare di FIG. 1



FIG. 3 - Società Ceramica Italiana di Laveno, *Vaso Monza 46*, decoro 7158. Ubicazione ignota

1930⁽¹⁵⁾ aveva segnalato come opera di grande valore, che meritava di essere esposta nelle raccolte del Museo del Castello Sforzesco, anche perché «gemella di quella donata al Duce»⁽¹⁶⁾.

Nello stesso elenco dei pezzi della Richard Ginori è presente anche un vaso in *celadon*, a forma di parallelepipedo, raffigurante sui quattro lati l'episodio della *Cacciata dal Paradiso terrestre* (Appendice n. 19)⁽¹⁷⁾, mai considerato dalla critica e creduto disperso (FIG. 4)⁽¹⁸⁾. L'opera è un chiaro esempio della famiglia di ceramiche che Gio Ponti progetta appositamente per la IV Triennale di Monza e che rivoluziona la sua produzione precedente⁽¹⁹⁾. Il direttore artistico della Richard Ginori, per rimanere al passo con le innovazioni delle altre industrie, lavora sulla natura chimica dei materiali, con l'aiuto anche di tecnici come Alfred Brown⁽²⁰⁾, fino alla creazione di opere in porcellana tenera, nelle varianti *celadon*, *biscuit* e *oro*⁽²¹⁾. Questi ultimi prodotti, esposti alla Triennale monzese, sono caratterizzati da un disegno sintetico e calligrafico, che risponde perfettamente all'esigenza di realizzare ceramiche in serie, in un'ottica fortemente industriale.

Rispetto all'elenco di opere selezionate il 27 settembre 1930, la commissione della Civica Galleria d'Arte Moderna propone di rinunciare ad alcuni pezzi scelti dalla prima commissione e di scambiarli con altri: in particolare chiede di sostituire la sta-



FIG. 4 - Gio Ponti, *La cacciata dal Paradiso terrestre*, inv. MAIOLICHE n. 1203. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

tuina *Nuda con pettine* n. 29, con il gruppo *La Sete*, sempre della ditta torinese Lenci, modellato da Giovanni Grande (Appendice n. 15, FIG. 5)⁽²²⁾; la statuetta in vernice turchina di Mario Gambetta, già venduta e non riproducibile, con la *Coppa dell'amore* (Appendice n. 17), un grande vaso ceramico di colore azzurro con decorazioni simboliche in rilievo, sempre di mano dello stesso artista; un piatto della Regia Scuola Ceramica di Faenza con un vaso decorato a lustro metallico (Appendice n. 32), prodotto dalla medesima ditta ed infine rifiuta sei ceramiche, tra cui il *Vaso a palla con frutta* della Regia Scuola di Ceramiche di Caltagirone, che in realtà poi entra a far parte delle collezioni del Castello Sforzesco (Appendice n. 8) insieme al *Vaso a palla con pesce spada* (Appendice n. 7), realizzato dalla stessa azienda⁽²³⁾. Purtroppo i documenti scoperti non lasciano intuire chiaramente quali siano stati i criteri adottati dalle due commissioni per la selezione delle opere e così anche il motivo dei numerosi scambi o l'aggiunta di pezzi, inizialmente non selezionati, come le due sculture realizzate dall'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Monza: la *Bestia rosea* e l'*Orso bruno* (Appendice nn. 21-22)⁽²⁴⁾. Molto probabilmente le due commissioni vogliono garantire la rappresentanza di tutte le fabbriche italiane federate, attraverso la scelta di prodotti di alta qualità artistica, ma facilmente riproducibili da queste ultime.

Si riscontra senza dubbio una grande eterogeneità di opere stilisticamente molto tradizionali, accanto ad altre di carattere più innovativo. Questo dato, unito alla molteplicità e varietà della produzione ceramica nazionale selezionata, porterebbe ad escludere la presenza di una linea di scelta precisa, e a far pensare che spesso, nella decisione del *corpus* di opere, entrasse in gioco il gusto dei singoli membri delle due commissioni.



FIG. 5 - Giovanni Grande per la ditta Lenci di Torino, *La Sete*. Ubicazione ignota



FIG. 6 - Ditta Lenci di Torino, *Le due sorelle*. Ubicazione ignota

Giorgio Nicodemi, nel novembre del 1930, scrive a Carlo Alberto Felice, primo segretario dell'Esposizione Biennale Internazionale di Monza, per informarlo che quasi tutti gli industriali hanno aderito alla donazione per la Fondazione Augusto Richard e per organizzare il trasporto delle opere prescelte dalla Villa Reale di Monza alla Galleria d'Arte Moderna, allora in via Palestro⁽²⁵⁾, dove le opere verranno raccolte da Mario Bezzola, collaboratore di Nicodemi e responsabile della galleria. La stessa Fondazione organizza direttamente dalla Villa Reale di Monza lo spostamento di un primo nucleo di ventidue opere, che giungono a Milano il 27 novembre 1930. Alcune ditte, invece, scelgono di occuparsi direttamente dell'invio delle ceramiche, in particolare quelle che devono realizzare le copie delle opere selezionate, perché i pezzi esposti erano già stati venduti. Tra questi ultimi è degno di nota il vaso 'a gran rosso', in maiolica smaltata, realizzato dalla ditta Richard Ginori a Doccia, su disegno di Gio Ponti, raffigurante una *Biga con la Vittoria alata* (Appendice n. 24), che giungerà alla Galleria d'Arte Moderna il 22 dicembre del 1930.

Altre opere sarebbero state consegnate successivamente, come quelle prodotte dall'Industria Ceramica Salernitana di Vietri sul Mare: una statuetta ceramica raffigurante la *Madonna con il Bambino*, modello 33A, e la piastrella decorata a bassorilievo raffigurante *Diana Cacciatrice*, modello 601/A⁽²⁶⁾. Le ceramiche sono pezzi molto pregiati, rifiniti a mano, come ribadisce lo stesso Max Melamerson, direttore della ditta, e la realizzazione delle due copie è prevista per fine marzo 1931⁽²⁷⁾. Se la formella *Madonna con il Bambino* (Appendice n. 5) e la *Biga romana* (Appendice n. 4) arrivano in museo, come risulta dai registri GAM e da un documento dell'archivio monzese⁽²⁸⁾, delle altre due opere della stessa ditta non si fa più menzione e oggi solo la *Biga romana* è conservata nelle collezioni del Castello.

Anche delle produzioni selezionate di Anselmo Bucci si sono perse le tracce, in particolare la Fondazione Augusto Richard aveva posto la sua attenzione su una «ciotola grande con riflessi metallici, n. 2, 32 × 17 cm» e su un «piccolo porta vaso 11/12, n. 12» (Appendice n.16). Il comune di Milano, invece, acquista al prezzo di 200 £ la statuina *Canefora*, modello dell'E.N.A.P.I.⁽²⁹⁾, realizzata da Bucci, su un modello di Libero Andreotti, arrivata nella Civica Galleria d'Arte Moderna il 14 gennaio 1931⁽³⁰⁾. Se la politica relativa agli acquisti di oggetti di arte decorativa contemporanea, promossa dai Musei del Castello Sforzesco negli anni Venti, ha evidenziato una «fervida attività di acquisizioni»⁽³¹⁾ quella del periodo di Nicodemi è ancora tutta da indagare.

Senza dubbio la donazione di ceramiche della Fondazione Augusto Richard deve aver garantito un notevole risparmio delle risorse comunali, che si sono così potute destinare ad altri acquisti, anche di opere particolarmente costose, che il Soprintendente dei Musei del Castello riteneva essenziali per le Raccolte d'Arte Applicata.

Tra la fine del 1930 e l'inizio del 1931 quasi tutte le ditte confermano le loro adesioni per creare la collezione della Fondazione Augusto Richard, solo l'Industria Ceramica genovese Diana⁽³²⁾ e la Società Ceramica Aretini di Perugia sembrano non rispondere alle sollecitazioni della Federazione Nazionale Fascista, né a quelle dello stesso Nicodemi. Altri ceramisti, come il pittore Michele Cascella e lo scultore Aldo Zerbi, sono dispiaciuti di non poter donare le opere prescelte. Del primo la Fondazione ha selezionato un vaso raffigurante «frutta e paesaggio», opera che forse era già stata venduta ed era un esemplare unico⁽³³⁾, del secondo, invece, ben tre ceramiche: «un piatto in *celadon*, n. 15, un vaso in *grès* a gran fuoco, n. 1», che era stato venduto, e un «vaso *grès math*»⁽³⁴⁾.

Con l'arrivo a fine marzo del «vaso con coperchio, n. 2», prodotto dalla ditta Giuseppe Cantagalli di Firenze (Appendice n. 35)⁽³⁵⁾, un gruppo di trentacinque opere va a formare il primo nucleo della collezione relativa alla Fondazione Augusto Richard e così Nicodemi può annunciare il progetto della costruzione di una «speciale vetrina», che consentirà la visione al pubblico di tutte le ceramiche donate per la suddetta Fondazione⁽³⁶⁾. L'esposizione di questi lavori contemporanei nelle sale museali simboleggia non solo il loro valore estetico, ma anche quello civile, come affermerà qualche anno dopo lo stesso Gio Ponti sulle pagine di «Domus»

caratteristica delle produzioni di arte è che esse non rappresentano soltanto un fenomeno economico, tecnico o di concorrenza commerciale, ma che ad esse si collega l'espressione, la testimonianza dei costumi e della educazione di un popolo, vale a dire della sua civiltà...⁽³⁷⁾.

La donazione delle varie opere, da parte delle società ceramiche nazionali, oltre ad essere sentita come un dovere nei confronti della Federazione Nazionale Fascista, di cui le ditte facevano parte, sarebbe stata anche per le stesse un'occasione molto vantaggiosa. Infatti, la musealizzazione dei loro prodotti, che venivano collocati accanto a celebri capolavori di maiolica e porcellana in un fecondo dialogo tra antico e moderno, avrebbe garantito visibilità alle stesse società, con un conseguente incremento della produzione e della vendita dei loro oggetti esposti. Sia i collezionisti più colti che il grande pubblico visitatore dei Musei Civici del Castello avrebbero potuto richiedere simili opere per arredare le loro dimore o per arricchire le collezioni d'arte private⁽³⁸⁾.

Se gli studi riguardanti gli allestimenti museali della prima metà del Novecento non hanno ancora messo ben in luce le varie collocazioni delle opere di arte applicata contemporanea⁽³⁹⁾, da questa ricerca è stato accertato che tra il 1930 e il 1931 tutti gli acquisti del comune di Milano alla IV Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Monza e la donazione della Fondazione Augusto Richard sono stati portati nella sede milanese della Civica Galleria d'Arte Moderna, in via Palestro. Il primo indizio di uno spostamento delle ceramiche contemporanee, in particolare quello del nucleo

relativo alla collezione della Fondazione Augusto Richard, si trova in un documento del 1933, redatto dal podestà Marcello Visconti di Modrone: «Le opere hanno trovato un'apposita custodia nella sale delle ceramiche nel Castello Sforzesco e dimostrano la continuità di una tradizione artistica che può essere tra i più nitidi vanti della produzione italiana attuale»⁽⁴⁰⁾.

Questa informazione è molto preziosa in quanto testimonia che, a questa altezza cronologica, la collezione di ceramiche Augusto Richard era conservata presso le sale del Castello Sforzesco e non più nella Galleria d'Arte Moderna di via Palestro, dove risultava essere ancora collocata nel marzo del 1931⁽⁴¹⁾.

La V Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura Moderna, Milano 1933

Le notizie sull'attività della Fondazione Augusto Richard si interrompono nella primavera del 1931, per ricomparire due anni dopo, a conferma del fatto che essa operava alla selezione delle sole ceramiche contemporanee esposte nelle Triennali, come dichiarato nella convenzione. Infatti, in seguito all'apertura della V Esposizione Internazionale di Milano, nel maggio del 1933, il Podestà scrive a



FIG. 7 - Irene Cova, *Piatto con serpente*. Ubicazione ignota

Luciano Scotti per ricordagli la preziosa azione della Fondazione Augusto Richard, con la speranza che essa agisca anche in questa occasione⁽⁴²⁾. Luciano Scotti non fa mancare il suo appoggio e promette che si occuperà personalmente di sollecitare le ditte prescelte alla donazione⁽⁴³⁾.

La V Triennale del 1933 ha sede nel Palazzo dell'Arte di Milano⁽⁴⁴⁾ e inaugura il ciclo delle Triennali milanesi, a continuazione del prestigio e dello sviluppo delle precedenti rassegne monzesi.

Nell'ottobre del 1933 la Commissione della Civica Galleria d'Arte Moderna, composta dal professor Aldo Carpi, Raffaele Calzini, Achille Funi, Mario Sironi, Arturo Tosi e da Giorgio Nicodemi seleziona trentacinque opere, che provengono da ventuno società di produzione diverse⁽⁴⁵⁾, anche se non tutte confermano la loro adesione alla donazione e tra queste compare anche la Richard Ginori⁽⁴⁶⁾.

Risulta curioso scoprire come spesso si verificassero accessi dibattiti sulla possibilità di donare o meno le opere prescelte anche tra gli stessi artisti. Il ceramista Aldo Zerbi nell'ottobre del 1933 riferisce ad Achille Vago, segretario della Federazione Nazionale Fascista, che non avrebbe consegnato la scultura ceramica *Elefante* (inv. MAIOLICHE n. 2181)⁽⁴⁷⁾ e il vaso in grès raffigurante *Leone e cervo azzuffanti*, perché non voleva vedere i suoi capolavori esposti accanto all'opera di Irene Cova⁽⁴⁸⁾: «una signora dilettante che non deve intrufolarsi tra gli artigiani e gli industriali che hanno serietà di propositi ben diversi...»⁽⁴⁹⁾. Il piatto selezionato della ceramista, graffito a smalto oliva *craquelé*, raffigurante 'un serpente' (Appendice n. 46, FIG. 7)⁽⁵⁰⁾, verrà consegnato dalla stessa Cova ai musei Civici del Castello Sforzesco, ma purtroppo ad oggi risulta disperso.

Il 13 novembre del 1933 Nicodemi stila un elenco delle ceramiche ritirate dalla V Triennale di Milano, destinate ai Civici Musei del Castello per la collezione dedicata alla memoria di Augusto Richard e dà ordine di sistamarle nelle vetrine appositamente disposte⁽⁵¹⁾. Si tratta di quindici opere, di cui oggi sei risultano disperse⁽⁵²⁾: il già citato *Piatto con serpente* di Irene Cova; un vaso esagonale decorato a macchie rosse e smalto bruno della Società Ceramica Italiana di Laveno (Appendice n. 39)⁽⁵³⁾; una statuetta policroma con figura femminile, reggente una cornucopia di fiori gialli, realizzata a Firenze da Giuseppe Piombanti (Appendice n. 41, FIG. 8)⁽⁵⁴⁾; la statuetta in terraglia *Barca*, disegnata da Gio Ponti (Appendice n. 47, FIG. 9)⁽⁵⁵⁾ e altre due opere della ditta Richard Ginori: un vaso a forma conica rovesciata, in terraglia, a smalto verde opaco, modello 013 M (Appendice n. 50) e una coppa, sempre in porcellana, ma a decoro *rouge flambé*, modello 1160^S (Appendice n. 36). La Richard Ginori il 20 novembre del 1933 conferma la sua adesione, proponendo, però, un cambio delle ceramiche prescelte. Le opere selezionate comprendevano, infatti, molti pezzi unici, capolavori irriproducibili, che non rispecchiavano appieno in quel momento le possibilità di produzione in serie della Società. Tra queste opere erano presenti la già citata

Barca di Gio Ponti, che poi è stata ugualmente ceduta, ma ad oggi risulta dispersa; la scultura *Fanciulla al balcone*⁽⁵⁶⁾; un piatto tondo, bruno, con reticolato rilevato, donato dalla ditta e ancora presente in collezione (Appendice n. 48); la scultura *Bacco giovane* di Italo Griselli⁽⁵⁷⁾; un gruppetto di tre figure femminili in ceramica refrattaria, sempre dello stesso artista, ma di difficile identificazione; un vaso a campana con decorazione *rouge flambé* (Appendice n. 49, FIG. 10). Quest'ultima opera, creduta smarrita e che invece adesso possiamo identificare con una ceramica riscoperta nei depositi dei musei del Castello⁽⁵⁸⁾, è citata insieme alla coppa in porcellana *rouge flambé*, andata dispersa (Appendice n. 36), nel documento del 23 novembre 1933 con accanto il nome «Brown». Questo riferimento ad Alfred Brown potrebbe avvalorare l'ipotesi che la tecnica a smalto color 'sangue di bue', meglio nota come *rouge flambé*, sia stata un suo prodotto dei primi anni Trenta, derivante dalle molteplici sperimentazioni sui rivestimenti delle ceramiche, promosse proprio dalla manifattura di Doccia⁽⁵⁹⁾.

Il primato di Dante Morozzi alla V Triennale: un importante recupero per il Museo di Arti Decorative

Se si esclude la donazione a favore della Fondazione Richard, l'unico acquisto del Comune di Milano, relativo alle opere di ceramica esposte alla V Triennale, è quello dei bassorilievi raffiguranti *Le Arti*, realizzati da Dante Morozzi per la fabbrica Cantagalli di Firenze⁽⁶⁰⁾. Una scrupolosa ricerca archivistica ha portato alla luce l'intera pratica dell'acquisto di questi capolavori⁽⁶¹⁾, elogiati soprattutto da Gio Ponti, che su «Domus» li descrive come «pezzi stupendi, da museo, innamoranti, che segnaliamo alla golosità dei collezionisti»⁽⁶²⁾.



FIG. 8 - Giuseppe Piombanti, *Primavera fiorentina*. Ubicazione ignota



FIG. 9 - Giovanni Gariboldi, *Caravella con figura femminile e delfini (La Barca)*. Rocchetta Tanaro, collezione Marco e Pietro Visconti

I cinque pannelli, racchiusi ognuno in una cornice a smalto rosso, raffigurano altrettante donne, allegorie delle arti: *l'Architettura, la Musica, la Pittura, la Poesia e la Scultura* (FIG. 11 a-b-c-d-e)⁽⁶³⁾. Le opere sono realizzate in maiolica colorata, a rilievo, e costituiscono una vera e propria rivelazione delle virtù plastiche sfoggiate da Dante Morozzi alla Triennale del 1933⁽⁶⁴⁾.

Il personale gusto artistico di Morozzi, capace di rinnovare la produzione della ditta Cantagalli, non deve essere passato inosservato agli occhi di Nicodemi, in quanto è proprio quest'ultimo a suggerire al podestà di Milano l'acquisto delle sue opere in ceramica, nonostante il costo molto esoso per le casse del comune. Forse questi cinque pannelli non sono rientrati nella donazione per la Fondazione Augusto Richard proprio per l'alto valore artistico ed economico o perché la commissione della GAM aveva già selezionato altre due opere eseguite dall'artista⁽⁶⁵⁾. Un altro motivo dell'assenza di questi pezzi all'interno della donazione potrebbe essere che la stessa ditta Cantagalli di Firenze non avesse aderito alla Federazione Nazionale Fascista per la Triennale del 1933, come si evince dall'elenco delle ditte sollecitate⁽⁶⁶⁾.

Nel documento del 10 febbraio 1934 Nicodemi descrive questi pannelli «di circa un metro per lato, eseguiti con grande cura e finezza»⁽⁶⁷⁾, sottolineando che potrebbero costituire un ottimo ornamento per la sala superiore della Corte Ducale del Castello Sforzesco, in cui al tempo erano conservate le ceramiche. Questa precisazione sulla



FIG. 10 - Gio Ponti, Vaso a campana *rouge flambé*, inv. PORCELLANE n. 1284. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

possibile destinazione delle opere di Morozzi è molto utile, soprattutto se aggiunta agli altri spunti che danno notizia della collocazione esatta delle opere di Arte Decorativa negli anni Trenta. Sembra così accertato che dal 1933 in avanti la collezione di ceramiche contemporanee, con il nucleo della Fondazione Augusto Richard, sia stata conservata al primo piano della Corte Ducale e che i pannelli di Dante Morozzi dall'aprile del 1934 abbiano decorato le pareti di questa sala⁽⁶⁸⁾.

La VI Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura Moderna, Milano 1936

Ancora una volta le tracce documentarie relative all'azione della Fondazione Ceramiche Nazionali Augusto Richard si perdono al termine dell'Esposizione per ricomparire solo nel luglio del 1936, a quasi tre mesi dall'apertura della VI Triennale. Il 14 luglio Giorgio Nicodemi scrive una missiva all'ingegnere Luciano Scotti perché si occupi nuovamente della donazione Augusto Richard e riporta un'informazione molto importante, relativa al preciso luogo di conservazione di queste opere. Il Sovrintendente ricorda che:

Il 28 ottobre del 1935 (XIX) è stato attuato un importante rimaneggiamento delle raccolte di ceramiche del Castello, che ha permesso di conferir loro un ordinamento rigorosamente scientifico, in un ambiente nuovo che le raccoglie tutte. Anche i materiali della Fondazione Richard hanno ricevuto una nuova sistemazione d'assieme, che permette di valutare bene fasi e atteggiamenti della produzione recente⁽⁶⁹⁾.

Bisogna così ritenere che dall'ottobre del 1935 Nicodemi abbia predisposto un grande riallestimento della sezione delle ceramiche, seguendo un criterio rigorosamente scientifico. L'impegno di Nicodemi è finalizzato al miglioramento dei percorsi espositivi, strutturati dal suo predecessore Carlo Vicenzi, attraverso nuovi studi delle collezioni, una revisione accurata degli inventari e la redazione di cataloghi specifici. Il suo obiettivo è una sorta di razionalità espositiva, contraria all'accumulo casuale e confusionario di oggetti, e all'ambientazione storicistica. Nicodemi vuole, inoltre, rendere più vivo e comunicativo il museo, avvicinandolo alle esigenze del pubblico, ordinando le collezioni per cronologia e centri di produzione⁽⁷⁰⁾. Come afferma lo stesso Costantino Baroni, nella sezione delle ceramiche e delle porcellane Nicodemi predispone – in un'ottica di grande modernità – un apposito gruppo con le imitazioni e i falsi, per uno scopo puramente didattico⁽⁷¹⁾ e la sezione delle ceramiche moderne con la celebre collezione della Fondazione Augusto Richard, che «attesta tutto l'attempo travaglio di questo nostro tempo»⁽⁷²⁾.

Anche per questi motivi di studio e continuo confronto tra le opere antiche e quelle moderne, Nicodemi chiede che la collezione della Fondazione Richard venga nuovamente arricchita e, ancora una volta, l'appoggio dello Scotti sembra non venir meno⁽⁷³⁾. Tra le venti opere selezionate⁽⁷⁴⁾ sono presenti due vasi della ditta SPICA di



FIG. 11a - Dante Morozzi, *Le Arti (l'Architettura)*, inv. MAIOLICHE 4478. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

b



c



FIG. 11b-c - Dante MoroZZi, *Le Arti* (la Musica e la Pittura), invv. MAIOLICHE 4480; 4479. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

d



e



FIG. 11d-e - Dante MoroZZi, *Le Arti* (la Poesia e la Scultura), invv. MAIOLICHE 4481; 4477. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

Albissola Capo; i vasi a campana dipinti, raffiguranti *Susanna* e i *Re Magi* della CASA DELL'ARTE, sempre di Albissola; la *Foca* n. 18, a smalti grigi, di Pietro Melandri, esposta nella sala E.N.A.P.I.⁽⁷⁵⁾, insieme alla scatola rettangolare a lustro metallico ed ornati a rilievo, realizzata da Anselmo Bucci (Appendice n. 51). Quest'ultima opera, realizzata a Faenza, è l'unica rimasta ancora nelle collezioni delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. Infatti, nonostante la Federazione Nazionale Fascista avesse richiesto anche alcuni tra gli esemplari migliori delle ditte Richard Ginori e S.C.I. di Laveno, avendo ottenuto sin da subito le loro adesioni, nessuna di queste ceramiche giungerà, almeno in questi anni, nelle raccolte museali.

Sebbene la Fondazione Augusto Richard abbia selezionato 21 opere, forse per il ritardo dell'azione della stessa, il comune di Milano acquista alla VI Triennale altre ceramiche, considerate preziose per la raccolta del Castello, che vengono elencate sui Registri di Carico Generale tra il novembre del 1936 e il gennaio del 1937⁽⁷⁶⁾.

Verso la conclusione dell'attività

Il 1° maggio 1938 Giorgio Nicodemi riscrive a Luciano Scotti per appurare se l'azione della Fondazione Augusto Richard sia da considerarsi conclusa o meno⁽⁷⁷⁾. Lo Scotti non fornisce una spiegazione per il mancato arrivo in museo delle opere selezionate dalla VI Triennale, ma promette che provvederà nuovamente alla persuasione delle ditte federate⁽⁷⁸⁾. In questa occasione arrivano subito le adesioni di Anselmo Bucci, che invia a Milano il suo cofanetto in maiolica (Appendice n. 51)⁽⁷⁹⁾ e della Società Ceramica Italiana di Laveno, che il 31 maggio 1938 spedisce quattro vasi, disegnati da Guido Andlovitz (Appendice nn. 52-53)⁽⁸⁰⁾. L'ultimo documento legato alle pratiche di questa Fondazione è quello del 10 giugno 1938, in cui Nicodemi ringrazia lo Scotti per «l'opera da lei efficacemente svolta affinché la produzione ceramica italiana sia bene rappresentata nella Fondazione Augusto Richard al Castello Sforzesco»⁽⁸¹⁾.

La consultazione dei registri, relativi alle opere trasferite nel luglio del 1944 nei depositi di Sondalo, ha evidenziato come la collezione della Fondazione Augusto Richard venisse ancora considerata nel suo insieme, tanto da essere trasportata in apposite casse ed essere poi collocata al terzo piano seminterrato del VI padiglione del deposito valtellinese⁽⁸²⁾.

Il progetto di riallestimento della sezione delle Arti Decorative a cura dello studio BBPR⁽⁸³⁾, che vedrà la luce solo nel 1963 presso le sale della Rocchetta, non presenta alcun ricordo della sezione delle Ceramiche Nazionali Augusto Richard, di cui si è completamente persa memoria dopo la guerra, anche per la *damnatio* cui furono sottoposti tutti gli episodi connessi con il potere fascista.

Con la ricostruzione della storia della Fondazione Augusto Richard si auspica quindi un completo recupero di questi capolavori in ceramica, che per circa una decina di anni sono stati lo specchio del gusto e delle tendenze del tempo e lo stimolo per le industrie italiane ad un continuo rinnovamento⁽⁸⁴⁾.

Ringrazio Francesca Tasso per avermi incoraggiato nelle ricerche archivistiche e Giacinta Cavagna per il supporto nello svolgimento di questo studio. Un ringraziamento particolare va anche a Raffaella Ausenda, per i preziosi consigli riguardo la storia delle collezioni di ceramica conservate nelle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, e ad Oliva Rucellai, per la disponibilità di confronto sulla figura di Gio Ponti.

NOTE

- ⁽¹⁾ Un totale di circa 90 documenti, conservati presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (da ora in poi ASCMi-BT), l'Archivio Civico-Cittadella degli Archivi (da ora in poi ACMi) e l'Archivio Storico Civico del comune di Monza (da ora in poi ASCMo).
- ⁽²⁾ I registri consultati sono quello della Galleria d'Arte Moderna: GAM (4179-5196); quelli di Carico Generale: CG [1926-1934]; CG [1934-1937]; CG [1938-1968]; e il Catalogo delle Arti Decorative (Maioliche-Ceramiche-Porcellane): AD1, tutti facenti parte dell'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte dei Musei del Castello (d'ora in poi ACRA).
- ⁽³⁾ Quasi tutte le opere, di cui sono state aggiornate le provenienze e le datazioni, sono elencate nel terzo volume del Catalogo del Museo di Arti Applicate del Castello Sforzesco di Milano, curato da Raffaella Ausenda: *Museo d'Arti Applicate: le ceramiche*, 3 voll., Milano 2000-2002, III, 2002.
- ⁽⁴⁾ La convenzione viene stipulata tra il comune di Milano, rappresentato dal podestà, il duca Marcello Visconti di Modrone, e la Federazione Nazionale Fascista dell'Industria della Ceramica ed Affini, rappresentata da Luciano Scotti, cfr. ASCMi-BT, cart. 47, prot. 411, Milano, 13 giugno 1930.
- ⁽⁵⁾ V. DELL'ORTO, *Nuovi documenti su Luciano Scotti*, «Storia e storie della sponda magra: studi e fonti per la storia di Laveno Mombello e dei paesi limitrofi», 10, 2019, pp. 79-88.
- ⁽⁶⁾ C. CASIRAGHI, *Giorgio Nicodemi storico d'arte antica (1891-1967)*, tesi di laurea in Storia dell'Arte, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1999-2000, relatore A. Rovetta; P. RUSCONI, *Giorgio Nicodemi*, «Almanacco della Famiglia Bustocca per l'anno 2000», s.n. (2000), pp. 102-111; A. CONTRO, *Giorgio Nicodemi (1891-1967): un profilo biografico attraverso le carte d'archivio*, tesi di laurea in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Milano, a.a. 2018-2019, relatore P. Rusconi, studio inedito parzialmente confluito in A. CONTRO, «Perdonami il tu e sia così sempre e per te e per me». *Alessandro Mazzucotelli a Giorgio Nicodemi, carteggio inedito (1923-1928)*, in «L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», n. 16, 2019, pp. 175-191; I. DE PALMA, *La parola all'accusato. Un nuovo punto di vista sull'epurazione di Giorgio Nicodemi dai Musei Civici di Milano*, in corso di stampa.
- ⁽⁷⁾ G. PONTI, *Una simpatica cerimonia in onore del gr. Uff. Augusto Richard*, «Corriere dei Ceramisti», agosto 1930, p. 341.
- ⁽⁸⁾ Augusto Richard succede nel 1879 al padre Giulio in qualità di direttore tecnico della Richard Ginori e un anno dopo in veste di direttore generale effettivo dell'azienda. Con lui si registra un periodo di grande crescita artistica e una spinta importante verso la modernizzazione ed il successo. Grazie ad Augusto nel 1897 avviene anche la fusione tra lo stabilimento milanese di San Cristoforo e l'antica manifattura di Doccia, nata nel 1737 per volere del marchese fiorentino Carlo Leopoldo Ginori. Augusto fa così nascere la Richard Ginori, che pochi anni dopo si sarebbe ampliata con l'acquisto di altri tre stabilimenti: la Manifattura delle terraglie di San Michele, quello detto di Santa Marta – entrambi a Pisa – e quello di Mondovì. Il brillante direttore intuisce che per rilanciare l'antico marchio c'era bisogno di creare un nuovo stile e perciò nel 1923 chiama a collaborare con lui, come direttore artistico della sua industria, il giovane Gio Ponti, che fin da subito dimostra grande capacità e inventiva. La scelta di Augusto Richard è senza dubbio vincente perché a partire dagli anni venti la Richard Ginori decolla, grazie ad una prolifica attività che durerà per tutto il Novecento. Sul rapporto tra Augusto Richard e Gio

Ponti si consideri: L. MANNA, *Gio Ponti. Le maioliche*, Milano 2000, pp. 17-41; G. CAVAGNA DI GUALDANA, *Il Museo di Arti Applicate del Castello Sforzesco. 1923-1933: un decennio di acquisizioni*, tesi di laurea in Storia dell'Arte, Università degli studi di Milano, relatore A. Negri; a.a. 2004/2005, pp. 75-77; M.T. GIOVANNINI, *Le ceramiche di Doccia disegnate da Gio Ponti: uno studio iconografico*, in *Gio Ponti. La collezione del Museo Richard-Ginori della manifattura di Doccia*, a cura di L. Frescobaldi Malenchini, M.T. Giovannini, O. Rucellai, Firenze 2015, pp. 15-26; O. RUCELLAI, *Gio Ponti and Richard Ginori*, in *Gio Ponti archi-designer*, catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 19 ottobre 2018 – 10 febbraio 2019), a cura di S. Bouilhet-Dumas, D. Forest, S. Licitra, Cinisello Balsamo 2018, pp. 48-51.

- ⁽⁹⁾ Gio Ponti è senza dubbio una delle figure chiave per comprendere l'evoluzione artistica che ha segnato il Novecento italiano. È stato un artista poliedrico: architetto, designer, fondatore e direttore della rivista *Domus*, che dal 1928 è diventato lo strumento privilegiato di elaborazione e diffusione delle nuove idee progettuali in architettura, nel disegno di arredo e nelle arti decorative. In quest'ultimo campo Ponti dimostra le sue doti strabilianti, rivisitando in chiave moderna temi tradizionali come l'archeologia classica, la danza, le figure allegoriche, temi che caratterizzano le superfici delle maioliche e delle porcellane con marchio Richard Ginori. È l'idea grafica la cellula iniziale, da cui si sviluppano le diverse applicazioni ceramiche realizzate da Ponti, e che poi, dal singolo elemento di arredo, coinvolge tutto il progetto domestico. La variegata e complessa creatività di Gio Ponti si evidenzia tanto nell'oggetto infinitamente piccolo quanto nei colossali progetti architettonici internazionali, a partire da quelli collocati in America Latina fino a quelli dell'estremo Oriente. Questo nuovo studio ha evidenziato il suo ruolo, non solo come membro del direttorio della Triennale ma anche, dal 1930 al servizio del Podestà di Milano, come capo della prima commissione per la Federazione Nazionale Fascista e quindi direttamente coinvolto nelle questioni della Fondazione Ceramiche Nazionali Augusto Richard. Tra i contributi recenti più rilevanti intorno all'artista si consideri: *Gio Ponti archi-designer* cit. n. 8, con ampi riferimenti bibliografici; O. Rucellai, *L'Oriente, Ponti e Garibaldi: alcune corrispondenze*, «Amici di Doccia», VI, 2012 (2013), p. 71; *Gio Ponti: la collezione del Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, Nuova edizione riveduta e aggiornata con l'aggiunta dell'Indice dei decori*, a cura di L. Frescobaldi, M.T. Giovannini, O. Rucellai, Imola 2019; *Gio Ponti: amare l'architettura*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 27 novembre 2019 – 13 aprile 2020), a cura di M. Casciato, F. Irace, Roma 2019.

- ⁽¹⁰⁾ ASCMi-BT, cart. 105, prot. 555, Milano 17 luglio 1930.

- ⁽¹¹⁾ La commissione della Civica Galleria d'Arte Moderna viene resa nota l'8 ottobre 1930 e tra i suoi membri spiccano anche figure di artisti esterni all'ambiente dei Musei del Castello Sforzesco, come quella della celebre scrittrice e critica d'arte Margherita Sarfatti, cfr. ASCMi-BT, cart. 105, prot. 555.

- ⁽¹²⁾ ASCMi-BT, cart. 105, prot. 555, Milano, 27 settembre 1930.

- ⁽¹³⁾ Della Società Ceramica Italiana di Laveno vengono scelte sette opere, di cui cinque ancora presenti nella collezione delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco: Appendice n. 25 (portaombrelli *Monza 44* smalto nero cristallizzato, £ 64,15), n. 26 (vaso *Monza 91* nero cristallizzato decoro 1384, £537,50), nn. 27-28 (tazzina *Monza 26* fondo corallo, £ 16,50 e tazzina *Monza 26* avorio decoro 1396, £ 41,25), n. 29 (vaso *Monza 83* avorio 6257, £ 60). Nell'elenco dei pezzi selezionati sono presenti anche un vaso *Monza 34* avorio, decoro 1402 e un vaso *Monza 35*, decoro 1403, ma dai registri GAM e AD1 sembra essere arrivato solo il primo (Appendice 31, FIG. 2), e al posto del secondo viene musealizzato un vaso che molto probabilmente è da riconoscere nel vaso *Monza 46* decoro 7158 (Appendice n. 30 FIG. 3). Entrambe

queste ultime due opere risultano disperse, ma un'immagine della prima può essere rintracciata in F. Paglia, *Catalogo (1916-1932)*, ristampa anastatica a cura del Museo Internazionale Design Ceramico-Civica Raccolta di terraglia, Laveno Mombello 2006 (FIG. 1); una fotografia del secondo vaso è stata pubblicata alla tavola II del catalogo SOCIETÀ CERAMICA ITALIANA, *Laveno, Lavenia- Ceramiche d'arte- Reparto speciale de la Rinascente*, Milano 1930, conservato nel Museo Internazionale Design Ceramico di Laveno (MIDeC), e in una pagina pubblicitaria di «Domus», III, n. 9, settembre 1930, p. 31: *Laveno alla Triennale di Monza*. Per una ricognizione sulla produzione delle ceramiche della S.C.I. di Laveno, esposte nelle varie Triennali, si consideri L. CASPRINI GENTILE, *Guido Andlovitz: forme e decori per la ceramica, i disegni dall'archivio 'ritrovato' della Società ceramica italiana di Laveno (1923-1961)*, Firenze 2017.

- (14) Appendice n. 18 (Vaso modello 458^S, decoro 1304 E, £ 4250); n. 19 (vaso modello 841^S, decoro 1275 E, £ 266); n. 20 (vaso modello 955^S, decoro 1306 E, £ 2548); n. 24 (vaso modello 1324, decorazione 409 E, £ 270).
- (15) ASCMi-BT, cart. 47, prot. 411, luglio 1930.
- (16) Il vaso donato da Gio Ponti a Benito Mussolini ha la stessa forma della cista blu (Appendice n. 18). Ringrazio Oliva Rucellai per avermi segnalato una fotografia dell'opera, che ad oggi risulta dispersa, in A. B., *La Richard Ginori e la nuova ceramica italiana*, «Casa Bella», n. 36, dicembre 1930, pp. 48-51, in particolare p. 50.
- (17) Il vaso (altezza 240 mm, larghezza 113 mm, profondità 64 mm) ha un esemplare gemello nel Museo Richard Ginori della Manifattura di Doccia di Sesto Fiorentino (Inv. 3241) e uno delle stesse dimensioni e con lo stesso soggetto, ma realizzato in *biscuit e oro* (Inv. 3233) nello stesso museo, cfr. *Gio Ponti: la collezione...* cit. n. 8, p. 447, cat. 374.
- (18) Una fotografia storica dell'opera è stata rintracciata nel catalogo storico dell'Esposizione monzese: C.A. FELICE, *Arte decorativa 1930 all'esposizione di Monza*, Milano 1930, tav. 58, e in G. PONTI, *La vicina IV Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa alla Villa Reale di Monza*, «Domus», III, n. 3, marzo 1930, p. 51.
- (19) O. RUCELLAÏ, *Una segreta e rivelatrice simpatia: l'Oriente, Ponti e Gariboldi*, «Amici di Doccia», VI, 2012 (2013), p. 71.
- (20) Alfred o Fred Brown è collaboratore di Gio Ponti dal 1930 al 1936 circa ed è un personaggio la cui carriera artistica è ancora parzialmente sconosciuta: è documentato a Doccia dal 1928, dove si trova ad affiancare Luigi Tazzini, il responsabile della realizzazione delle ceramiche d'arte disegnate da Gio Ponti, e il direttore dello stabilimento, l'ingegnere Merlini. Brown doveva probabilmente occuparsi della ricerca di prodotti nuovi, in collaborazione con i chimici del laboratorio interno alla fabbrica e per questo è considerato inventore del *celadon* e di altri smalti sperimentali, come forse del colore rosso 'sangue di bue'. Brown sembra così essersi occupato più della produzione seriale che non di quella artistica, già curata da Ponti e poi da Giovanni Gariboldi, con cui si trova a collaborare nel 1936, presso lo stabilimento di San Cristoforo a Milano, cfr. P. FRANCESCHINI, *Schede delle manifatture e biografie dei ceramisti: Fred Brown (1891-1979)*, in *Ceramica Italiana d'autore 1900-1950*, a cura di V. Terraroli, Milano 2007, pp. 278-279.
- (21) Nell'Archivio della Richard Ginori di Doccia, a Sesto Fiorentino, è conservata una corrispondenza epistolare tra Gio Ponti e Alfred Brown in cui il primo presenta al secondo invenzioni per i decori della nuova famiglia di ceramiche, cfr. O. RUCELLAÏ, *Ceramiche d'arte Richard Ginori: il trentennio di Gio Ponti e di Giovanni Gariboldi*, in *La forza della modernità: Arti in Italia 1920-1950*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 20 aprile – 6 ottobre

2013), a cura di M.F. Giubilei, V. Terraroli, Lucca 2013, pp. 65-69, in particolare pp. 66-67. Inoltre, è lo stesso Ponti che nel marzo 1930 avvicina il suo nome a quello di Alfred Brown per la creazione delle opere in *celadon* e in *biscuit e oro* in PONTI, *La vicina IV Esposizione Internazionale...* cit. n. 18, p. 51.

- (22) Della stessa ditta viene donato anche il gruppo ceramico *Le due sorelle* (Appendice n. 14, FIG. 6). Le fotografie delle opere in questione possono essere rintracciate in A. PANZETTA, *Le ceramiche Lenci: 1928-1964: catalogo generale dell'archivio storico della manifattura*, Torino 1992, pp. 119, 128.
- (23) ASCMo, archivio del Consorzio Autonomo Milano Monza Umanitaria (da ora in poi CAM-MU), Carteggi IV Esposizione internazionale d'arte decorativa e industriale moderna, busta 36/1, Monza, 7 novembre 1930.
- (24) ASCMi-BT, cart. 105, prot. 555, Milano, 22 ottobre 1930.
- (25) ASCMi-BT, cart. 105, prot. 555, Monza, 26 novembre 1930.
- (26) Una riproduzione delle opere è contenuta in FELICE, *Arte Decorativa...* cit. n. 18, tav. 70.
- (27) ASCMi-BT, cart. 105, prot. 555, Milano, Vietri sul Mare, 16 febbraio 1931.
- (28) ASCMo, CAMMU, Carteggi IV Esposizione internazionale d'arte decorativa e industriale moderna, busta 36/1, l'elenco dei pezzi presenta l'indicazione manoscritta della consegna, ma è privo di datazione.
- (29) L'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie.
- (30) La ceramica è registrata in GAM (4538) e in AD1 (100) come acquisto: «Canefora, statuetta ceramica completamente dorata, eseguita su modello di Libero Andreotti (altezza 44 cm), Manifattura Faenza, Anselmo Bucci»; l'acquisto è documentato nuovamente in ASCMo, CAMMU, Carteggi IV Esposizione internazionale d'arte decorativa e industriale moderna, busta 36/1, Monza, 14 gennaio 1931.
- (31) G. CAVAGNA DI GUALDANA, *Le Arti Decorative al Castello Sforzesco: Guido Marangoni, Carlo Vicenzi e la politica d'acquisizioni negli anni Venti*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXX (2006), p. 158.
- (32) Nel febbraio del 1931 risultano ancora nel magazzino della Villa Reale di Monza i due pezzi selezionati dalle commissioni della Fondazione Augusto Richard: il gruppo ceramico intitolato *Il suicidio della donna romantica*, modello n. 31, e il costoso esemplare intitolato *il Cigno* (2500 £), che sono bloccati *in loco* perché la ditta non ha fatto ancora pervenire l'autorizzazione alla donazione e alla loro consegna ai Musei del Castello.
- (33) ASCMi-BT, cart. 105, prot. 555, Milano, 25 febbraio 1931.
- (34) ASCMi-BT, cart. 105, prot. 555, Milano, 27 settembre 1930.
- (35) ASCMi-BT, cart. 105, prot. 555, Milano, 24 marzo 1931.
- (36) ASCMi-BT, cart. 105, prot. 555, Milano, 5 marzo 1931.
- (37) G. PONTI, *Industrie italiane d'arte ceramica alla Triennale*, «Domus», VI, n. 67, luglio 1933, p. 385.
- (38) Gio Ponti sulle pagine di «Domus» rivolgerà, a chi possiede «le possibilità materiali ed intellettuali», un accorato invito al collezionismo, cfr. G. PONTI, *Invito al collezionismo*, «Domus», VI, n. 66, giugno 1933, p. 281.
- (39) Il progetto di Guido Marangoni di raccogliere la sezione di arte decorativa contemporanea in

alcune sale di Palazzo Reale, elaborato durante gli anni Venti, non viene mai realizzato e molte opere di conseguenza sono state relegate per lungo tempo nei depositi, invece che essere esposte, in CAVAGNA DI GUALDANA, *Le Arti Decorative...* cit. n. 31, p. 158.

- (40) ASCMi-BT, cart. 105, prot. 1791, Milano, 27 giugno 1933. Un altro indizio che conferma lo spostamento delle opere contemporanee di arte applicata nel corso degli anni Trenta è la loro assenza dai registri GAM dopo il 1931 e, invece, la loro presenza su quelli CG.
- (41) ASCMi-BT, cart. 105, prot. 555, Milano, 5 marzo 1931.
- (42) ASCMi-BT, cart. 105, prot. 1791, Milano, 27 giugno 1933.
- (43) ASCMi-BT, cart. 78, prot. 1374, Milano, 14 ottobre 1933.
- (44) *V Triennale di Milano: catalogo ufficiale*, a cura di A. Pica, Milano 1933.
- (45) ASCMi-BT, cart. 78, prot. 1374, Milano, 14 ottobre 1933.
- (46) ASCMi-BT, cart. 78, prot. 1374, Milano, 30 ottobre 1933. Le ditte nuovamente sollecitate, che alla fine dell'ottobre del 1933 non hanno ancora confermato la loro adesione, sono: la Società Ceramica Richard Ginori di Milano; la Figli di Cantagalli di Firenze; la Società Maioliche Deruta di Perugia; Giuseppe Piombanti di Firenze; Aldo Zerbi di Milano; l'Industria Ceramica Salernitana di Vietri sul Mare; Arturo Martini per la Società La Fenice di Albissola Capo.
- (47) Il gruppo plastico *Pulizia dell'elefante* verrà donato da Aldo Zerbi solo nel 1936, insieme alla coppa in grès (inv. MAIOLICHE n. 1197), esposta alla VI Triennale di Milano.
- (48) ASCMi-BT, cart. 78, prot. 1374, Milano, 2 novembre 1933. Per una breve ricostruzione dell'attività artistica di Irene Cova cfr. *Storia di una scuola d'arte milanese*, a cura del Servizio relazioni pubbliche della Scuola Cova, Milano 1972.
- (49) ASCMi-BT, cart. 78, prot. 1374, Milano, 2 novembre 1933.
- (50) Una riproduzione dell'opera può essere rintracciata sulla copertina del volume: *Storia di una scuola...* cit. n. 48.
- (51) ASCMi-BT, cart. 78, prot. 1374, Milano, 13 novembre 1933.
- (52) Cfr. Appendice nn. 36-50.
- (53) Non è stata rintracciata alcuna immagine dell'opera in questione, anche perché il numero del modello presente nell'elenco dei pezzi selezionati, «vaso 3840», non è stato ritrovato sui registri della società ceramica. Secondo Laura Casprini Gentile, che ringrazio per la comunicazione, potrebbe trattarsi del vaso *Monza 80*, di forma esagonale, il cui decoro sembra corrispondere allo smalto *Vesuvio*, presentato insieme ad altri smalti a reazione o colati, proprio alla Triennale del 1933. Un disegno del vaso *Monza 80* è presente nel catalogo SOCIETÀ CERAMICA ITALIANA, *Laveno, Lavenia...* cit. n. 13.
- (54) L'opera di Piombanti ha vinto una medaglia di bronzo alla Triennale del 1933, in M. PRATESI, *Scultura Venere, testa in turchese* (cat. 260), in *Museo d'Arti Applicate...* cit. n. 3, p. 197. Una riproduzione della statuetta è stata rintracciata nell'Archivio Fotografico della Triennale di Milano (inv. TRN_V_12_0665 -0666, Piombanti statua 1-2) e in *Arti Decorative Italiane: vetrate di Guido Marussig e ceramiche di Giuseppe Piombanti (tavole)*, «Rassegna dell'istruzione artistica», IV, 1933, (5-6), p. 280 (si veda la figura XVI in appendice: *Primavera fiorentina*, maiolica colorata).
- (55) L'immagine dell'opera è stata ritrovata in G. PONTI, *Le ceramiche alla Triennale*, «Domus», VI, n. 65, maggio 1933, p. 236 e poi nella rassegna ufficiale della Federazione Nazionale Fascista degli industriali del vetro, della ceramica e dei laterizi, G. PONTI, *Le ceramiche alla V Triennale*

di Milano, «L'Industria del vetro e della ceramica», novembre 1933, anno VI, fasc. XI, p. 459. Giacinta Cavagna sottolinea come l'*inventio* della ceramica *Barca* sia nata dalle suggestioni per il mare di Giovanni Gariboldi, che nei suoi disegni dà vita ad una vera «realità surreale e fantastica», e quindi è da ritenere una sua creazione e non tanto di Gio Ponti, come invece è segnalato nei documenti, cfr. G. CAVAGNA DI GUALDANA, *Giovanni Gariboldi, Mario Quarti e la Richard Ginori. Alcune risposdenze tra la grafica e la ceramica*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV (2011), pp. 37-54. Ringrazio Oliva Rucellai per avermi segnalato un esemplare di collezione privata (FIG. 9), identico a quello donato dalla Fondazione Richard ai musei del Castello, firmato da Gariboldi, il che ne conferma quindi la paternità: cfr. *Mirabile Industria. La Società Ceramica Richard-Ginori 1896-1972*, cura di O. Rucellai, A. d'Agliano, C. Fissore, Pistoia 2020, p. 158, cat. 87.

- ⁽⁵⁶⁾ Un'immagine dell'opera è stata rintracciata in G. PONTI, *Le ceramiche italiane alla Triennale*, «Domus», VI, n. 66, giugno 1933, p. 434; PONTI, *Le ceramiche...* cit. n. 55, p. 459.
- ⁽⁵⁷⁾ La scultura *Bacco giovane* è un'opera in smalto *celadon* conservata ancora nelle collezioni del Museo della Richard Ginori della Manifattura di Doccia (inv. 3259), la cui fotografia è riportata in *Supplemento al catalogo delle Ceramiche d'arte Richard-Ginori s.d. [1931-1932], Bacco giovane in celadon* (altezza 30 cm e modello 909^S), p. 5.
- ⁽⁵⁸⁾ Il Museo della Richard Ginori di Doccia possiede un esemplare identico per forma e dimensioni a quello conservato presso il Museo delle Arti Decorative del Castello Sforzesco (altezza mm 117; larghezza massima mm 100), ma realizzato in porcellana tenera a smalto *celadon* (inv. 3247). Ringrazio Oliva Rucellai per avermi riferito che lo stesso modello era stato proposto anche in maiolica, come risulta da un album campionario degli anni Trenta del Museo della Richard Ginori di Doccia.
- ⁽⁵⁹⁾ Ne sono prova molteplici ceramiche conservate nei depositi del Museo della Richard Ginori di Doccia a Sesto Fiorentino.
- ⁽⁶⁰⁾ P. FRANCESCHINI, *Schede delle manifatture e biografie dei ceramisti: Dante Morozzi (Firenze 1899- Ginevra 1963)*, in *Ceramica Italiana...* cit. n. 20, p. 302. Giacinta Cavagna ha creduto che anche i cinque pannelli facessero parte della donazione per la Fondazione Augusto Richard, cfr. CAVAGNA DI GUALDANA *Il Museo di Arti Applicate...* cit. n. 8, pp. 95-96. Nel CG [1934-1937] n. 2285, in data 10 aprile 1934, è chiaramente specificato che si tratta di un acquisto: «Figli di G. Cantagalli, Firenze. Cinque pannelli ceramici in alto rilievo raffiguranti le arti racchiusi in cornice a bastoni di smalto rosso d'uranio, m.l. 10x1, disegno prof Dante Morozzi, V triennale di Milano, Acquisto 5500 £». Le opere, invece, non sono registrate in ADI.
- ⁽⁶¹⁾ ACMi, fasc. 24 del 1935 Educazione, pg. 29730/1934, Milano, 12 marzo 1933.
- ⁽⁶²⁾ G. PONTI, *Maioliche d'arte italiane*, «Domus», VI, n. 66, giugno 1933, pp. 325-326.
- ⁽⁶³⁾ I pannelli sono stati esposti nel 2001 presso il Museo della Permanente di Milano e citati in *La scultura colorata: il colore del vero*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Società per Belle arti ed Esposizione Permanente, 21 giugno – 6 settembre 2001), a cura di M. Fratelli, Milano 2001, p. 19, dove sono assegnati a bottega ligure (di Albissola). Successivamente le opere sono state presentate in una mostra sulla scultura fascista presso l'Henri Moore Institute di Leeds e il MART di Rovereto, cfr. *Scultura lingua morta: scultura nell'Italia fascista*, catalogo della mostra (Leeds, Henry Moore Institute, 31 May – 31 August 2003 / Rovereto, MART – Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 29 ottobre – 14 dicembre 2003), a cura di P. Curtis, Leeds 2003, pp. 37, 129, 155-156. Attualmente i cinque pannelli

sono ricoverati nei depositi dei musei del Castello Sforzesco, perchè sono di recente passati sotto la custodia delle Raccolte d'Arte Applicata. Sono state rintracciate alcune loro foto storiche nell'Archivio della Triennale (TRN_V_12_0658-0659-0660-0661).

- ⁽⁶⁴⁾ Lo stesso Costantino Baroni non si astiene dall'elogiare queste opere, che mostravano «con brio e spigliatezza virtù plastiche di evidente tradizione toscana ...» in C. BARONI, *Appunti sulle ceramiche italiane alla Triennale di Milano*, «L'Industria del vetro e della ceramica», settembre 1933, anno VI, fasc. IX, p. 383.
- ⁽⁶⁵⁾ Una *Coppa n. 9*, e una *Madonna con il Bambino n. 16*, cfr. ASCMi-BT, cart. 78, prot. 1374, Milano, 14 ottobre 1933.
- ⁽⁶⁶⁾ ASCMi-BT, cart. 78, prot. 1374, Milano, 30 ottobre 1933.
- ⁽⁶⁷⁾ ACMi, fasc. 24 del 1935 Educazione, pg. 29730/1934, Milano, 10 febbraio 1934.
- ⁽⁶⁸⁾ L'arrivo delle opere presso il Museo del Castello Sforzesco è registrato il 10 aprile 1934 in CG III, 7.3 [2285].
- ⁽⁶⁹⁾ ASCMi-BT, cart. 78, prot. 1371, Milano, 14 luglio 1936.
- ⁽⁷⁰⁾ C. SALSÌ, A. PERIN, *Programmi e progetti per il riallestimento del Museo di Arte Decorativa del Castello Sforzesco, nel secondo dopoguerra. Analisi di fonti documentarie poco note*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXIV (2010), pp. 155-198, in particolare p. 158.
- ⁽⁷¹⁾ Nicodemi contrappone il modello del museo elitario a quello didattico, privilegiato anche dalla cultura anglosassone. È significativo il fatto che il Soprintendente dei Musei del Castello abbia inoltrato nel 1934 una richiesta all'amministrazione civica del comune di Milano per partecipare alla conferenza di Madrid (nell'autunno del 1934) per potersi aggiornare sulle ultime tendenze in campo museografico, in M.T. FIORIO, *Scultori e lapidisti al Castello Sforzesco: vicende di una collezione cittadina*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco: scultura lapidea*, 4 voll., Milano 2012-2015, I, 2012, pp. 26-27.
- ⁽⁷²⁾ C. BARONI, *L'ordinamento delle raccolte ceramiche del Castello Sforzesco di Milano*, «Beldere», 12 (1934/1936), 1934, p. 161. Purtroppo, non sembra essere sopravvissuto alcun materiale fotografico documentario di questo riallestimento promosso da Nicodemi.
- ⁽⁷³⁾ ASCMi-BT, cart. 78, prot. 1371, Laveno-Mombello, 22 luglio 1936.
- ⁽⁷⁴⁾ ASCMi-BT, cart. 105, prot. 1791, Milano, 16 novembre 1936.
- ⁽⁷⁵⁾ Costantino Baroni, che considera Pietro Melandri l'erede delle innovazioni introdotte da Dante Morozzi, descrive la scultura come una piccola foca dal muso proteso verso l'alto che riflette gli studi sugli effetti armonici della maculazione, in C. BARONI, *Ceramiche d'arte alla VI Triennale di Milano*, «L'industria del vetro e della ceramica», agosto 1936, VIII, fasc. IX, pp. 166-171, in particolare p. 168. È stata rintracciata una fotografia dell'opera nell'archivio fotografico della Triennale di Milano (TRN_VI_12_0785).
- ⁽⁷⁶⁾ CG [1934-1937] (2741), 30 novembre 1936, «Acquisto alla VI Triennale, £. 220, Vaso ceramico di Cova Irene a forma di torre a tre piani in grigio con raffigurati soldati e donne in treno e montagne e due piroscafi (*Allegoria della Guerra d'Abissinia*)» [inv. MAIOLICHE n. 1780]; CG, [1934-1937] (2756), 13 gennaio 1937, Acquisto alla VI Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte, tra cui sono elencate sette opere in ceramica, di cui cinque ancora presenti nelle collezioni delle Raccolte d'Arte Applicata: «2. Coppa in ceramica polilobata, a fondo verde con screziature rossicce, scultore Giovanni Gariboldi, ditta Richard Ginori [inv. MAIOLICHE n. 1194]; 7. Lenci = vaso in ceramica rossa a incrostazioni giallo-verdi [inv. MAIOLICHE n. 1200]; 10. Statuetta di terracotta di Zandrino Adelina [raffigurante una donna con bambino e piccioni, creduta disper-

sa e invece oggi rintracciata nel deposito del Museo del Novecento di Milano. N.d.a.]; 13. Vaso in ceramica panciuto con breve collo e due piccole anse laterali, a minute piastre opache su fondo verde di Anselmo Bucci [inv. MAIOLICHE n. 1201]; 14. Trerè, grande vaso di ceramica verde con 7 tacche laterali e costolonature nella parte contrapposta [inv. MAIOLICHE n. 3358]; 16. Lavenia - vaso ceramico color caffè di forma lenticolare; 17. Piastrella ceramica di Melandri con scena della *Fuga in Egitto* [inv. MAIOLICHE n. 1548]».

⁽⁷⁷⁾ ASCMi-BT, cart. 105, prot. 1791, Milano, 1° maggio 1938.

⁽⁷⁸⁾ Non sono pervenuti documenti in spiegazione del mancato arrivo dei pezzi prescelti. Forse la Federazione Nazionale Fascista dell'Industria della Ceramica ed Affini era impegnata sul fronte internazionale a gareggiare con le industrie estere, anche in occasione dell'Esposizione Internazionale parigina, cfr. L. SCOTTI, *La battaglia di Parigi*, «Domus», XIV, n. 106, ottobre, 1936, pp. 13-18.

⁽⁷⁹⁾ ASCMi-BT, cart. 105, prot. 1791, Faenza, 3 maggio 1938 (si tratta di una cartolina inviata da Anselmo Bucci a Nicodemì).

⁽⁸⁰⁾ ASCMi-BT, cart. 105, prot. 1791, Laveno, 31 maggio 1938.

⁽⁸¹⁾ ASCMi-BT, cart. 105, prot. 1791, Milano, 10 giugno 1938.

⁽⁸²⁾ ACRA, Registro del Deposito di Sondalo- gruppo Musei d'Arte, 31 luglio 1944, p. 90.

⁽⁸³⁾ SALSI, PERIN, *Programmi e progetti...* cit. n. 70.

⁽⁸⁴⁾ Anche nel recente allestimento la sezione dedicata al Novecento non concede spazio alle 41 ceramiche provenienti dalla donazione e sopravvissute nel corso dei secoli, che risultano per lo più celate in deposito. Si possono ammirare, nella sala XXXI, solo i capolavori firmati da Gio Ponti per la ditta Richard Ginori: le due grandi ciste (Appendice nn. 18, 20) e il vaso a 'gran-rosso' (Appendice n. 24); l'orcetto dei fratelli Trucco (Appendice n. 12); la natura morta di Arturo Martini (Appendice n. 43), cfr. F. TASSO, A. PERIN, *Il riallestimento del settore Arti Decorative del Castello Sforzesco*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIX (2017), pp. 345-359.

Appendice

Abbreviazioni e avvertenze

GAM = Registro della Galleria d'Arte Moderna (nn. 4179-5196)

AD1 = Catalogo delle Arti Decorative (Maioliche-Ceramiche-Porcellane)

CG = Registri di Carico Generale (1926-1934; 1934-1937; 1938-1968)

Tutti questi registri sono conservati nell'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco (ACRA).

Porcellane = *Le porcellane europee al Castello Sforzesco: Civiche Raccolte d'arte applicata, Castello Sforzesco*, a cura di L. Melegati, Milano 1999

Cat. = *Museo d'Arti Applicate: le ceramiche*, a cura di R. Ausenda, 3 voll., Milano 2000-2002, III, 2002.

Le date qui di seguito riportate compaiono nei Registri di Carico Generale e in ADI e indicano l'arrivo delle ceramiche in museo e la loro presa in carico.

28.11.1930

1. GAM (4495) / AD1 (68)

Ceccaroni Rodolfo, Roma

«“Il vento”. Piatto ceramico di cm 25 di diametro. Recto figura virile procedente da destra a sinistra, su fondo azzurro con fiasca rovesciata sotto il braccio sinistro, cappello asportato dal vento. In alto cartella: montanaccio col fiasco sotto il braccio; verso: A.D. MCMXXX. XVIII gennaio».

(inv. MAIOLICHE 3287; Cat. 272)

2. GAM (4496) / AD1 (69)

Cantagalli Giuseppe, Firenze

«Vaso ceramico con coperchio a tronco di cono rovesciato con decorazione policroma a fondo floreale con gruppi di figure diverse. Coperchio bianco con manico bruno, alt. 36,5 cm, diametro bocca 27 cm, manca al piede».

(inv. MAIOLICHE 3700; Cat. 253)

3. GAM (4497) / AD1 (70)

Cantagalli Giuseppe, Firenze

«Piastrella ceramica, cm 24,5 × 24, 5cm. Al centro gruppo con figura femminile

nuda giacente; fondo azzurro con fogliami ed animali».
(inv. MAIOLICHE 3297; Cat. 254)

4. GAM (4498) / AD1 (71)

Industria Ceramica Salernitana, Vietri sul mare

«Biga romana. Gruppo ceramico policromato di carattere rustico e caricaturale: coppia di buoi al traino di un carro a due ruote carico di soldati romani».
(inv. MAIOLICHE 1538; Cat. 296)

5. GAM (4499) / AD1 (72)

Industria Ceramica Salernitana, Vietri Sul Mare

«Formella in terracotta verniciata divisa in tre scomparti centinati: in quello centrale Madonna col Bambino in sommario bassorilievo rusticamente colorato su fondo bianco; vasetti di fiori nei due laterali; bordo colorato, cm 35,5 × 40».
(Opera perduta)

6. GAM (4500) / AD1 (73)

Regio Istituto d'arte Firenze

«Vaso ceramico con coperchio "I simboli". Forma ovale con piede circolare; fondo azzurro, corpo con decorazioni a colori di simboli della fede, filosofia, istituzioni, scienza, lettere ed arti; alt. con il coperchio 44 cm. Nel piede: R. S. d'Arte-Fantoni Marcello, 1930- III Corso inferiore».
(inv. MAIOLICHE 3326; Cat. 256)

7. GAM (4501) / AD1 (74)

Regia Scuola delle Ceramiche di Caltagirone

«Vaso a palla schiacciata con decorazioni di pesci spada in colore azzurro e giallo, alt. cm 22, sul piede: R. I. C. Caltagirone 1930».
(inv. MAIOLICHE 3291; Cat. 297)

8. GAM (4502) / AD1 (75)

Regia Scuola delle Ceramiche di Caltagirone

«Vaso a palla con decorazione policroma di frutta. Alt, cm 16, nel piede R. I. C. Caltagirone, 1930».
(inv. MAIOLICHE 3292; Cat. 297)

9. GAM (4503) / AD1 (76)

Spica, Albissola

«Vaso ceramico di colore azzurro, con piede quadrangolare verde, decorazione in

oro di uccelli, alt. cm 35».
(inv. MAIOLICHE 1554; Cat. 195)

10. GAM (4504) / AD1 (77)

Spica, Albissola

«Vaso ceramico di forma ovale, su larga base circolare, decorazione policroma di soggetto pastorale con due figure, alt. cm 32, al piede: Spica - Albissola Capo 862/1087».
(inv. MAIOLICHE 3360; Cat. 194).

11. GAM (4505) / AD1 (78)

La Casa dell'Arte, Albissola

«Vaso ceramico di color bruno verde decorato con ferri da cavallo in rilievo, colorati d'arancione».
(inv. MAIOLICHE 1552; Cat. 196)

12. GAM (4506) / AD1 (79)

La Fenice, Fratelli Trucco, Albissola Capo

«Orcietto sferico ad anse, con tappo, di color grigio scuro, alt. cm 15, al piede Fenice/Albissola/Trucco».
(inv. MAIOLICHE 1193; Cat. 189)

13. GAM (4507) / AD1 (80)

G. Matricardi, Ascoli Piceno

«Piatto ceramico diametro 0,24 cm, decorazione policroma di canefora su fondo azzurro con due delfini verdi ai lati; orlo giallo. Verso 1046/ G.C. Polidori/Matricardi/Ascoli Piceno».
(inv. MAIOLICHE 3286; Cat. 273)

14. GAM (4508) / AD1 (81)

Ditta Lenci di E. Scavini, Torino

«“Le due sorelle”, gruppetto ceramico colorato di due figure femminili intere, nude, erette, una bionda e l'altra bruna, alt. cm 49».
(Opera perduta, FIG. 6)

15. GAM (4509) / AD1 (82)

Ditta Lenci di E. Scavini, Torino

«“La sete”, gruppetto ceramico colorato, coppia di contadini eretti: l'uomo lasciata la falce, beve in una ciotola».
(Opera perduta, FIG. 5)

16. GAM (4510) / AD1 (83)

Bucci Anselmo, Faenza

«Piccolo porta vaso con piede, all'esterno di color rosso bruno, interno grigio, iridescenti, alt. cm. 10,5».

(Opera perduta)

17. GAM (4511) / AD1 (84)

Gambetta Mario, Albissola Marina

«Coppa azzurra; grande vaso ceramico di colore azzurro con decorazioni simboliche in rilievo, alt. cm 43, firmato al piede: Gambetta».

(inv. MAIOLICHE 3323; Cat. 193).

18. GAM (4512) / AD1 (85)

Richard Ginori, Doccia

«Cista o vaso ceramico cilindrico a fondo azzurro con decorazioni architettoniche e simboliche in oro ("Il Trionfo dell'Amore e il Trionfo della Morte"), poggia su quattro piedi dorati, a cui sovrastano figure alate sedute, pure dorate. Coperchio convesso decorato con ghirlanda oro, manico a forma di figura eretta alata. Alt. 38,5 cm, diametri 31».

(inv. PORCELLANE 903; Porcellane, p. 181).

19. GAM (4513) / AD1 (86)

Richard Ginori, Milano

«Vaso ceramico celadon a forma di parallelepipedo, colore grigio verde, su due facce raffigurazioni della "Cacciata dal Paradiso terrestre" (manifattura di Doccia), alt. cm 24».

(inv. MAIOLICHE n. 1203, FIG. 4)

20. GAM (4514) / AD1 (87)

Richard Ginori, Doccia

«"La migrazione delle Sirene", cista o vaso ceramico cilindrico a fondo bianco decorato in oro con sirene o cigni. Poggia su quattro piedi dorati, a cui sovrastano figure bifronti dorate. Coperchio convesso decorato a cerchi dorati concentrici, il manico a forma di sirena bifronte dorata. Alt. 38,5 cm, diam. 31».

(inv. PORCELLANE 902; Porcellane, p. 180)

21. GAM (4515) / AD1 (88)

Istituto Superiore Industrie Artistiche, Monza

«Bestia rosa, animale mostruoso ed immaginario in ceramica, alt. 12,5 cm».

(inv. MAIOLICHE 1539; Cat. 223)

22. GAM (4516) / AD1 (89)

Istituto Superiore Industrie Artistiche, Monza

«Orso bruno, ceramica, alt. cm 10».

(inv. MAIOLICHE 1540; Cat. 223)

2.12.1930

23. GAM (4517) / AD1 (90)

Andrea Galvani, Pordenone

«Grande vaso in ceramica di forma sferica, con piccola bocca, decorato a zone orizzontali dei colori dell'iride, alt. 42,5 cm».

(inv. MAIOLICHE 3319; Cat. 237)

22.12.1930

24. GAM (4527) / AD1 (92)

Richard Ginori, Doccia

«Vaso in maiolica, granrosso con decorazione in rilievo di biga con vittoria alata, alt. cm 35,5 (prodotto dallo stabilimento di Doccia)».

(inv. MAIOLICHE 1553; Cat. 247)

2.1.1931

25. GAM (4531) / AD1 (93)

Società Ceramica Italiana, Laveno

«Portaombrelli ceramico, smalto grigio ferro-cristallizzato a due zone orizzontali rilevate, alt. cm 44».

(inv. MAIOLICHE 3335; Cat. 216)

26. GAM (4532) / AD1 (94)

Società Ceramica Italiana, Laveno

«Vaso in ceramica a forma di palla schiacciata, con un orlo svasato e piede circolare. Smalto grigio ferro cristallizzato con decorazioni in oro di pesci ed animali marini, alt. cm 38».

(inv. MAIOLICHE 1543; Cat. 215)

27. GAM (4533) / AD1 (95)

Società Ceramica Italiana, Laveno

«Scodella ceramica sfondo scarlatto, alt. cm 8».
(inv. MAIOLICHE 3315; Cat. 217)

28. GAM (4534) / AD1 (96)

Società Ceramica Italiana, Laveno

«Scodella ceramica a fondo avorio decorata in bianco sopra smalto, alt. cm 8».
(inv. MAIOLICHE 1196; Cat. 217)

29. GAM (4535) / AD1 (97)

Società Ceramica Italiana, Laveno

«Fiasca ceramica fondo avorio con due anse a forma di foglia a con decorazione policroma di foglie, alt. cm 26».
(inv. MAIOLICHE 3293; Cat. 218)

30. GAM (4536) / AD1 (98)

Società Ceramica Italiana, Laveno

«Vaso a forma di palla; collo e due manici laterali di color scarlatto; corpo azzurro-iridescente, con dei pannelli decorati a paesi su fondo bianco, alt. cm 32,5».
(Opera perduta, FIG. 3)

31. GAM (4537) / AD1 (99)

Società Ceramica Italiana, Laveno

«Vaso ceramico a fondo avorio, piede e manici ornati a croci uncinate di colore scarlatto, alt. cm 30,5».
(Opera perduta, FIG. 2)

32. GAM (4539) / AD1 (101)

R. Scuola Ceramica, Faenza

«Vaso ceramico a fondo verde con riflessi metallici, di forma ovale, senza piede, decorato superiormente con sei costole sporgenti a punte disposte ai vertici di un esagono regolare, alt. cm 24,5».
(inv. MAIOLICHE 1537; Cat. 239)

9.2.1931

33. GAM (4540) / AD1 (102)

Ceramica del Verbano, Laveno

«Vaso di porcellana con coperchio, fondo bianco, decorazione lineare di paesaggio

stilizzato bistro e oro, alt. 23 cm».

(Opera perduta)

34. GAM (4541) / AD1 (103)

Ceramica del Verbano, Laveno

«Vaso di porcellana, interno bianco, esterno fondo viola chiaro, decorazioni floreali in oro, alt. cm 21».

(Opera perduta)

35. GAM (4556) / AD1 (104)

Cantagalli Giuseppe, Firenze

«Vaso ceramico con coperchio tinto all'esterno e all'interno in color rosso mattone, altezza del vaso senza coperchio cm 15, diametro interno cm 30,5».

(inv. MAIOLICHE 3306; Cat. 255)

21.11.1933

36. CG 2176 (n. 15) / AD1 (111)

Richard Ginori, Doccia

«Coppa in porcellana a decorazione *rouge flambé*, cm 21,5 diametro e cm 10 d'altezza».

(Opera perduta)

37. CG 2176 (n. 1) / AD1 (112)

Società Ceramica Italiana, Laveno

«Vaso in maiolica a decorazione policroma con scena di orrido attraversato da due ponticelli. Nello sfondo una cascata e alcune montagne, misura altezza cm 41,5».

(inv. MAIOLICHE 3298; Cat. 220)

38. CG 2176 (n. 2) / AD1 (113)

Società Ceramica Italiana, Laveno

«Vaso in maiolica a decorazione color seppia su fondo bianco con figura di S. Antonio, orlo filettato in oro, misura altezza cm 41,5».

(inv. MAIOLICHE 3299; Cat. 220)

39. CG 2176 (n. 3) / AD1 (114)

Società Ceramica Italiana, Laveno

«Vaso esagonale in maiolica decorato a smalto rosso e a macchie brune, misura cm 22 d'altezza».

(Opera perduta)

40. CG 2176 (n. 4) / AD1 (115)

Giovanni Battista De Salvo, La Casa dell'arte, Albissola

«Mattonella quadrangolare in cornice in legno e decorazione policroma di figure femminili intente a danzare “girls” (maiolica), misura altezza cm 25,5».

(inv. MAIOLICHE 1549; Cat. 197)

41. CG 2176 (n. 5) / AD1 (116)

Giuseppe Piombanti, Firenze

«Statuetta policroma di figura femminile reggente una cornucopia di fiori gialli. Poggia su una base a smalto verde cosparsa di fiorellini rilevati (maiolica), misura altezza cm 39».

(Opera perduta, FIG. 8)

42. CG 2176, (n. 6) / AD1 (117)

La Casa dell'Arte, Albissola

«L'abbandonata, statuetta a smalto bigio decorata a “craquelé”, raffigurante una giovane donna che si appoggia dolcemente ad un albero spoglio (maiolica), misura altezza cm 30».

(inv. MAIOLICHE 1536; Cat. 198)

43. CG 2176, (n. 7) / AD1 (118)

Arturo Martini, La Fenice, Albissola

«Mattonella policroma a disegno rilevato raffigurante una natura morta, composta prevalentemente da pesci (maiolica) misura cm 47 × 34 ed è a forma rettangolare».

(inv. MAIOLICHE 3305; Cat. 192)

44. CG 2176 (n. 8) / AD1 (119)

Laura Ruschi, Fabbrica di San Zeno

«Coppa con piede decorata a smalto verde sfumato (maiolica), misura cm 12,5; diametro cm 23».

(inv. MAIOLICHE 3329; Cat. 263)

45. CG 2176 (n. 9) / AD1 (120)

Marzia Fabbriotti, Firenze

«Vaso a forma di cono rovesciato con manici a doppia ansa, decorato a smalto color “sangue di bue” con chiazze violacee alla base (maiolica), altezza cm 22; diametro 21,15».

(inv. MAIOLICHE 1146; Cat. 257)

46. CG 2176 (n. 10) / AD1 (121)

Irene Cova

«Piatto graffito a smalto oliva “craquelé”, decorato di serpente (maiolica), diametro cm 28».

(Opera perduta, FIG. 7)

47. CG 2176 (n. 11) / AD1 (122)

Gio Ponti (Giovanni Gariboldi), Richard Ginori, Milano

«Barca, terraglia di S. Cristoforo, misura cm 33 altezza».

(Opera perduta, FIG. 9)

48. CG 2176 (n. 12) / AD1 (123)

Giovanni Gariboldi, Richard Ginori, Milano

«Piatto, eseguito in terra refrattaria di color bruno, con reticolo rilevato (pezzo unico), misura cm 26 di diametro».

(inv. MAIOLICHE 1546; Cat. 205)

49. CG 2176 (n. 13) / AD1 (124)

Richard Ginori, Doccia

«Vaso a campana in porcellana decorata “rouge flambé”, misura cm 12 di altezza».

(inv. PORCELLANE 1284, FIG. 10)

50. CG 2176 (n. 14) / AD1 (125)

Richard Ginori, Doccia

«Vaso a forma di cono rovesciato in porcellana a smalto verde opaco, misura cm 19,5 d'altezza».

(Opera perduta)

11.5.1938

51. CG 2942

Anselmo Bucci

«Cofanetto in ceramica di Faenza, rettangolare, un coperchio con pomolo a due teste. Sulle facce rilievi geometrici con navi, smalto giallognolo e riflessi metallici».

(inv. MAIOLICHE 1544; Cat. 244)

6.6.1938

52. CG 2954 (nn. 1-2)

Guido Andlovitz, Società Ceramica Italiana, Laveno

«Due vasi, terraglia forte».

(inv. MAIOLICHE 3355-3356; Cat. n. 221)

53. CG 2954 (nn. 3-4)

Guido Andlovitz, Società Ceramica Italiana, Laveno

«Due vasi, terraglia forte».

(inv. MAIOLICHE 3331-3332; Cat. n. 222)

Una «dilicata mansione» per Giulio Rossi e Giuseppe Bertini (fotografie d'arte industriale dall'Esposizione)

Lorenzo Tunesi

L'ormai ben nota Esposizione Storica d'Arte Industriale, tenutasi con clamore a Milano tra estate e autunno del 1874, sa ancora suggerire temi di approfondimento verso l'orizzonte delle arti decorative⁽¹⁾. Induce tra le altre cose a riflettere sul ruolo dell'immagine d'arte, in anni di innovazioni tecniche destinate a modificarne la diffusione, e offre tutti i documenti utili a seguire la pianificazione di una famosa campagna fotografica a firma conclusiva di Giulio Rossi. Giova ricordare allora, innanzitutto, che la Civica Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco conserva sei volumi di grande formato, piuttosto significativi poiché raccolgono al loro interno proprio la completa e notevole collezione di fotografie volute a corredo dell'Esposizione (FIG. 1)⁽²⁾. Sono qui ripresi i manufatti esposti al Salone dei Giardini di Porta Venezia – forse si dovrebbe definirli subito ‘modelli’, vista la loro finalità esplicitamente indirizzata alle industrie, ma con gradazioni di significato così sottili il malinteso interpretativo è dietro l'angolo⁽³⁾ – certamente non tutti viste le proporzioni straordinarie che ebbe l'evento, inoltre privati del loro contesto in allestimento. Gli album, non soltanto supporti rilegati ma, a loro volta, riflesso di precise modalità di selezione e presentazione dell'immagine, invitano a qualche nuovo ragionamento sul moderno servizio della fotografia, anche rispetto a personalità quali Rossi e specialmente Giuseppe Bertini che ricorderemo dietro le quinte dell'iniziativa.

In questo scenario, irripetibile per la sua portata e per le determinate congiunture del collezionismo milanese, che da lì in poi avrebbe subito nuovi colpi assestati dal mercato, l'immagine dell'opera e la sua trasmissione verso un numero ampio di fruitori divennero dunque un argomento d'attenzione⁽⁴⁾. I nuovi settimanali di ampia divulgazione potevano mostrare allora soltanto riproduzioni litografiche o xilografiche di pochi pezzi scelti, ottenute con artificio e dunque riservate a casi circoscritti, con una qualità che peraltro dipendeva dai risultati dell'artista sulla lastra. In questo senso la loro offerta presentava inevitabili limitazioni: si veda l'incisione apparsa su

«L'Illustrazione Universale»⁽⁵⁾ a ritrarre il cosiddetto *Dittico del Poeta e della Musa*, dal Tesoro della Cattedrale di Monza, dove la lettura del disegnatore Barchetta soprammette al testo un'interpretazione arbitraria di mezzetinte e chiaroscuri, di impaccio, se non al lettore tipo, all'eventuale studioso. In un confronto tra strumenti – pur disuguali – di comunicazione visiva⁽⁶⁾, l'accostamento con una ripresa del 1874 e con una dei nostri giorni basta a spiegare perché sempre più voci ritenessero urgente aggiornarsi alla nuova rivelatrice tecnica della fotografia (FIG. 2)⁽⁷⁾.

Inevitabilmente, in breve tempo si impose l'accumulo e la collezione di fotografie per scopi di ricerca, ma già si dischiudeva spazio di mercato per le tavole del 1874, sostenute dal *battage* dello stesso evento espositivo e dalla loro superba qualità⁽⁸⁾. In effetti la resa delle 250 fotografie per l'Esposizione sembra trovare pochi paragoni che reggano, per pregio, tra riproduzioni coeve o compiute entro la fine del secolo, e meraviglia ancora a distanza di quasi centocinquanta anni. A dimostrazione di ciò si consideri un altro capolavoro del Tesoro monzese, la *Croce di Berengario*, la cui forma di una preziosità intricata meglio si offriva alla registrazione fotografica piuttosto che a xilografie portatrici di vistose sintesi (FIG. 3). La versione digitale della fotografia di Rossi permette di entrare tanto a fondo nell'immagine da distinguere, nel riflesso variante di alcune pietre, la camera oscura e lo scenario alle sue spalle, un ambiente aperto per sfruttare al meglio la luce naturale (FIG. 4): questa sottigliezza è una scoperta davvero impreveduta, presumo con pochi altri confronti nascosti nelle fotografie di quegli anni. Lascia anche intuire come il *set* fosse allestito negli immediati pressi della sede espositiva, in «...uno staccato all'esterno del salone, nelle dimensioni volute per il servizio della fotografia»⁽⁹⁾.

Convien però fare un passo indietro, per seguire i momenti esatti delle rapide fasi organizzative e di esecuzione dei lavori per il gran catalogo di Rossi⁽¹⁰⁾: non sono questi dati utili solo alla cronaca, poiché invece alcune valutazioni che vi si trovano,



FIG. 1 - Un volume della serie completa di fotografie di Giulio Rossi, ALBUM D.8.1-6. Milano, Civica Biblioteca d'Arte

e certe pratiche da ricondurre all'impresa fotografica, rimangono significative nel contesto coevo italiano e inedite per la storia dei fotografi milanesi. Appena una settimana dopo l'apertura dell'Esposizione, il 12 luglio 1874, il Comitato Esecutivo diffuse una nota agli espositori chiedendo licenza per trarre «copia degli oggetti esposti più rimarchevoli e più degni di studio e d'esempio ai nostri artefici»⁽¹¹⁾. La scelta d'espressione riportava subito all'indirizzo tecnico delle arti industriali, come l'idea che queste 'copie' servissero in effetti ad «accrescere il corredo di buoni disegni che devono essere la prima dotazione del Museo». Si comprendono bene, allora, i destinatari diretti di queste riproduzioni da effettuarsi, vale a dire gli artigiani e il Museo d'Arte Industriale: poco più avanti, nel 1877, questo avrebbe significativamente registrato tra le sue giovani raccolte ben 1661 fotografie, a contare per numero quasi l'ottanta per cento del totale delle collezioni⁽¹²⁾. Di fronte alla richiesta del Comitato le reazioni dei prestatori valutarono immediatamente eventuali problemi conservativi, con conseguenti autorizzazioni o dinieghi ad estrarre dalle teche le opere prescelte; una consuetudine nel dialogo tra le parti che pare già tutta da museo moderno.



FIG. 2 - *Dittico del Poeta e della Musa*, avorio, seconda metà del IV secolo. Monza, Museo e Tesoro del Duomo. Confronto di un particolare: 1. Silografia tratta da «L'Illustrazione Universale», II, 1-2, 1° novembre 1874, p. 5; 2. Fotografia di Giulio Rossi, 1874, ALBUM D.8.4, n. 27. Milano, Civica Biblioteca d'Arte; 3. Fotografia Moderna. Monza, Museo e Tesoro del Duomo



FIG. 3 - Giulio Rossi, *Croce di Berengario*, 1874, ALBUM D.8.6, n. 5. Milano, Civica Biblioteca d'Arte

Anche in difetto di documenti che più liberamente riguardino il progetto scientifico, c'è da credere che assensi e rifiuti intaccarono ben poco la cernita dei pezzi da ritrarre: le adesioni sicure di Poldi Pezzoli, di Gian Giacomo Trivulzio, della Casa Reale, oltre alla garanzia di poter disporre di altri oggetti di qualità conclamata (si vedano sempre i gioielli monzesi), dovettero essere sufficienti a tenere in piedi l'ossatura del catalogo. Si giunse infine alla necessaria designazione del professionista dietro l'apparecchio: trattative e criteri stabiliti dal Comitato sono dati valevoli a indicare poco in più sulla scena dei fotografi cittadini, che si è guadagnata un telaio di biografie a partire dal catalogo per la mostra del 2010-2011 alle Panoramiche del Castello Sforzesco, intrecciando le notizie ricavate dai cataloghi degli stabilimenti, dalle guide di Milano e più a fondo dalle fonti d'archivio⁽¹³⁾.

Stupisce che una Commissione così attenta all'efficacia dei risultati si affidasse *in primis* al bergamasco 'dilettante' conte Antonio Roncali Juniore, attivo negli anni Cinquanta⁽¹⁴⁾ ma che a sua detta, «avendo già da parecchi anni abbandonato l'arte fotografica», era ormai incapace di portare avanti il compito. Ecco però la spiegazione, da corrispondenza stessa del Comitato:

...molte e gravi difficoltà si frammettono al partito di affidare sì importante e delicata mansione ad alcuno dei fotografi esercenti, il quale considererebbe il disimpegno di un tale incarico più come un comune affare della propria industria che come una prestazione fatta da un'artista a vantaggio di una istituzione di tanta utilità al paese⁽¹⁵⁾.

La chiamata del gentiluomo Roncali fu dunque frutto di uno slancio passionale, di stampo civile: è chiaro che in questo clima ogni cenno d'adesione al progetto fosse



FIG. 4 - Particolari dalla fotografia di Giulio Rossi (FIG. 3) con riflesso della camera oscura



FIG. 5 - Luigi Sacchi, *Natura morta nello studio di Giuseppe Bertini*, 1851, Archivio Fotografico, n. 115. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera

stimolato da pensieri gerarchicamente più alti dei soli profitti culturali/industriali, così nel frattempo Spagliardi e Silo⁽¹⁶⁾ si offrirono di eseguire riproduzioni gratuite del medagliere e Bernardino Biondelli di stendere note storiche per i pezzi prescelti, che poi sarebbero finite in catalogo⁽¹⁷⁾. Per le fotografie del 1874, sfumata l'opportunità Roncali, si discusse ancora con Spagliardi e Silo, Pompeo Pozzi, A. Pietrobon⁽¹⁸⁾, l'ingegnere A. Campioni⁽¹⁹⁾, Leonida Pagliano, fratello del pittore Eleuterio, e finalmente con Giulio Rossi⁽²⁰⁾.

Probabilmente già la reputazione di Rossi valse a distinguerlo dagli altri candidati⁽²¹⁾, con un forte curriculum a garantire l'esperienza acquisita tra gli stand di ritrovati industriali, sempre attrattivi per artisti e artigiani. Le considerazioni sul valore e sull'impiego della fotografia erano maturate intorno a lui in un tempo non troppo lungo se si pensa che all'Esposizione fiorentina del 1861⁽²²⁾ tale tecnologia si ordinava nella classe decima, dove si raccoglievano i risultati della chimica dissolvendo il fulmicotone⁽²³⁾, mentre nel 1873, a Vienna, egli poteva esporre i suoi lavori nel gruppo XII delle «Arti grafiche e disegno per i mestieri», campioni interessanti a profitto del commercio e dell'industria⁽²⁴⁾. Pochi mesi prima aveva partecipato all'Esposizione industriale di Milano, con lodi e premi per i suoi saggi di albertotopia, il «nuovo processo istantaneo» che il fotografo testava tra i primi in Italia meritandosi almeno sui giornali la reputazione di «più bravo tra i fotografi»⁽²⁵⁾. Nella fase operativa il professionista dovette rapportarsi con un preciso referente della Commissione, Giuseppe Bertini. Mitigato l'impetuoso talento giovanile egli era diventato una figura imprescindibile nell'*establishment* della cultura milanese, attivo in ogni importante commissione dell'epoca. In questo ruolo di garanzia predispose la macchina organizzativa di molti eventi, cogliendo presto le possibilità offerte dai primi procedimenti di stampa fotografica. Bastarono due sue parole in seduta di commissione a decidere la convenienza o meno nel creare *in loco* un'officina per l'artista, con camera oscura e ogni altro mezzo necessario (respinse fermamente la proposta, per intenderci, costringendo Rossi a impiegare strumenti propri); in seguito gestì le contrattazioni con gli altri professionisti senza mai abbandonare lo sviluppo di un progetto senz'altro laborioso, neppure in una fase conclusiva, e su questo torneremo.

L'occasione è opportuna per ricordare certi approcci più diretti tra l'artista e la fotografia, intesa come strumento di impiego e conoscenza dell'opera d'arte. Quali rapporti ebbe ad esempio Bertini con l'impresa del piemontese Luigi Montabone? Il legame, per nulla battuto dagli studi, non si regge che sul frontespizio del *Catalogo delle riproduzioni fotografiche* del 1908, dove il pittore ormai morto da un decennio viene rievocato come «guida geniale» sotto la quale si compirono campagne tese a immortalare opere dei musei pubblici, e tutto ciò per la prima volta in Italia da quanto

viene comunicato. A dar fede alla prefazione, di carattere prettamente commerciale, del *Catalogo*, Bertini ebbe una parte da vero innovatore nel campo della «illustrazione dei musei e opere d'arte» che lo stabilimento portò avanti dal 1865 al 1869 nella prima sede milanese, in corso Vittorio Emanuele II al civico 22, prima del trasferimento in Piazza Durini 7 nell'anno 1876⁽²⁶⁾. Verrebbe spontaneo immaginarlo, in quest'ufficio, a risarcire un poco le arti minori, da sempre seconde per attrattiva a pittura e scultura, anche di fronte all'obiettivo. Ma di questa campagna, almeno per la fase degli anni Sessanta-Settanta, si è perso un preciso ricordo⁽²⁷⁾ e per ora dobbiamo limitarci a tenerla come prova del suo aggiornamento riconosciuto nel campo della fotografia, che risaliva davvero alla gioventù.

Difatti soltanto ventenne, all'inizio degli anni Cinquanta, Bertini divenne oggetto di curiosità critica del fotografo pioniere Luigi Sacchi, che gli dedicò più di un ritratto su carta salata⁽²⁸⁾; se ne deduce che a questa altezza cronologica Giulio Rossi ancora doveva esordire come fotografo (1854) e con un proprio studio milanese (1857)⁽²⁹⁾. Bertini richiese a Sacchi un ritratto in ritiro nel suo studio (n. 114), misurato a piccolissima figura dentro lo stanzone. Ai suoi piedi la ricorrente immagine della *Madonna col Bambino* da lui dipinta, poi allestita con altri materiali in una natura morta che adoperava i pezzi della collezione personale per imbastire la scena da *atelier de Daguerre* (FIG. 5)⁽³⁰⁾. Pittura, fotografia e arti applicate qui convivevano e si richiamavano, ognuna influenzando le altre, dall'idea 'componibile' per un dipinto sino al proposito di collezionare i pezzi antichi per erudizione filologica, le fotografie per ricerca.

Sul riconoscimento degli oggetti d'arte della sua raccolta si dovrà rimanere nel vago, almeno a questa altezza cronologica, mancandoci un monitoraggio simile a quello del catalogo postumo di vendita Sambon del 1899⁽³¹⁾ e altre testimonianze precoci. Ad ogni modo la logica dell'assortimento è stata già del tutto interpretata in alcune opportunità di studio intorno al collezionismo milanese postunitario, confermando la disposizione di Bertini a riprendere possesso del proprio passato ('proprio' in senso patrio naturalmente), grazie anche ai materiali derivati dall'attività artistica paterna (lo studio fotografato nel 1851 è quello nella casa di famiglia in via della Guastalla⁽³²⁾. Col progresso della sua carriera le opere d'arte decorativa che trattò divennero frammenti di collezioni altrui, private e pubbliche, e infine oggetti di tutela: avendo più spazio ricorderemmo qui le sue dichiarazioni a John Charles Robinson sulla salvaguardia di alcuni pregiati pezzi milanesi, sulla volatilità delle maioliche tra le mani del Baslini⁽³³⁾, o il suo intervento nel comitato direttivo nel nascente Museo del Bargello⁽³⁴⁾.

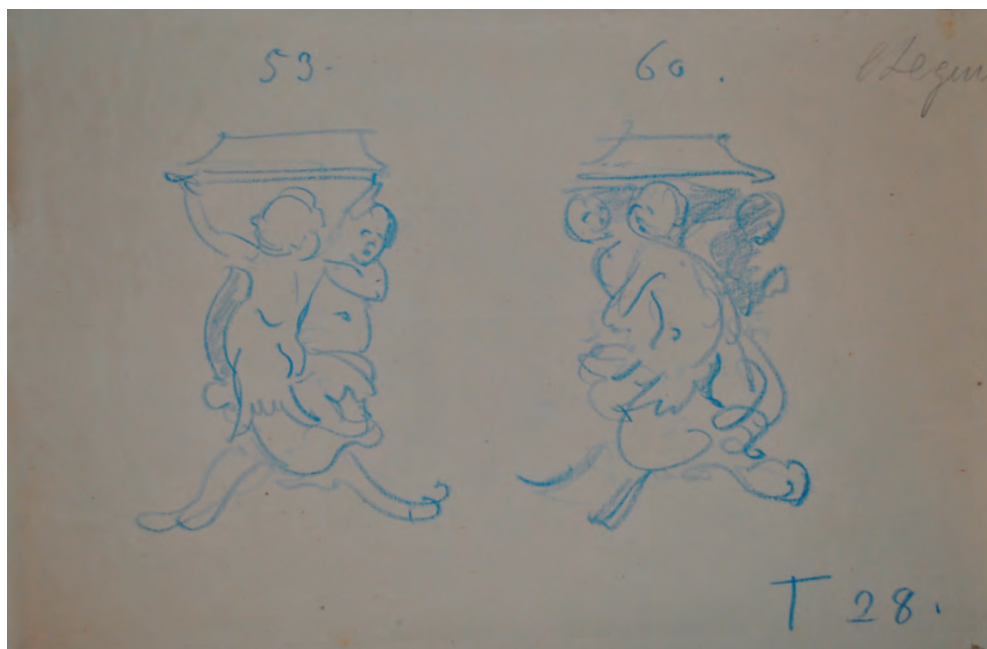


FIG. 6 - Giuseppe Bertini, schizzo rappresentante due basi di tavolo dorate di proprietà Annoni, 1874, cart. 3, prot. 6, subalterno 6, 7 luglio 1875. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana



FIG. 7 - Giulio Rossi, *Due basamenti in legno intagliato e dorato*, 1874, ALBUM D.8.5, n. 20. Milano, Civica Biblioteca d'Arte

Alla luce anche di questa esperienza stratificata, prima di lasciare il compito a Rossi, Bertini si dispensò un momento conclusivo di rianalisi sugli oggetti da ritrarre, tramite alcuni inediti fogli sopra i quali scelse l'orientamento e la disposizione, nello spazio dell'inquadratura, degli oggetti da riprodurre, a rapidi schizzi a matita blu, rossa e nera⁽³⁵⁾. Un'operazione che crederemmo, se non meccanica in taluni casi, comunque dominio del fotografo⁽³⁶⁾, ma in questo caso ultimo gesto intellettuale disponibile al 'committente'. I fogli sono marcati con quello che è probabilmente il numero T di tavola, con un rimando al numero del catalogo d'Esposizione stampato dai fratelli Treves, e spesso col ricordo del prestatore o della classe tipologica⁽³⁷⁾. Tra gli abbozzi, due basi di tavolo dorate, di proprietà del conte Annoni, pensate accoppiate e più belle nel disegno che nella realtà, vennero interpretate quasi alla lettera dal Rossi (FIGG. 6-7); diversamente, l'importante *Morione Piccolomini* della Regia Armeria di Torino, simulato mentre dondola in avanti a evidenziarne la linea circolare, per Rossi divenne un trofeo perfettamente disposto (FIGG. 8-9). Ma al di là dei diversi prospetti in cui i due poterono calare l'opera, è una singolarità poter seguire il dietro le quinte di un progetto tanto contemporaneo, anche in passaggi così indeterminati da rendere scivolose le valutazioni sul mestiere di entrambi.

Per quanto concerne le fotografie del 1874 in sé, è pure prematuro andare oltre i giudizi finora attribuiti loro. L'assenza di studi comparati sulle campagne fotografiche di questi decenni – e si intende anche quelle dedicate a corredare volumi e non solo *a latere* di rilevanti manifestazioni – costringe ancora alla cautela, e si può soltanto ribadire quanto le immagini in questione siano una testimonianza di inaspettata chiarezza tra molti confronti del tempo. Tanto che, per semplice suggestione, seguendo la storia dell'elmo di Torino, lo si ritroverebbe in una fotografia Alinari datata tra gli anni Venti

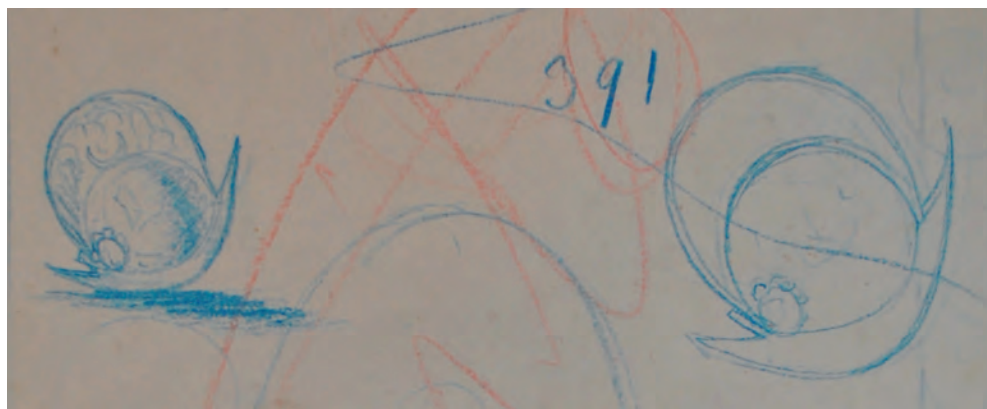


FIG. 8 - Giuseppe Bertini, schizzi rappresentanti il Morione Piccolomini, 1874, cart. 3, prot. 6, subalterno 6, 7 luglio 1875. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana

e Trenta del Novecento (FIG. 10): pur molti anni più tardi, l'impostazione iconica e la brillante definizione rievocano il precedente di Rossi quanto le prove degli anni Ottanta di Giovanni Battista Berra⁽³⁸⁾, senza troppo superare i risultati milanesi.

La performance commerciale dell'impresa, che portò in un anno al guadagno di £ 6428.25, si comprende poi dalla sollecitazione nel ridare alle stampe il catalogo di fotografie⁽³⁹⁾. Una volta scaduta la clausola per cui i negativi dovettero rimanere a esclusiva disposizione del Museo, peraltro prorogata da uno ai quattro anni inizialmente previsti, e poi forse per altro tempo ancora⁽⁴⁰⁾, Giulio Rossi rimise in circolo le copie presentandole in un opuscolo quali «riproduzioni di oggetti d'Arte Antica» e non più «riproduzioni di oggetti», reinterpretando il tema non fosse altro per esigenze di marketing (1881)⁽⁴¹⁾. In seguito le lastre, divenute proprietà di Carlo de Marchi, permisero alla ditta Montabone di offrire nel 1911 le immagini ad un prezzo di poco più elevato⁽⁴²⁾. Tra il 1875 e quest'ultima edizione dei cataloghi, comunque, le modifiche non rivelano nulla e si limitano alla correzione del refuso o all'aggiornamento squisitamente storico, quando ad esempio il marchese Gian Giacomo Trivulzio diventa il Principe Trivulzio, con decreto e diploma del 1885⁽⁴³⁾, e Gian Giacomo Poldi Pezzoli cessa di essere il proprietario indicato di tanti pezzi, in luogo del nuovo detentore ufficiale, il Museo Poldi Pezzoli.



FIG. 9 - Giulio Rossi, *Morione inciso all'aquaforte e ritoccato a bulino con dorature e stemma dei Piccolomini*, 1874, ALBUM D.8.3, n. 10. Milano, Civica Biblioteca d'Arte



FIG. 10 - *Elmo 'a morione' italiano del XVI secolo, appartenuto ai Piccolomini di Siena*, 1920-1930 circa. Firenze, Archivi Alinari

Le copie ad oggi riconosciute delle fotografie di Rossi intanto si erano già diffuse, anche in virtù degli accordi stilati tra Comitato e prestatori (vedi ancora l'articolo 11 delle *Norme*⁽⁴⁴⁾): tra queste 50 esemplari ritraenti armi e armature, di particolare interesse per Frederick Stibbert e oggi presso il museo fiorentino, o ancora 37 fotografie alla Biblioteca dell'Accademia Albertina di Torino, superstiti di una serie probabilmente completa e identica a quella della Biblioteca d'Arte del Castello⁽⁴⁵⁾. Nell'immediato, e per oltre un ventennio, le immagini circolarono tra privati e musei partecipando della nuova fortuna di taluni capolavori o raccolte private: si pensi agli avori Trivulzio, un accumulo favoloso che dagli anni Ottanta dell'Ottocento riceverà ulteriore affermazione, sino a due interventi dello Schlosser di fine secolo, ben conscio delle riprese di Rossi⁽⁴⁶⁾. Rimangono certamente altri campioni della raccolta da identificare nelle fototeche pubbliche⁽⁴⁷⁾, e non è impossibile trovare in vendita online alcuni degli esemplari venduti o riservati agli espositori; è indubbio che la serie di fotografie del 1874 si dimostrerà ancora, in futuri studi, un filtro privilegiato, come un occhio di ornatista lombardo, per intendere cosa cercassero gli artigiani, gli amatori e gli industriali, negli stili del passato e nella «ragione e l'indole loro»⁽⁴⁸⁾.

Ringrazio per le provvidenziali lezioni e revisioni Alessandro Morandotti, Silvia Paoli, Lucia Pini, Francesca Tasso, Luca Tosi, e inoltre Laura Basso, Luca Dossena, Barbara Gariboldi, Anna Maria Penati, Nicoletta Serio.

- ⁽¹⁾ L'iniziativa del 1874 – il dato è acquisito da tempo agli studi – sperava di rilanciare con benemeriti modelli l'industria patria e al contempo di fondare una raccolta permanente di opere d'arte industriale, per un museo di realizzazione privata, innovativo, che nei fatti non trovò compimento. Vennero coinvolti allo scopo numerosi prestatori, in un ideale equilibrio tra la borghesia orgogliosa di collezionismo patrio e le favoleggiate raccolte Trivulzio, Borromeo, Poldi Pezzoli. Per ricostruirne le vicende si veda E. BAIRATI, *Il Museo d'Arte Industriale: il Museo della Città*, in *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi*, atti del convegno (Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, 24-26 maggio 1990), a cura di C. Mozzarelli, R. Pavoni, Milano 1991, pp. 47-58; F. TASSO, *Dal Museo d'Arte Industriale al Museo Artistico Municipale*, in *Musei nell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, atti delle giornate di studio (Milano, Palazzo Moriggia, 7-8 ottobre 2010), a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino 2012, pp. 417-423; L. TUNESI, *1873-1878: cronaca del Museo d'Arte Industriale di Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIX (2017), pp. 35-59.
- ⁽²⁾ Gli ALBUM D.8.1-6 devono la loro attuale segnatura non al significato corrente di 'Album' come espositore/raccogliatore di fotografie, quanto ad una classificazione per formato. Risultano divisi per serie tipologiche, rispettando il relativo catalogo a stampa e dunque l'orientamento impresso dalla Commissione del Museo; tutte le fotografie (di notevoli dimensioni, 26 × 33 cm) occupano il recto dei fogli, lasciando il verso, solo raramente, a brevissime annotazioni. I volumi rivelano, grazie a un timbro, un inatteso passaggio intermedio attraverso le collezioni del Museo Patrio di Archeologia.
- ⁽³⁾ Eguale incertezza sta ovviamente nella terminologia da associare alle arti minori, che citerò variamente rimandando per un chiarimento concettuale soltanto a L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Il ruolo delle arti minori nel Medioevo*, in *Arti minori*, dizionario a cura di C. Piglione, F. Tasso, Milano 2000, p. 13.
- ⁽⁴⁾ Per quanto riguarda il tema della riproduzione fotografica di opere d'arte bisogna rimandare a M. FERRETTI, *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze. 1852-1920*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977), a cura di W. Settimelli, F. Zevi, Firenze 1977, pp. 116-142; M. MIRAGLIA, *Dalla 'traduzione' incisoria alla 'documentazione' fotografica*, in *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, 28 maggio – 14 luglio 1991), a cura di A. Moltedo, Roma 1991, pp. 221-231; R. CASSANELLI, *Fotografia, storiografia artistica, restauro. Qualche indizio di percorsi incrociati a Milano intorno al 1850*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M.G. Balzarini, R. Cassanelli, Milano 2000, pp. 227-235, in particolare pp. 227-229.
- ⁽⁵⁾ «L'Illustrazione Universale», II, 1-2, 1° novembre 1874, p. 5.
- ⁽⁶⁾ Propongo il raffronto in questione, però, senza voler affrontare in alcun modo il tema dell'oggettività dell'immagine fotografica; per questi aspetti si rimanda a FERRETTI, *Fra traduzione e riduzione...* cit. n. 4, pp. 116-123, e E. SPALLETI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, 12 voll., Torino 1978-1983, vol. 9.2, a cura di F. Zeri, 1981, pp. 441-465.

- ⁽⁷⁾ Solo a metà dell'Ottocento appariranno sulle riviste le prime fotografie riprodotte con procedimenti fotomeccanici, proprio su «L'Illustrazione Italiana», come ritrovato tecnologico del conte Vittorio Turati, figura che meriterà in futuro d'essere approfondita: a più di un decennio dall'Esposizione del Salone dei Giardini, alla presentazione di una procedura tanto rilevante, si scelsero le fotografie di una gorgiera e di un'elsa di spada di proprietà Poldi Pezzoli, a conferma del suo ascendente sulla cultura milanese; vedi V. TURATI, *Stabilimento artistico per le applicazioni della fotografia: circolare illustrata*, Milano 1887.
- ⁽⁸⁾ Indicativa una nota pubblicitaria in cui le bellezze visibili nel Salone si presentarono cadenzate col contraltare di figure storiche, come in una galleria eroica tardorinascimentale (l'armatura di Carlo Emanuele III di Savoia, lo stocco di Estorre Visconti), o con fervore anche più romantico («La coppa d'oro con tazza color zaffiro che servi a molti Imperatori e Re del medioevo per brindare nei solenni banchetti»). Cito da una lettera diffusa dal Comitato esecutivo per l'Esposizione, che ricaviamo pure dall'Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano (d'ora in poi ASCC), sezione B3, Cartella 183, fascicolo 7b, 589/240.
- ⁽⁹⁾ La conferma giunge dal 'contratto' proposto da Giulio Rossi, in Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (d'ora in poi ASCMi-BT), cart. 3, prot. 6, 24 agosto 1874, 529/26.
- ⁽¹⁰⁾ Prima di ciò, vale la pena ricordare che le *Norme per la fondazione del Museo d'Arte Industriale* (1873, ASCMi-BT, Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale, cart. 3, prot. 2, 281/3) già prevedevano all'articolo 11 che: «Sugli oggetti indicati agli articoli 5 e 7 [Esposizione permanente retrospettiva e moderna, n.d.a.] potrà essere levata copia per uso del Museo quando l'esponente ne abbia per iscritto accordata l'autorizzazione e permesso il modo. – Venendo levate copie fotografiche spetteranno sempre due esemplari all'esponente».
- ⁽¹¹⁾ ASCC, sezione B3, Cartella 183, fascicolo 7b, 12 luglio 1874. Queste e altre carte illustreranno le premesse e il clima intorno all'iniziativa che altrimenti saremmo tentati di giudicare, almeno in prima battuta, quale proponimento del tutto commerciale: tanto più visto che il progetto ebbe origine da una fonte privata, l'Associazione Industriale Italiana.
- ⁽¹²⁾ TUNESI, *1873-1878: cronaca...* cit. n. 1, p. 59. Molte tra queste immagini giunsero direttamente da scambi coi musei esteri – pensiamo al baratto di 283 fotografie di oggetti d'arte tra Milano e il Museo d'Arte Industriale di Berlino – ma arrivarono alla successiva fase del Museo Artistico Municipale anche acquisti e donazioni di privati che ingrossarono la collezione. Per l'indeterminatezza dei riferimenti sarà complicato individuare, tra i fondi del Civico Archivio Fotografico, le «N. 52 fotografie di oggetti d'arte di Siena» lasciate da Carlo Ermete Visconti, le «N. 56 fotografie di oggetti d'arte» già di Giuseppe Bertini o le «N. 237 fotografie di oggetti d'arte» offerte da Giuseppe Baslini (L. TUNESI, *Vicende del Museo Artistico Municipale di Milano: l'Elenco dei Donatori (1861) e l'Elenco dei Legati (1863) dell'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2013-2014, relatore A. Squizzato, pp. 105, 107). Questi e altri nuclei torneranno però utili, eventualmente, a setacciare le curiosità degli studiosi, dei collezionisti, dei mercanti.
- ⁽¹³⁾ *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 29 ottobre 2010 – 10 gennaio 2011), a cura di S. Paoli, Torino 2010.
- ⁽¹⁴⁾ Almeno un accenno (probabilmente di Carlo Tenca) in *Esposizione de' prodotti naturali ed industriali della provincia di Bergamo*, II, «Il Crepuscolo», 39, 1857, p. 625.
- ⁽¹⁵⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 6, 11 agosto 1874.
- ⁽¹⁶⁾ S. PAOLI, *Spagliardi & Silo (ditta attiva tra il 1865 c. e il 1888)*, in *Lo sguardo della fotogra-*

fia... cit. n. 13, p. 302.

- ⁽¹⁷⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 6, Seduta della Commissione pel Museo, 10 agosto 1874, a cui mi riferirò in altri brevi passaggi nel testo.
- ⁽¹⁸⁾ Ricorda di aver «...già lasciato testazione della mia capacità nel 1872», e ne abbiamo controprova nelle fotografie in P. FERRIGNI (Yorick figlio di Yorick), *Fra quadri e statue. Strenna ricordo della Seconda Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Milano 1873. La sua figura sarà da riconoscere ragionevolmente nell'Alberto Pietrobbon fiorentino/veneziano/torinese citato in P. BECCHETTI, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma 1978, p. 67; Si veda inoltre P. CAVANNA, *Un'astratta fedeltà. Le campagne di documentazione fotografica 1858-1898*, in *Dal disegno alla fotografia: L'Armeria Reale illustrata, 1837-1898*, a cura di P. Venturoli, Torino 2003, p. 88.
- ⁽¹⁹⁾ Di Angelo Campioni non si sa molto, ma alcune brevi citazioni e esemplari fotografici ricordano l'interesse dimostrato per il monumento del Castello Sforzesco, in particolar modo nella fase della ricostruzione di Luca Beltrami, che egli conobbe: L. GIOPPI, *Esposizione Internazionale di Fotografia*, «Bullettino della Società fotografica italiana», VI, 8, 1894, p. 172; vedi anche inv. RLB 2222, 1902, Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico.
- ⁽²⁰⁾ Segnalo che Rossi è associato in apparente collaborazione, in calce alle sue lettere, con un certo E. Pugliesi; finora ignoto agli studi, per lui rimangono possibili segnalazioni però ancora troppo incerte per un riconoscimento.
- ⁽²¹⁾ Per Rossi vedi S. REBORA, G. SASSI, *Giulio Rossi (1823-1884)*, in *Lo sguardo della fotografia...* cit. n. 13, pp. 297-299. Di Spagliardi e Silo si conserva comunque la proposta di contratto, in effetti più salata rispetto a quella offerta dal Rossi, a ovvia conferma della considerazione sempre riservata al fattore economico.
- ⁽²²⁾ La *Relazione Generale* dell'Esposizione è comunque data alle stampe nel 1867 e in quell'opportunità, ribadendo verosimilmente una riflessione che già aveva preso forma all'inizio del decennio, si sostiene che «la scienza del raccogliere sulla carta le fugaci impressioni della luce, era portata a tale perfezione, da non apparire una pallida copia della natura, ma un nobile magistero degno del nome d'arte» (p. 63).
- ⁽²³⁾ Ma lì anche una «collezione di ritratti, vedute, monumenti, etc.» era offerta quale piacevole accessorio alla visita.
- ⁽²⁴⁾ Trattasi di premessa parziale e solo indicativa di un processo in corso; per una concreta emancipazione della fotografia dalla sua classificazione tecnologica ci vorranno anni, come chiarito in M. PICCONE PETRUSA, *Introduzione*, in E. PUORTO, *Fotografia fra arte e storia. Il "Bullettino della Società fotografica Italiana" (1889-1914)*, Napoli 1996, p. 14, nota 1.
- ⁽²⁵⁾ M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana (1838-1911)*, in *Storia dell'arte italiana* cit. n. 6, pp. 485-486; F. CONTI, *Esposizione industriale italiana in Milano*, «L'arte della stampa», luglio-agosto 1871, p. 26.
- ⁽²⁶⁾ Se nel *Catalogo delle riproduzioni fotografiche d'arte dello stabilimento Montabone, fotografo della Reale Casa d'Italia, della Regina d'Inghilterra e dello Scià di Persia* (Milano, Civico Archivio Fotografico) si sostiene che la raccolta di riproduzioni di opere d'arte risalisse già al 1865, non sappiamo però se fosse inizialmente un prodotto della sede di Torino o Milano, poiché per quest'ultima si registra l'attività dal 1869; rimando a S. REBORA, G. SASSI, *Luigi Montabone (1828-1877)*, in *Lo sguardo della fotografia...* cit. n. 13, pp. 291-292.
- ⁽²⁷⁾ Nel complesso ci dobbiamo rivolgere al *Catalogo* stesso per identificare le opere selezionate, e

basterà una veloce lettura per attestare ancora, senza alcuna sorpresa, l'assoluto predominio della pittura sulle arti decorative. Per quanto concerne il destino delle riproduzioni d'arte dello Stabilimento Montabone, Marina Miraglia ha già riferito che l'archivio negativi della ditta venne scomposto tra le proprietà dei vari successori, e ciò renderà ancor più complicata una futura indagine sopra le campagne fotografiche; MIRAGLIA, *Note per una storia...* cit. n. 25, p. 480.

- (28) Il cui contesto è restituito in M. MIRAGLIA, F. BONETTI, scheda n. 15, in *Alle origini della fotografia: Luigi Sacchi lucigrafo a Milano (1805-1861)*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, 18 settembre – 27 ottobre 1996), a cura di M. Miraglia, Milano 1996, pp. 136-137.
- (29) REBORA, SASSI, *Giulio Rossi...* cit. n. 21, p. 298.
- (30) M. MIRAGLIA, F. BONETTI, schede nn. 17-18, in *Alle origini della fotografia...* cit. n. 28, p. 138; F. VALLI, *1851, foto di gruppo con artisti milanesi*, in *Alle origini della fotografia...* cit. n. 28, pp. 41-42. Un parallelo consistente per uno studio, una collezione e un artista insieme (poi tanto vicino a Bertini) in S. REBORA, *Eleuterio Pagliano e il suo studio milanese: un atelier da ritrovare*, in *Ateliers e Case d'Artisti nell'Ottocento*, Atti del seminario (Volpedo, Sala della Società Operaia di Mutuo Soccorso, 3-4 giugno 1994), a cura di A. Scotti, L. Giachero, Voghera 1998, p. 111-118.
- (31) Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon. *Catalogo dei quadri e oggetti d'arte del fu Prof. Giuseppe Bertini ex-direttore della R. Accademia di Belle Arti di Milano*, Milano 1899.
- (32) Non bisognerà trascurare la tendenza ancora più istintiva e à la mode verso un arredamento e un collezionismo eclettico, per cui F. MAZZOCCA, *Andrea Maffei patrono delle arti e collezionista*, in *L'Ottocento di Andrea Maffei*, catalogo della mostra (Riva del Garda, Museo civico, 21 giugno – 30 agosto 1987), a cura di M. Botteri, B. Cinelli, F. Mazzocca, Trento 1987, pp. 114-122; L. PINI, *Giuseppe Bertini pittore, 1825-1898*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Roma La Sapienza, VIII ciclo, triennio 1993-1996, pp. 22-23, 46-50, 73-74, 80 e *passim*; A. MORANDOTTI, *Vedute di interni ottocenteschi*, in A. MORANDOTTI, *Il collezionismo in Lombardia: studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, pp. 151-152 (ma già pubblicato in *Sette racconti ottocenteschi. Percorsi tra arte e storia del XIX secolo*, a cura di R. Pavoni, Milano 1997, pp. 63-77).
- (33) J. ANDERSON, *Giovanni Morelli museologo del Risorgimento*, in *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 9 novembre 1994 – 8 gennaio 1995), a cura di G. Bora, Milano 1994, pp. 31-32. Per avere chiare indicazioni sul rapporto tra Bertini e il mercato, si veda ancora PINI, *Giuseppe Bertini pittore...* cit. n. 32, pp. 74-81 e *passim*.
- (34) P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze, 1820-1920*, Pisa 1985, p. 255.
- (35) TUNESI, *Vicende del Museo...* cit. n. 12, pp. 63-65; ASCMi-BT, cart. 3, prot. 6, subalterno 6, *Schizzi originali del Prof. Giuseppe Bertini indicativi dell'ordine e modo di riproduzione fotografica degli oggetti esposti nella Mostra d'Arte Industriale 1874*, 7 luglio 1875.
- (36) MIRAGLIA, *Note per una storia...* cit. n. 25, p. 486.
- (37) Nonchè con l'indicazione «eseguita» aggiunta sul foglio una volta compiuta ogni singola fotografia.
- (38) M. CARTESEGNA, G. DONDI, *Morione con stemma dei Piccolomini*, in *L'Armeria Reale di Torino*,

a cura di F. Mazzini, Busto Arsizio 1982, p. 347, n. 85. Per il contesto delle fotografie della collezione reale richieste al Berra vedi CAVANNA, *Un'astratta fedeltà...* cit. n. 18, pp. 79-98.

- ⁽³⁹⁾ Dopo la prima diffusione, *Catalogo delle fotografie pubb[li]cate dal Museo d'Arte Industriale in Milano*, Milano 1875.
- ⁽⁴⁰⁾ ASCMi-BT, cart. 3, prot. 6, 24 agosto 1874, 529/26. Gli accordi stilati tra Rossi e il Comitato Esecutivo determinano il numero di tavole e il loro prezzo (150-200, £ 10 cadauna), le misure (27 × 35 cm), il prezzo delle 25 fotografie tratte da ogni tavola (cent. 75 cadauna).
- ⁽⁴¹⁾ *Catalogo delle fotografie. Pubblicate dallo Stabilimento di Giulio Rossi pittore-fotografo*, Milano 1881.
- ⁽⁴²⁾ *Catalogo di fotografie prese all'Esposizione di arte industriale antica, tenutasi in Milano nel 1874, nel Tesoro di Monza e in raccolte pubbliche e private*, Milano 1911.
- ⁽⁴³⁾ G.M. PIAZZA, *La Biblioteca Trivulziana*, in *Biblioteca Trivulziana: Milano*, a cura di A. Dillon Bussi, G.M. Piazza, Fiesole 1995, p. 20.
- ⁽⁴⁴⁾ Cfr. n. 10.
- ⁽⁴⁵⁾ E. RAPETTI, *Album dell'Esposizione d'Arte Industriale di Milano, c. 1874*, in *Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011 – 13 febbraio 2012), a cura di L. Galli Michero, F. Mazzocca, Torino 2011, pp. 118-119.
- ⁽⁴⁶⁾ Gli avori Trivulzio sono di recente diventati oggetto di una consistente monografia, dalla quale trarre anche indicative osservazioni sull'Esposizione del 1874; A. SQUIZZATO, F. TASSO, *Gli avori Trivulzio. Arte, studio e collezionismo antiquario a Milano fra XVIII e XX secolo*, Milano 2017, pp. 133-135, e *ad vocem* Giulio Rossi (a pp. 221-222 l'indicazione bibliografica per Schlosser).
- ⁽⁴⁷⁾ Segnalo ad esempio che nel settembre del 1875 copie non precisate delle fotografie vennero inviate al Museo Civico di Bologna, istituto però già sicuro del proprio esclusivo carattere 'archeologico': la qual cosa non demoralizzò la controparte milanese, che tentò alleanze e scambi di beni, anche fotografie, con questo e altri soggetti.
- ⁽⁴⁸⁾ C. BOITO, *I principi del disegno e gli stili dell'ornamento*, Milano 1882, p. 35.

GABINETTO NUMISMATICO E MEDAGLIERE

Consonanza politica e consenso sociale nelle emissioni del Rinascimento italiano.

Tallero da 40 grossi

di Margherita de Foix

Rodolfo Martini, Riccardo Motta, Daniele Ripamonti*

Il nuovo impianto iconocratico

«... *in summa perfectione et bontade*...»: l'anonimo compilatore della grida⁽¹⁾ (1462) descrive in estrema sintesi i caratteri peculiari del *Ducato d'oro* di Francesco I Sforza associando in misura paritetica la «*bontade*» degli esemplari, ovvero la finezza del metallo ed il corretto peso, con la «*perfectione*», la morfologia produttiva e la qualità delle raffigurazioni; l'anno seguente⁽²⁾ il Duca scrivendo all'ambasciatore Antonio da Trezzo presso la corte di Ferdinando I d'Aragona, precisa nel dettaglio che «questi denari che mandiamo là [...] quali anno scolpita la effige nostra et perché qui se spendono al precio deli ducati venetiani» ordinando che debbano essere accettati e spesi ovunque allo stesso corso dei ducati di Venezia. La stretta relazione tra le due nature della moneta torna in seguito con frequenza: in una lettera da Pavia, datata 24 maggio 1474,⁽³⁾ il duca Galeazzo Maria riguardo la richiesta di coniare nuove emissioni, chiede che «... gli stampi si faciano quanto migliori et più belli che sia possibile»; l'anno successivo in un'altra grida⁽⁴⁾ datata 28 giugno 1475, ricorda come le monete prodotte dalla zecca ducale fossero «... tante et cossi belle et bone».

Nel momento storico che registra il compiuto ritorno dell'impiego della moneta in tutti gli ambiti politici e sociali, oltre che nel proprio e naturale alveo economico, con modalità strutturali del tutto simili a quanto era stato in epoca classica, in particolare per l'Impero romano, si utilizza nuovamente il mezzo comunicativo nella pienezza delle sue potenzialità: espressione diretta della 'figura' dell'autorità emittente e, al tempo stesso, testimonio primo del possesso della potestà d'imperio, in grado di diffondere in tutti gli ambiti della società, in maniera tanto diretta quanto capillare proprio grazie alla funzione di imprescindibile mezzo di scambio, l'esistenza stessa della 'politica' e delle svariate forme con le quali si manifesta, dalle provvisioni sociali alle virtù amministrative, dalla prosopografia personale agli avvenimenti militari.

Appare immediato che queste 'nuove' emissioni, caratterizzate dall'architettura compositiva in relazione con le manifestazioni sociali e politiche e non più mero

strumento economico, in misura più diretta di quanto non avvenisse in precedenza, venivano a confliggere con le altre produzioni monetali in circolazione, contrasto tanto più vivace quanto più le coniazioni assumevano caratteri di vera e propria propaganda personale e statale. In epoca precedente gli sforzi per produrre monete in grado di essere accettate in circolazione si risolvevano nel controllo della qualità del metallo e/o delle leghe e nel perseguire l'adeguatezza ai parametri ponderali di riferimento per i diversi nominali; con la seconda metà del XV secolo i signori degli Stati italiani prendono o, forse meglio, riprendono consapevolezza delle numerose e complesse implicazioni sociali connesse alla produzione e circolazione delle monete quando queste siano dotate di raffigurazioni in grado non solo di rappresentare l'autorità in senso 'passivo' ma di creare una sorta di canale di comunicazione diretta con l'utilizzatore finale, di enfatizzare le azioni compiute, di aggiornare e/o modificare lo *status* giuridico, di diffondere valori condivisi e/o da condividere, in sostanza di costituire parte rilevante della propaganda politica.

Il ruolo di maggiore o minore forza comunicativa delle monete quindi era con evidenza in relazione con elementi non più solo riferiti alla natura economica degli oggetti, bontà della lega e peso adeguato, ma anche al loro impianto compositivo lessicale e, soprattutto, figurato, quello in grado di rappresentare della politica sia la dimensione 'fisica', con l'impiego del ritratto dell'autorità, quanto la natura 'ideale', con l'utilizzo di immagini più o meno complesse, se allegoriche ovvero emblematiche. Galeazzo Maria nella ricordata lettera da Pavia (24 maggio 1474), in relazione alle nuove emissioni monetali progettate per la riforma chiede ai responsabili della zecca di «... vedere le nostre insegne, zoè quelle che nuy usiamo più, et meterne una da uno canto de li denari, et un'altra dall'altro», avendo presente l'importanza di inserire a pieno titolo le coniazioni milanesi nel più ampio quadro della comunicazione politica del Ducato, monete che devono presentarsi con una veste consonante all'apparato simbolico già abitualmente impiegato in altri ambiti. La tradizionale ricerca del corretto valore delle emissioni associata all'adeguatezza sia formale che politica della composizione delle immagini avrebbe dovuto fornire alle monete lo slancio necessario per imporsi nella circolazione, in primo luogo interna ma anche esterna. La consapevolezza della necessità di ideare un mezzo di scambio non solo adeguato dal punto di vista materiale e formale ma anche dotato delle migliori potenzialità di penetrazione appare evidente in due delle principali novità introdotte dalla riforma di Galeazzo Maria: l'impiego dei caratteri latini, abbandonando le leggende in gotico, e la rinuncia all'aggio di coniazione che rendeva il valore delle monete in oro e argento pressoché consonante con l'intrinseco impiegato. L'operazione economica avrebbe dovuto garantire alle monete del Ducato una posizione di maggiore solidità dei cambi rispetto alle emissioni degli altri Stati e favorire quindi l'obiettivo della più ampia diffusione e circolazione possibile; sul

versante interno la stessa finalità viene perseguita grazie all'introduzione dell'alfabeto latino per le leggende monetali, elemento in grado di rendere meglio accette le monete e di ampliare la platea dei fruitori rispetto a quella, minore, avvezza alla comprensione della grafia gotica.

La fine delle ostilità seguita alla costituzione della Lega Italica aveva segnato per gli Stati italiani, sotto la formale supremazia di Francesco I Sforza, l'inizio di un duraturo periodo di pace, consentendo la riorganizzazione delle compagini sociali, il rinnovato impulso economico, la nascita di espressioni originali di politica culturale e con essa nuove forme di comunicazione progettate dalle amministrazioni statali. Nella congerie delle novità introdotte dobbiamo annoverare anche la moneta ormai definitivamente affrancata, dopo l'introduzione del ritratto dell'autorità regnante, dagli ultimi vincoli ideologici e religiosi di retaggio medievale: appare chiara la consapevolezza quindi di dover progettare e realizzare non solo gli usuali mezzi di scambio, ma strumenti più complessi, con dirette e articolate implicazioni connesse alla comunicazione politica, vuoi rivolta all'interno della compagine statale, vuoi in confronto e competizione con le realtà sociali esterne.

L'ideazione delle 'nuove' emissioni doveva tenere conto, in misura più articolata, della loro diffusione sul territorio, cercando di ottenere la più ampia circolazione possibile, elemento che si traduceva, proprio per le complesse caratteristiche comunicative, non solo nel rientro economico ma anche in forme più o meno dirette di condivisione della politica statale e nella realizzazione del consenso sociale. Le emissioni «... cossì belle et bone» avrebbero dovuto possedere tutti i requisiti per la fluida circolazione all'interno dei confini statali e per la stabile penetrazione nei mercati esterni, realizzando al tempo stesso l'affermazione economica ma anche politica dell'autorità emittente che era in grado di presentare al fruitore la propria figura e/o raffigurazioni connotanti l'attività politica, associando alla «*bontade*» della moneta l'autorevolezza dello Stato: nuovamente le emissioni monetali, curate nell'ideazione e nella manifattura, da mero strumento funzionale tornavano a essere anche importante veicolo della comunicazione politica, in grado di rivolgersi a tutti gli strati sociali.

Lo Stato, progettando le 'nuove' monete, si riappropria degli elementi comunicativi sempre connotanti il mezzo monetale per sua stessa natura 'ufficiale', rappresentazione prima dell'autorità emittente, in grado di 'certificarne' non solo l'esistenza ma soprattutto la congruità giuridica: all'insito senso statutale vengono associate le raffigurazioni 'parlanti', in primo luogo il ritratto, ma anche allegorie e/o simboli, elementi che a loro volta, per riflesso, assumono il carattere di veri e propri emblemi politici in grado di presentare, in un percorso privo di soluzioni di continuità, Stato e Autorità. L'emissione della moneta, attenta anche alla composizione figurata, non solo risponde alla primaria necessità di manifestazione dell'autorità,

affermandone l'imprescindibile *status* giuridico ma, da un lato, instaura un canale di comunicazione privilegiata rispetto ad altri strumenti meno diffusi (ossia medaglie, dipinti, sculture ecc.) con le diverse componenti sociali e, dall'altro, apre il confronto economico, ma anche politico, con le altre valute in circolazione, cercando, in entrambi gli ambiti, sia interno che esterno, di ottenere l'obiettivo della più ampia diffusione possibile.

La qualità e l'estensione della circolazione delle emissioni monetali rappresentano un percorso determinato da un complesso insieme di fattori in grado di interagire tra loro: il vigore dell'autorità emittente con il relativo potere impositivo, sia di natura economica che politica; quindi la qualità intrinseca degli esemplari che rende accette le monete sul mercato; infine il grado di partecipazione che queste ultime sono in grado di suscitare nel fruitore finale. Appare evidente che ai fini della comunicazione politica tanto più ampia risulta essere l'area di circolazione delle monete tanto maggiore il beneficio che ne trae l'autorità statale innestando un dialogo diretto, privilegiato con i propri cittadini, che all'ombra delle monete «... cossì belle et bone» non erano più spettatori passivi ma in grado di interloquire, favorendo o meno la circolazione degli esemplari, ed in qualche modo chiamati al partecipato coinvolgimento con gli avvenimenti politici dello Stato.

Per innestare il percorso virtuoso 'circolazione —> comunicazione <—> consenso' occorre dotare le monete di tutte le caratteristiche economiche e formali atte a favorirne l'accettazione e la diffusione da parte del fruitore finale, che si era trasformato da oggetto passivo dell'imposizione del valore di cambio da parte dell'autorità emittente a soggetto attivo della circolazione monetale, partecipe delle vicende politiche e sociali dello stato veicolate proprio dalla circolazione dalle emissioni e dalle loro raffigurazioni. La composizione delle monete, tornata ad essere efficace mezzo di comunicazione sociale, poneva nuovamente a disposizione dello stato una rinnovata e ampliata serie di opportunità politiche prima tra le quali la compenetrazione tra la realtà, anche fisica, dell'emittente, il suo diritto all'esercizio dell'autorità e la propria immagine o la rappresentazione d'essa, elementi insiti e composti senza soluzione di continuità nella moneta, soggetto/oggetto che entrava di prepotenza nella vita quotidiana, ubiquitariamente diffusa, con l'imposizione comunicativa portato dell'imprescindibile funzione economica.

Se le prime due fasi del percorso virtuoso, la 'circolazione' e la 'comunicazione', erano di appannaggio dell'autorità che all'atto della progettazione e della coniazione era in grado di controllare gli elementi connotanti, qualità e morfologia, senza i quali le monete non avrebbero avuto la possibilità di insediarsi in circolazione, l'ultima fase, ovvero la 'creazione' del consenso, soggiaceva ad un coacervo di fattori che potevano prescindere il giudizio ridotto ai soli aspetti qualitativi e morfologici, per inserire nella relazione comunicativa, proprio stimolata dalla presenza delle

‘immagini’ del potere, elementi diversi, di natura politica, di ambito religioso, di sentire scaramantico, ecc., in grado di sminuire, se non proprio vanificare, lo stimolo dialogico presente nelle monete in circolazione.

Contesto storico

Marchesato di Saluzzo

Le origini del marchesato di Saluzzo risalgono a Manfredo I che ereditò dal padre nel 1123 alcuni territori situati tra il Po, le Alpi e la Stura, elevando il villaggio di Saluzzo, già crocevia di scambi commerciali, a propria capitale. Assunto per primo il titolo marchionale, Manfredo II iniziò l’opera di unificazione territoriale a discapito dei signori locali: l’autorità di casa Saluzzo, pur parzialmente vassalla dei Savoia, fu esercitata gradualmente su aree sempre più vaste ma amministrate localmente tramite l’investitura feudale con giuramento al *dominus*. Sul finire del Trecento il Marchesato si presentava circondato dai domini sabaudi e confinante a occidente con il Delfinato. Per mantenere la propria indipendenza i Saluzzo dovettero di volta in volta affidarsi alle due principali potenze, Francia e Savoia, contraendo alleanze anche con il Monferrato e Milano. Durante i pacifici governi susseguitisi fra Trecento e Quattrocento tutto il territorio ebbe un lungo periodo di fioritura culturale e politica ottenendo, i Marchesi, la luogotenenza del ducato di Savoia e il controllo politico su Genova.

Nel corso del Quattrocento i Saluzzo si distinsero prestando servizio come condottieri per i loro più potenti vicini⁽⁵⁾. Ludovico II iniziò il progressivo passaggio del piccolo Stato dall’orbita degli Sforza a quella dei Valois subendo nel 1487, per le mire sulla successione del Monferrato, l’assedio di Carlo I di Savoia. Il Marchese si sposò in seconde nozze con la volitiva Margherita de Foix e, consapevole degli importanti legami famigliari dei de Foix con la Corona francese⁽⁶⁾, la nominò unica reggente dello Stato escludendo la possibilità di un Consiglio apposito con i membri della casa Saluzzo qualora si fosse reso necessario. Riottenuto il possesso dello Stato⁽⁷⁾, Ludovico II riprese la ‘politica di forza’ per l’affermazione di Saluzzo su scala regionale sfruttando l’alleanza d’Oltralpe.

In questi anni il Marchese, terminate le condotte con Ludovico il Moro, si impegnò per mantenere la propria fama di soldato combattendo all’occasione al servizio dei re Carlo VIII e Luigi XII. Dopo alcune spedizioni minori⁽⁸⁾, Ludovico II si unì nel 1499 all’esercito del Re diretto contro il ducato di Milano lasciando Margherita reggente, evento che si ripeté nel 1501 quando venne nominato da Luigi XII governatore di Asti e, nel 1503, viceré di Napoli e luogotenente generale con l’incarico di recuperare alla Francia quel Regno, conquistato dagli spagnoli. Ludovico II giunto a Genova nel dicembre 1503, di ritorno dalla fallimentare spedizione contro Ferdinando II d’Aragona, si ammalò gravemente e morì, nella stessa città, il 27 gennaio 1504.

Margherita de Foix marchesa di Saluzzo

La storia di Margherita de Foix è tramandata da due fonti principali: il *Charneto*⁽⁹⁾ ovvero il memoriale di Giovanni Andrea Saluzzo di Castellar, vissuto all'epoca dei fatti, e la monografia *Margherita di Foix*⁽¹⁰⁾ dell'erudito Masino Prever, prima indagine dedicata alla Marchesa.

Le notizie sull'infanzia sono scarse: nacque nel 1473 nel castello di Foix, quartogenita di Jean de Foix, pronipote diretta del re di Francia Carlo VI Valois. Trascorsa l'infanzia nell'Ariège, Margherita ricevette nel 1490 la proposta di matrimonio dal marchese Ludovico II di Saluzzo, vedovo di Giovanna Paleologa di Monferrato⁽¹¹⁾, già imparentata con i conti Foix de Candale. I negoziati si protrassero fino al febbraio 1492 e il contratto di matrimonio venne siglato il 2 aprile sulla base di una dote di 10.000 scudi d'oro.

Trasferitasi nel Marchesato la de Foix ricevette come propria dimora il palazzo di Revello occupandosi in prima persona dei lavori di ristrutturazione⁽¹²⁾, opere già avviate assieme a quelle di riparazione del castello di Saluzzo teatro dell'assedio del 1487⁽¹³⁾.

Nei dodici anni di matrimonio Margherita diede al marito cinque figli maschi⁽¹⁴⁾. Scomparso il Marchese, la de Foix divenne reggente del Marchesato in nome del figlio primogenito Michele Antonio, di soli dieci anni, come da disposizione testamentaria del 1498⁽¹⁵⁾ dove compariva in qualità di «*domina retri gubernatrix et administratrix*».

Ottenuto il controllo del territorio⁽¹⁶⁾ la Marchesa si recò a Blois con i figli a rendere omaggio al re di Francia il quale «volse che lo signore Marchisso (Michele Antonio) harestassa con lui»⁽¹⁷⁾ per essere educato presso quella corte. Rinnovato l'appoggio d'Oltralpe, Margherita avviò una radicale trasformazione del governo per allontanare alcuni fra i più fedeli collaboratori del defunto marito, elevare diversi *homines novi* per sostituire il vicario generale Pietro di Cella con il fidato Francesco Cavassa⁽¹⁸⁾. I mutamenti voluti dalla Marchesa riguardarono soprattutto i membri della casa marchionale⁽¹⁹⁾ ai quali vennero contrapposti i maggiori rappresentanti delle famiglie borghesi nobilitate⁽²⁰⁾. Francesco Cavassa divenne il più stretto collaboratore di Margherita, grazie al quale istituì buoni rapporti con il Papato e il Monferrato.

L'affermarsi del Marchesato nel panorama politico è descritto in prima persona da Castellar che ricorda come nel giugno 1507 la de Foix, avvalendosi della grande considerazione presso Luigi XII, chiese e ottenne dal Re di ritorno da Milano che «si degnassa andando in Fransa passare per Charmagnola», occasione per presentare nell'ingresso solenne anche il marchese Michele Antonio⁽²¹⁾; l'autore aggiunge poi come «io Iohane Andrea si avia lo charigo de provvedere a tuto quello hera nesesario per dito re et anchora avia lo charigo de provvedere a tuti li signori che herano in soa chompagnia». Gli stessi incarichi gli vennero affidati due giorni dopo, 8 luglio,

quando Luigi XII «fo a Saluce et io per la pareglia avi el charigo de fare la provvisione a soa magistà»⁽²²⁾. I due viaggi compiuti dal Re nel Marchesato dimostrano la particolare benevolenza verso Margherita la quale mantenne e rinforzò i legami di amicizia⁽²³⁾, e sudditanza, alla Casa francese. Viceversa per la Corona la fedeltà del governo locale rappresentava una sicura porta d'accesso nella Penisola nel confronto militare con gli spagnoli. La politica saluzzese di 'buon vicinato' si affermò anche nelle rinnovate relazioni, dopo anni di dissensi, con il Monferrato quando nell'ottobre 1508 Guglielmo IX «venando de Fransa fece soa intrata in Saluce con soa moglie che menava espossa de Fransa»⁽²⁴⁾.

Se in politica estera la posizione del Marchesato non subì contraccolpi e poté servirsi dell'alleanza francese per elevarsi a fulcro del sistema politico regionale, a destare preoccupazione era la complicata situazione finanziaria ereditata: il piccolo Stato disponeva di risorse economiche e forze militari modeste benché controllasse un'area di confine di grande interesse strategico. Margherita, nonostante la protezione dalla Francia, era consapevole delle possibili minacce provenienti dai vicini ducati di Milano e Savoia e promosse il riassetto delle casse statali per ridefinire il sistema fiscale, al fine di potenziare le difese del territorio e aumentare le esigue forze militari. Per imporre la nuova politica finanziaria la de Foix trovò appoggio nel rinnovato Consiglio servendosi di funzionari estranei al ceto di più antica aristocrazia. Il successo dell'inedito indirizzo economico consentì in pochi anni di ritemprare le casse marchionali e garantirne la solidità finanziaria, condizione imprescindibile per la sicurezza e la tenuta dello Stato.

Raggiunta la stabilità dentro e fuori i confini, Margherita riprese quel mecenatismo sostenuto fin dal proprio arrivo assoldando artisti e letterati per accrescere il prestigio del Casato e trasformare il Marchesato, di lunga tradizione tardogotica, in una moderna corte rinascimentale sul modello di quelle già affermate nei principali Stati italiani. Il più importante artista, attivo a Saluzzo già dagli anni Novanta, era il fiammingo Hans Clemer⁽²⁵⁾, chiamato da Ludovico II a eseguire i cicli di affreschi del Duomo, il polittico e, nel Palazzo di Corte, la pala della *Madonna della Misericordia*⁽²⁶⁾.

L'ambiziosa politica della de Foix ebbe tra i principali successi l'istituzione della diocesi di Saluzzo: progetto avviato fra 1481 e 1483 con l'erezione a collegiate delle antiche pievi di Saluzzo e Revello e la costruzione del Duomo. La nascita della Diocesi rientrava nel quadro regionale di lotta politica dei signori di Saluzzo e Monferrato per affrancarsi dall'espansionismo sabaudo. Le fonti riconoscono l'apporto fondamentale⁽²⁷⁾ della Marchesa nel portare a compimento la volontà di Ludovico II: l'operazione venne conclusa il 29 ottobre 1511⁽²⁸⁾ con la bolla *pro excellenti*⁽²⁹⁾ di papa Giulio II in cui eleggeva Saluzzo a città⁽³⁰⁾ e ricavava il territorio per la nuova Diocesi da quelle di Torino, Alba e Asti⁽³¹⁾. La nuova

istituzione copriva l'intero territorio del Marchesato⁽³²⁾ ed era direttamente soggetta alla Santa Sede; un ruolo decisivo fu giocato anche dalle relazioni personali della de Foix con i pontefici Della Rovere⁽³³⁾. Negli accordi per l'istituzione della Diocesi al Papa spettava la nomina dei primi vescovi e il Castellar afferma che «se madama avessa voluto [il Papa] aria fato uno de li signori soi figlioli vescho» e aggiunge che «soa signoria non volse per obligarsi el papa a dargliene uno più ricco» preferendo, la stessa Margherita, che il Pontefice nominasse vescovo di Saluzzo un membro della famiglia Della Rovere. Appare evidente come Margherita godesse presso papa Giulio II della migliore considerazione, al pari di quella accordatale dai re Luigi XII e Francesco I. Il primo vescovo a stabilirsi a Saluzzo fu Giuliano Tornabuoni⁽³⁴⁾, nominato da papa Leone X con lettera del 22 marzo 1516⁽³⁵⁾, insediato il 13 luglio 1516⁽³⁶⁾.

In precedenza per assicurarsi il favore di Roma, la Reggente emanò una serie di atti definiti 'Editti delle Crociate' con cui ottenne il diritto di esercitare l'inquisizione dal vescovo di Torino per reprimere i Valdesi presenti nelle valli alpine. L'obiettivo era quello di espropriare i loro beni e dimostrare al Papa la propria risolutezza contro gli eretici⁽³⁷⁾. Istituita la Diocesi, l'anno 1513 «circha iorni viii de lugno madama avendo veduto la perdonansa et absolutione che avia fato el papa Lione x [...] soa signoria perdonò anchora ali sopra diti cioè quello pertenia a soa signoria cioè la pena del sangue [...] mediante quatro milia et quatro cento duchati [...]»⁽³⁸⁾ mostrandosi magnanima agli occhi della popolazione perdonò, come il Papa, i Valdesi⁽³⁹⁾.

Il tema delle crociate ritorna anche nella Cappella Marchionale proprio per volere di Margherita quando dal 1516 incaricherà maestranze, con influenze artistico-culturali fiamminghe, di procedere a un ciclo di affreschi per illustrare tre temi celebrativi: a) le storie di santa Margherita d'Antiochia, associandosi alla Santa martire che, con irremovibile volontà, non tradì la propria fede; b) la vita di san Luigi IX, orgogliosa rivendicazione della discendenza dal re di Francia che coniugò l'ardore religioso e la capacità di agire con il coraggio alla disposizione ad atti di umiltà⁽⁴⁰⁾; c) la celebrazione dei membri della famiglia marchionale e di Ludovico II⁽⁴¹⁾.

La posizione del Marchesato nel quadro politico dell'Italia settentrionale ebbe ulteriore consolidamento lo stesso anno quando, a seguito della vittoria francese contro il duca Massimiliano Sforza⁽⁴²⁾ e dei suoi alleati svizzeri nella battaglia di Marignano, Margherita si recò dal Re a Milano⁽⁴³⁾ per omaggiarlo assieme ai propri figli e rinnovare la protezione militare in relazione alla minaccia svizzera. Il *Charneto* ricorda come, prima della riconquista francese del ducato di Milano, i Vallesi del cardinale di Sion di istanza nel Monferrato, ma al soldo del Duca, invasero il Marchesato «[...] et questi suviceri harestareno prima a saluce iorni xxvii et introreno in chastelo et lo meseno a sachamano [...]»⁽⁴⁴⁾ dopo che l'ambasciatore sforzesco «Iacho Filipo de li Sachi» subì l'inganno della de Foix⁽⁴⁵⁾.

L'autore del *Charneto* critica la condotta della Reggente la quale «si è sempre mal governata in regere el marchissato» affidandosi a «questi chonseglieri sono stati et sono anchora tuti traditori» diventando causa dei mali subiti dallo Stato e premunendo «infra pochi anni questo marchisato del tuto disfacto» se la politica marchionale e «la chassa de Saluce terrà il partito de Fransa» il Castellar propone come soluzione alla caduta del marchesato «che la [Margherita] sapia stare chon il ducha de Savoia et de Milano, li quali sono su le porte»⁽⁴⁶⁾.

Le sorti di Saluzzo rimasero però legate a quelle della corona di Francia durante tutto il governo della de Foix. Nel 1521 terminò il ruolo di *tutrix* e *curatrix* della Marchesa sul figlio Michele Antonio: di fondamentale importanza sono due documenti⁽⁴⁷⁾ di investitura di Pietro Vacca del 17 settembre e del 26 ottobre di quell'anno che mostrano la donna abbandonare i precedenti titoli per assumere quelli di *gubernatrix* e *administratrix* dello Stato, azione che non interrompeva le funzioni di reggente ma escludeva *de facto* il figlio maggiorenne da ogni pretesa.

L'anno seguente iniziarono le campagne d'Italia dell'imperatore Carlo V per riottenere il ducato di Milano ai legittimi eredi Sforza; la battaglia della Bicocca, alla quale partecipò Michele Antonio, segnò il tramonto della presenza francese in Italia e gli Imperiali, ripresa Milano, si diressero verso gli alleati della Francia e quindi a Saluzzo. La Marchesa priva del sostegno militare «se n'era fusita verso Sanpere per pasare li monti et tuti soi figlioli et tuto suo tristissimo consiglio» e dovette accettare il pagamento di tredicimila ducati per allontanare le truppe del Colonna da Saluzzo e prestare fedeltà all'imperatore Carlo V. La nuova discesa di Francesco I in Italia nel 1524 servì a riprendere il momentaneo possesso di Milano ma l'infelice scelta di porre l'assedio a Pavia e al contempo inviare parte dell'esercito alla riconquista del napoletano si concluse nel febbraio 1525 con la disfatta francese e la cattura del Re. Il Marchesato venne occupato militarmente dai Lanzichenecchi ma la capitale non subì il saccheggio grazie ai negoziati del secondogenito Giovanni Ludovico vicino al 'partito' filo-spagnolo. Margherita, nel timore di essere imprigionata dagli Imperiali, decise per una nuova fuga nell'alta Valle Po e Michele Antonio si ritirò nel Delfinato.

Partiti gli occupanti nel 1526 le fonti descrivono l'ultimo episodio di guerra con la riconquista di Carmagnola ai danni del conte di Ginevra, fratello del duca di Savoia, impossessatosi temporaneamente del borgo. Il Castellar⁽⁴⁸⁾ lamenta la cattiva amministrazione e la faziosità della Marchesa «dapoi che l'è intrata in lo marchisato non atese se non a enpirsi la borsa», con l'accusa di vessare Saluzzo per apparire e privilegiare solo «ad povere persone de soa patria, li quali la veniano visitare nudi et escassi estraciati et lo indomane erano vestiti di seta» omaggiati ai banchetti a scredito di «queli che sono de sangue et eciam li altri per suficienti che foseno nesuno» senza che questi ultimi potessero ricevere udienza. Egli critica inoltre la condotta della de

Foix per non aver sostenuto la difesa delle comunità di Revello, Verziolo e Carmagnola le quali hanno «proveduto de ogni cossa li casteli de dite terre per doi anni a loro spese»; infine l'impopolare decisione di accollare il costo dei danni di guerra alle sole comunità e «se a questo rikusaveno li principali erano messi senza rispetto sendici et altri in presone» obbligando a lavorare «ogni iorno dosant omeni» a loro spese. Dai documenti appare evidente l'animosità ormai inconciliabile del Castellar nei confronti del governo della Marchesa supportata dai 'cattivi' consiglieri Cavassa e Vacca colpevoli di portare lo Stato verso la dissoluzione.

L'insofferenza del Castellar riguarda anche le scelte finanziarie per risollevare le casse marchionali dopo gli anni di guerra, le devastazioni subite e la peste: Margherita impossibilitata a ricorrere come un tempo alle popolazioni dovette rivolgersi alla nobiltà locale costringendola a donazioni forzose.

Tra i molti avvenimenti narrati, l'autore riporta uno degli episodi più cruenti ed emblematici compiuti dalla donna nel conflittuale rapporto con i figli. In occasione della Pasqua del 1526 il secondogenito Giovanni Ludovico, presente al banchetto assieme alla corte nel palazzo di Revello, ostentò la propria avversione alla politica francese e «usò parole gagliarde a soa madre» scaturendo un diverbio sulla contrapposta vicinanza dei due a Francesco I e Carlo V; Margherita determinata anche nei confronti del figlio tanto che «volia male mortale a dito suo figlio et in parte perché non volia lasargli mesantare soe rendoe» lo fece immobilizzare dai cortigiani presenti e imprigionare.

L'episodio, pur assumendo una certa gravità, viene considerato dal Castellar con indifferenza tanto che nella narrazione traspare più l'intenzione della Marchesa di appropriarsi delle rendite ecclesiastiche⁽⁴⁹⁾ del figlio che la dura contrapposizione politica, ricordando Giovanni Ludovico «si fiero et bestiale in suo parlare», ma che la sua condotta avrebbe potuto compromettere i rapporti tra Margherita e Francesco I. L'atto estremo dell'incarcerazione è da inserire nell'intento di mantenere il controllo su ogni aspetto della vita, pubblica e privata, anche dei figli, impedendo ad essi di subentrare alla reggenza e di svolgere in autonomia il legittimo governo sullo Stato paterno.

Con il rilascio del re di Francia dalla prigionia si delineò il nuovo fronte anti-imperiale e la formazione della Lega di Cognac portò il Marchesato a ricoprire un ruolo di primo piano grazie alla partecipazione di Michele Antonio nella difesa dai Lanzichenecchi di Camerino, Piacenza e Firenze, ricevendo quindi il comando, come il padre, dell'armata francese in assedio di Napoli. Fallita la spedizione militare, Michele Antonio si ritirò ferito ad Aversa ma, catturato dagli Imperiali, venne condotto a Napoli dove morì il 18 ottobre dello stesso anno, nominando proprio erede il fratello terzogenito, Francesco, escludendo Giovanni Ludovico⁽⁵⁰⁾.

La morte di Michele Antonio sollevò la popolazione di Saluzzo, ostile da tempo alla politica fiscale del governo, che colse l'occasione per liberare Giovanni Ludovico e acclamarlo legittimo erede e marchese di Saluzzo. Egli pur prevalendo sulla madre

non le impose limitazioni tanto che fu presente al giuramento di fedeltà delle comunità ed ebbe successivamente l'occasione di raggiungere la Francia dove non esitò a sostenere dinanzi al Re la causa del terzogenito Francesco.

Il favore che Margherita godeva presso la Corona portò quest'ultima ad appoggiare la rivendicazione: a Giovanni Ludovico fu intimato di consegnare le fortezze, deporre le armi e presentarsi al cospetto del Re per discolparsi delle accuse e riconciliare la posizione dello Stato con la Corona. La Marchesa che tramava contro il figlio ne anticipò le mosse: appena giunto in territorio francese lo fece arrestare e condurre alla Bastiglia per ottenere poi dal Re la riabilitazione di Francesco come legittimo marchese di Saluzzo. Rientrati in Piemonte nell'estate 1529, Francesco governò in subordine alla madre che si riappropriò dello Stato deliberando negli affari in autonomia⁽⁵¹⁾ fino al febbraio 1532 quando Francesco I investì ufficialmente Francesco. Tornato a Saluzzo con la piena legittimazione francese il Marchese si mostrò intenzionato ad assumere la guida dello Stato dando inizio ai contrasti con la madre che dal 1504 reggeva lo Stato per conto dei figli. L'acuirsi dei conflitti con Francesco portò la de Foix a rifugiarsi nuovamente in Francia per accusare il figlio dinanzi al Re e riottenere il controllo del governo ma in questa occasione Francesco I diede appoggio al Marchese riconoscendogli la piena legittimità.

Margherita risentita dalla decisione si ritirò nella sua contea a Castres, donatale in precedenza; morì nel castello omonimo nel dicembre 1536⁽⁵²⁾ senza più rientrare a Saluzzo.

Il Tallero da 40 grossi di Margherita de Foix del 1516

Gli studiosi definiscono la moneta come 'circolante', ovvero un pezzo di metallo, emesso da uno Stato con un determinato valore, solitamente con caratteri standardizzati, per facilitare i commerci e gli scambi e per imprimere il segno di appartenenza dell'autorità detentrica dello *ius monetae* che l'ha prodotta. La medaglia, diversamente, è progettata per celebrare o commemorare significativi eventi storici o azioni straordinarie compiute da una o più persone; non possiede valore monetario e sebbene possa avere pregio in virtù dell'intrinseco non è prodotta per la circolazione; le medaglie presentano simbologie e architetture compositive in grado di trasmettere, se compiutamente comprese, messaggi politici e sociali molto complessi, di norma rivolti a fasce della popolazione molto ridotte. Alcune particolari monete presentano però delle caratteristiche proprie delle medaglie, motivo per cui gli studiosi si sono divisi fra chi considera queste coniazioni di elevata qualità artistica come monete destinate alla circolazione oppure medaglie da ostentazione.

Il primo di una serie di casi che saranno esaminati è il *Tallero* da 40 grossi con il ritratto di Margherita de Foix, marchesa di Saluzzo, emesso nel 1516 dalla zecca di Carmagnola (FIG. 1).

Grande parte degli studiosi considera l'emissione medaglia e non moneta in quanto la Marchesa era priva dello *ius monetæ* e, in seconda istanza, per la complessità strutturale della tipologia del R/.

Al contrario gli elementi alla luce di nuove valutazioni storico-bibliografiche propendono per considerare l'emissione moneta e tutti gli effetti:

- a) il peso, le dimensioni e la finezza del metallo sono paritetici ai *Talleri* di zecca sabauda e di Ludovico II, requisito imprescindibile per essere accettati sul mercato;
- b) l'evidenza di segni di usura da circolazione su molti esemplari giunti sino a noi;
- c) la presenza delle iniziali degli 'zecchieri', i fratelli da Clivate, che operavano nella zecca di Carmagnola; questo elemento conferma lo stretto legame tra Margherita e i *magistri* riconosciuti come 'familiari' ammessi presso la corte di Saluzzo e partecipi della vita politica dello Stato. La decisione della Marchesa di imprimere sulle monete la sigla «I IC» volta a riconoscere i gestori dell'officina conferma la volontà di quest'ultima di dotare l'eccezionale emissione di tutte le componenti atte a legittimare e ufficializzare l'operazione che avrebbe potuto essere ostacolata o respinta oltre i confini: coniazione avvenuta nella zecca di Stato «*in summa perfectione et bontade*»



FIG. 1 - Zecca di Carmagnola, AR, *Talleri da 40 grossi*, 1516, 38,70g, Ømm 45, CNI II 69/136 var., (ex *Nomos*, 11, n. 288). Mercato antiquario

D/ (croce) MARGARITA 'DE 'FUXO ' MARCHIONISA ' SALVCIAR ' T ' 1516

Entro cerchio rigato busto di Margherita a s., con lungo velo vedovile drappeggiato, evoluzione di quella presente nel conio del 1503; all'esterno cerchio rigato.

R/ (croce) DEVS ' PROTECTOR ' ET ' REFVGIVM ' MEVM ' I IC

In cerchio rigato albero spoglio, stradicato, su cui stemma partito di Saluzzo e di Foix; in alto, tra i rami, colomba a s.; all'esterno cerchio rigato.

avvalorata dall'apposizione delle iniziali degli 'zecchieri' per validarne la circolazione e l'ammissione al corso anche negli Stati confinanti come 'buona' moneta.

Nonostante le caratteristiche intrinseche degli esemplari, che si sovrappongono ai *Talleri* sabaudi, l'opinione espressa dai numismatici è divergente. In precedenza gli studi ponevano il quesito se l'emissione di Margherita de Foix del 1516 fosse da comprendere tra le monete oppure fosse da ritenere una medaglia: il CNI classifica l'emissione come «Tallero da 40 Grossi o Medaglia» senza affrontare la questione; lo Hill afferma invece che «*is to be regarded as a coin (Tallero or 40 Grossi) rather than as a medal*» nonostante «*their medallic style, all these pieces may have pretended to the name of Talleri, since they are very uniform in weight with the pice of 1503*»⁽⁵³⁾. Successivamente Ravegnani Morosini avvalora la tesi secondo cui «più che di moneta si tratti di medaglia» per il fatto che «nella leggenda figurì solo il nome di Margherita», considerazioni a cui vanno aggiunte le caratteristiche formali e «principalmente l'alto rilievo [...] che sono requisiti peculiari di una medaglia»⁽⁵⁴⁾, fattori che non tengono conto tuttavia dell'assoluta somiglianza con il *Tallero* sabaudo, elemento valido a ritenere che l'emissione avesse corso legale. Lo Scher conferma contrariamente che gli esemplari rientrano nella speciale categoria «*of the medallic coin*» e ipotizza che la coniazione non venne progettata per la circolazione effettiva pur se la «*Marguerite's medal*» venne prodotta sicuramente «*to commemorate a specific event, it is difficult to associate the date given on this one, 1516, with any particular occurrence in Marguerite's life*»⁽⁵⁵⁾. La classificazione proposta dallo Scher è confermata nella pubblicazione *The Scher Collection of Commemorative Medals* catalogo delle opere donate dall'autore alla Frick Collection. Il numero di esemplari esistenti e i diversi conî confermano che il nominale non si limitò alla tiratura di pochi pezzi 'da ostentazione', ma venne coniato in discrete quantità per essere immesso in circolazione con il chiaro intento di diffondere la piena legittimità al governo della de Foix, quanto al contempo l'immagine della Reggente entro e fuori i confini dello Stato. La data 1516 è l'inequivocabile riferimento alla diocesi di Saluzzo che in quell'anno accoglieva il primo vescovo, atteso trionfo della politica marchionale e della rinascita per opera della de Foix, ragione per cui venne emesso il *Tallero*.

Oggi, nella bibliografia e nei cataloghi di vendita a disposizione, sono noti tredici⁽⁵⁶⁾ esemplari in argento e uno⁽⁵⁷⁾ in bronzo, molti dei quali riportano segni di usura dovuti alla circolazione⁽⁵⁸⁾: l'emissione, a tutti gli effetti 'moneta', venne coniata uniformandola agli esemplari già circolanti di Ludovico II e del duca di Savoia Filiberto II ricalcandone il peso, le dimensioni e la finezza del metallo per affiancarsi al nominale già esistente e circolante, il *Tallero* da 40 *grossi*, ed essere accettata sul mercato al pari valore. L'aderenza agli standard monetali precedenti si rese necessaria per la circolazione in quanto la Marchesa aveva introdotto nella leggenda il proprio

nome senza possedere lo *ius monetae* che spettava di diritto a Michele Antonio. L'operazione venne resa possibile solo dalla tutela del Marchesato, e di Margherita de Foix, da parte del re di Francia, autorità che garantiva e tollerava, dal 1503, ogni azione della Reggente, compresa quindi l'emissione del *Tallero* da 40 *grossi* anche per i mercati fuori dai confini dello Stato, in particolar modo nel ducato di Savoia. L'emissione *extra legem* quando il primogenito aveva già ventuno anni, risponde alla volontà, perseguita dalla Marchesa, di esautorare i figli, impegnati nella carriera militare ed ecclesiastica, impedendo loro di subentrare alla reggenza e di governare; volontà unita alla costante ricerca dell'approvazione personale che rientrava nella politica del consenso, asse portante sul quale agivano le Signorie italiane dell'epoca. Elemento fondamentale a sostegno dell'ipotesi che ritiene l'esemplare della Marchesa vera e propria moneta è l'emissione risalente a pochi anni prima: la zecca di Chambéry del confinante ducato di Savoia, per volontà di Filiberto II, aveva coniato, nel 1496, un *Tallero* in occasione del matrimonio tra il Duca e Jolanda di Savoia. L'emissione, universalmente riconosciuta come moneta, è descritta nel CNI⁽⁵⁹⁾ come multiplo da 4 *Testoni* o *Tallero* (FIG. 2); successivamente con identica morfologia (peso, dimensione e finezza) sono stati conati i talleri di Ludovico II di Saluzzo, nel 1503, e quindi da Margherita, nel 1516.



FIG. 2 - Zecca di Chambéry, AR, 4 *Testoni* o *Tallero* da 40 *grossi*, 1497, 38,22g, Ømm 43, CNI I 135/3 (ex *Numismatica Genevensis*, 3, n. 755). Mercato antiquario

D/ (croce) PHILIBERTVS • DVX • SABAVDIE • OCTAVVS •

Ritratto di Filiberto di Savoia verso d.

R/ (stemma Savoia) IOLANT • LVDOVICA • DVCISA • SABAVDIE

Ritratto di Jolanda di Savoia verso s.

Attualmente sono stati rintracciati solo due esemplari⁽⁶⁰⁾ del *Tallero* di Filiberto II ma l'esistenza di questa moneta rende evidente come i marchesi di Saluzzo, sebbene in circostanze e momenti storici differenti, abbiano 'sfruttato' il precedente esempio del Savoia per garantire la più ampia diffusione alle proprie emissioni come imponevano le logiche, spesso spregiudicate, della 'politica del consenso' poste in essere dagli Stati dell'Italia rinascimentale.

Alla luce degli elementi citati sembra ragionevole affermare che il mercato quanto la compagine sociale nel suo complesso non abbiano avuto difficoltà nell'accettare in circolazione la prestigiosa 'moneta-medaglia', che risulta essere stata emessa in una discreta quantità di esemplari. Il *Tallero* da 40 *grossi* di Margherita de Foix si posizionava sul mercato come moneta 'buona' per il fino metallico e il peso, ma giuridicamente si presentava come una forzatura mancando alla Marchesa lo *ius monetae*: la questione venne risolta grazie alla diretta tutela della Corona francese sul Marchesato che consentiva alla de Foix, dietro il sostegno delle azioni militari nella Penisola, piena libertà d'azione e l'emissione di monete *sine iure*, riuscendo in questo modo a porre a pieno titolo la propria figura all'interno delle complesse dinamiche del consenso politico.

La politica monetaria di Saluzzo e di Margherita de Foix

Sensibile all'impiego di immagini per veicolare consenso e legittimare il proprio governo, Margherita sfruttò a pieno titolo lo strumento monetario andando ben oltre il mero valore economico delle emissioni: prendendo le mosse dall'attività del marito, portò alle estreme conseguenze quanto già in uso nelle principali corti italiane, prima fra tutte Milano⁽⁶¹⁾, che avevano introdotto il ritratto fisiognomico dell'autorità emittente sulle monete d'oro e d'argento di più alto valore, marcando il punto di svolta nella politica monetaria degli Stati italiani⁽⁶²⁾. Le potenzialità economiche del Marchesato e le reali necessità del mercato interno non erano sufficienti a giustificare la produzione di grandi quantità di *Ducati d'oro* e *Doppi ducati d'oro* e la loro emissione, avviata da Ludovico II, servì per inserirsi nell'alveo della nuova politica monetaria imprimendovi più che altrove una forte componente celebrativa. L'eccezionale emissione del *Tallero* da 40 *grossi*⁽⁶³⁾ con le effigi dei Marchesi, per i quali vennero utilizzati gli stessi coni del pezzo da 10 *scudi*, rappresenta l'emissione argentea di più elevato valore a imitazione dei modelli già presenti negli altri Stati padani, con il chiaro e diretto riferimento alla corte milanese⁽⁶⁴⁾ e sabauda. Il CNI⁽⁶⁵⁾ elenca dieci varianti delle monete in argento, ma non conosce la prova in rame⁽⁶⁶⁾, qui descritta (FIG. 3).

Gli esemplari del CNI variano nella punteggiatura; due emissioni (vol. II, nn. 144-145) si differenziano per l'assenza della data e della sigla degli 'zecchieri'; solo il n. 145 presenta nel campo del R/, ai lati dell'aquila di dimensione ridotta, le lettere «L

- M» (*Ludovicvs Marchio*); inoltre nel CNI non è elencato il *mezzo Tallero* (di impronta uguale al *Tallero*)⁽⁶⁷⁾.

L'assenza di documentazione per il periodo immediatamente successivo alla morte di Ludovico II non permette di risalire ai nomi degli incisori e di ricostruire l'attività della zecca nei primi anni di reggenza.

La monetazione del marchese Michele Antonio⁽⁶⁸⁾ venne gestita dalla reggente ed è plausibile che la de Foix mantenne gli appalti già stipulati per la gestione della zecca: è conservato nell'Archivio di Stato di Torino⁽⁶⁹⁾ il nuovo contratto, datato 18 dicembre 1510, nel quale la Marchesa conferma, per sette anni, i fratelli milanesi da Clivate⁽⁷⁰⁾, di cui Francesco era già *magistro* di zecca di Ludovico II. Un nuovo contratto venne approvato il 12 ottobre 1514 con il mercante genovese Francesco Orabono⁽⁷¹⁾. Il documento ricco di molte clausole contro i brogli e la 'spedizione' di monete false non durò che pochi mesi: assunto nel novembre l'Oraboni veniva licenziato nel gennaio dell'anno seguente e la zecca nuovamente affidata ai fratelli da Clivate il 19 gennaio 1515⁽⁷²⁾, stabilendo una convenzione della durata di quindici anni nella quale Margherita riservò a sé stessa la decisione di ogni tipo di emissione «per lucrare abbondantemente sui conii di bassa lega»⁽⁷³⁾. Nel rinnovato appalto ai



FIG. 3 - Zecca di Carmagnola, Cu, prova del *Tallero da 40 grossi*, 1503, 30,29g, Ømm 42,5, inv. CARMAGNOLA 13. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere

D/ (*croce*) LVDOVICVS • MARCHIO • ET • MARGARITA • D • FOIS • M • S •

Ritratti affrontati di Ludovico II a d., con cappello e collare dell'ordine di san Michele, e Margherita de Foix, a s., velata; nel campo, sotto i busti, 1503

R/ (*croce*) SI • DEVS • PRO • NOBIS • QVIS • CONTRA • NOS • JJC

Aquila araldica, coronata, ad ali spiegate, con scudo partito con le armi accollate di Saluzzo e Foix.

milanesi vi è la clausola secondo la quale gli ‘zecchieri’ dovevano sottostare agli ordini della de Foix e che «tuta la moneta si farà de forti in basso, sia nostra e non se ne faccia per persona alcuna che per noi pagando la speisa costerano a fare»⁽⁷⁴⁾, provvedimento per riserbare alle sole casse marchionali i guadagni ricavati dalla produzione dei nominali di mistura.

La coraggiosa e risoluta politica monetaria trovò compimento nella speciale coniazione del *Tallero* da 40 *grossi* del 1516 con il solo nome di Margherita de Foix. Nel CNI⁽⁷⁵⁾ sono elencate due varianti dell’emissione, la seconda si differenzia dalla prima per: a) l’assenza del millesimo; b) per le dimensioni ridotte dell’effigie della de Foix e dell’impresa; c) per l’inserimento sul D/ di due cornici ornate. La tipologia del ritratto e le caratteristiche del modulo sono tali da poter assimilare questa produzione al *Tallero* di Ludovico II e Margherita, quindi da considerare una prova oppure una ‘prima versione’ del *Tallero* del 1516 nel quale, per il profilo della Marchesa, venne utilizzato lo stesso conio dell’emissione del 1503. I ritratti sono probabile opera di Benedetto da Briosco⁽⁷⁶⁾, familiare di Margherita e amico di Francesco da Clivate e dei fratelli Matteo e Gianluca. L’ipotesi della ‘prova’ sembra essere suffragata dalla rarità dell’emissione ad oggi nota nel solo esemplare del Museo di Berlino⁽⁷⁷⁾.

L’immagine impressa evoca lo stato vedovile della Marchesa, vestita a lutto, con ampio velo, impegnata nella memoria del marito defunto rappresentato, sul rovescio, dall’albero sui cui rami secchi però è appollaiata la colomba, simbolo della continuità del Marchesato garantita dai figli.

È noto con quanta attenzione i principi rinascimentali seguissero la realizzazione delle monete: puntuali forme di controllo dell’efficacia delle immagini e della simbologia impressa ma, soprattutto, la meticolosità nell’approvazione definitiva dei ritratti monetali⁽⁷⁸⁾. Principale strumento, assieme alle pitture murali, di diffusione fra la popolazione dell’aspetto fisico e morale del sovrano: all’interno dello Stato, per confermare e rafforzare la legittimità dell’azione di governo e diffonderne le insegne e gli emblemi a loro volta simboli parlanti degli sviluppi politici e sociali; all’esterno, rendendo i sudditi primi responsabili della circolazione della loro buona moneta associata all’immagine sui mercati degli Stati concorrenti in modo da ampliare i confini economici del dominio. Come descritto da Cascione⁽⁷⁹⁾ esistono tre diverse fasce di comunicazione politica delle tipologie monetali: destinatari di alto livello, medio livello e basso livello:

le monete più complesse dal punto di vista estetico e simbolico [...] anche quelle più vicine ad un uso medagliatico, sia rispetto ai destinatari del messaggio comunicativo che dovevano essere persone di rango molto elevato per poter comprendere la complessa ed articolata simbologia [...] sia persone tanto vicine all’Imperatore da poter recepire brevi manu queste monete [...]⁽⁸⁰⁾.

In questa categoria rientra il ‘caso’ del *Tallero* da 40 grossi di Margherita de Foix, emissione che pur collocandosi tipologicamente nella fascia di alto livello per la simbologia molto articolata non venne usata esclusivamente con finalità ‘ostensive’, ma come moneta circolante, in maniera del tutto simile ai talleri contemporaneamente presenti sul mercato.

Il primo episodio⁽⁸¹⁾ preso in esame conferma l’esistenza di ‘territori di confine’ tra le tre fasce di fruizione rappresentati da monete che assumono aspetti intermedi, con forte propensione al senso di ‘medaglia’. Il *Tallero* da 40 grossi di Margherita ben rappresenta questa eccezione situandosi tra le monete di ostentazione e la composizione iconografica delle medaglie: emissione vera e propria, associata all’alto valore intrinseco, con tutti gli elementi necessari per diffondersi sul mercato e trovare apprezzamento come buona moneta. Risulta dunque evidente quale sia stato il complesso ‘plus valore’ riscosso dalla de Foix con la coraggiosa emissione del *Tallero*: a) asserire la legittimità del governo, pur se in assenza dello *ius monetae*; b) attestare l’identità del proprio territorio, seppure tutelato Oltralpe, cercando riparo dalle minacce degli Stati confinanti; c) promuovere la politica del consenso, sia all’interno che all’esterno dei confini marchionali, grazie alla circolazione e diffusione di monete «...cossì belle et bone»; d) sostenere il coinvolgimento e la partecipazione attiva delle nuove compagini sociali chiamate a sostenere attivamente le sorti del Marchesato; e) celebrare la continuità della Casata per merito della propria azione nonostante la morte del marito e la giovane età degli eredi.

* I capitoli sono stati redatti da tre autori come segue: *Il nuovo impianto iconocratico*, Rodolfo Martini; *Contesto storico*, Daniele Ripamonti; *Il Tallero da 40 grossi di Margherita de Foix del 1516*, Riccardo Motta; *La politica monetaria di Saluzzo e di Margherita de Foix*, Daniele Ripamonti.

- ⁽¹⁾ E. MOTTA, *Documenti Visconteo-Sforzeschi per la Storia della Zecca di Milano*, «Rivista Italiana di Numismatica», 6 (1893), fasc. 4, pp. 456-457, n. 216.
- ⁽²⁾ *Ivi*, p. 458, n. 219.
- ⁽³⁾ MOTTA, *Documenti Visconteo-Sforzeschi...* cit. n. 1, «Rivista Italiana di Numismatica», 7 (1894), fasc. 3, p. 356, n. 294 nota 1.
- ⁽⁴⁾ *Ivi*, p. 374, n. 314.
- ⁽⁵⁾ A. BARBERO, *I principati feudali: l'Ovest*, in *Lo Stato del Rinascimento in Italia*, a cura di A. Gamberini e I. Lazzarini, Roma 2014, pp. 149-167.
- ⁽⁶⁾ Il legame di parentela con il re di Francia divenne di primaria importanza per proteggere il territorio dalle mire sabaude e sforzesche. Nel luglio 1494 Ludovico II fu insignito da Carlo VIII del Collare dell'Ordine di San Michele.
- ⁽⁷⁾ In questi anni la corte e la nobiltà locale si scissero in due correnti: favorevoli alla politica sabauda e, la maggioranza, fedele al Marchese; tra questi, una piccola *élite* seguì Ludovico II ad Aix per sostenere, nell'arbitrato di Carlo VIII, la causa di Saluzzo. Morto Carlo I nel 1490 e approfittando della reggenza di Bianca del Monferrato, Ludovico II si riprese i territori persi. Dagli anni Novanta la corte di Saluzzo intraprese un processo di espansione e 'internazionalizzazione' favorendo personaggi locali di antica fedeltà tra i quali i Cavassa, emarginando ed estromettendo gli aristocratici che si erano mostrati più infidi durante l'invasione sabauda. Si affermarono anche nuove famiglie della borghesia cortigiana e collaboratori esterni, soprattutto monferrini, da tempo al servizio di Ludovico II e, infine, una rappresentanza di nobiluomini francesi, fondamentale tramite con l'alleato d'Oltralpe. Si veda P. GRILLO, *I gentiluomini del marchese: Ludovico II e i suoi ufficiali*, in *Ludovico II marchese di Saluzzo condottiero, uomo di Stato e mecenate (1475-1504)*, atti del convegno (Saluzzo, 10-12 dicembre 2004), a cura di R. Comba, Saluzzo 2004, pp. 17-56, in particolare p. 35, nota 9.
- ⁽⁸⁾ Ludovico II non abbandonò le mire sul Monferrato interferendo fino a promuovere l'impresa di Pontestura.
- ⁽⁹⁾ Il *Charneto* è il testo principe per la ricostruzione storica delle vicende di corte negli anni in cui Margherita de Foix governò il marchesato di Saluzzo; il memoriale, redatto da Giovanni Andrea Saluzzo di Castellar, «chavalero et signore di Paisana, et de lo Chastelero, de Crisolo, de Oncino, de Ostana», ambasciatore per la corte di Saluzzo e consigliere marchionale, venne redatto in forma di diario personale e memoria storica per i posteri con connotazioni critiche per le azioni della Marchesa e dei suoi consiglieri. La stesura del *Charneto* iniziò attorno al 1500 con la chiara preclusione che non venisse divulgato al di fuori della cerchia famigliare, sia per i giudizi negativi sulla de Foix che per la visione profetica dell'imminente crollo dello Stato le cui sorti erano legate «oltre il segno della ragione» a quelle della corona di Francia. Il manoscritto si interrompe nel luglio 1528, l'autore morì presumibilmente nel 1529. Il testo integrale del *Charneto* è stato trascritto nel volume *Storia Segreta del marchesato di Saluzzo dal 1482 al 1528*, a cura di P. NATALE, A.A. MOLA, Cavallermaggiore 1998. Il manoscritto, proprietà dei conti Saluzzo di Paesana, è conservato nella biblioteca di famiglia a Torino.
- ⁽¹⁰⁾ M. PREVER, *Margherita di Foix*, «Bollettino della Società di Studi Storici Archeologici Artistici di Cuneo», 1931, fasc. 1-2.

- ⁽¹¹⁾ Il primo matrimonio fu celebrato nel 1481, la marchesa Giovanna era figlia di Guglielmo IX di Monferrato e sorella di Bianca, moglie del duca Carlo I di Savoia. Dall'unione nacque una sola figlia, Margherita. Alla corte di Saluzzo Giovanna sosteneva il partito filo-sforzesco ma con la sua morte, nel 1490, iniziò il declino dell'influenza di Milano sul Marchesato causando la fine della 'tutela' di Ludovico il Moro e il ritorno a una politica di alleanza con la Francia. Per la fine degli impegni militari tra i due Stati cfr. M.N. COVINI, *Tra condotte e avventure politiche. Le relazioni di Ludovico II con la corte di Milano*, in *Ludovico II ...* cit. n. 7, pp. 255-302.
- ⁽¹²⁾ Ludovico II fece dono del palazzo di Revello alla moglie che lo abitò quasi stabilmente dal 1504: l'edificio assunse il «carattere di 'delizia' che il castello di Saluzzo non aveva mai avuto [...] nato come residenza fortificata, era divenuto col tempo anche sede amministrativa [...] dalla fine del Quattrocento in poi [...] fu assai più sicuro di quello di Saluzzo». C. BONARDI, *Revello: il palazzo marchionale e le sue gallerie di candidi marmi*, in *Ludovico II...* cit. n. 7, pp. 595-610, in particolare p. 599, nota 9.
- ⁽¹³⁾ Il Marchesato usciva da un periodo di grave crisi per la guerra contro Carlo I di Savoia.
- ⁽¹⁴⁾ Michele Antonio, Giovanni Ludovico, Francesco, Adriano (che morì in giovane età) e Gabriele.
- ⁽¹⁵⁾ Cfr. PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n.10, p. 84, doc. n. 5, nota 8.
- ⁽¹⁶⁾ Diploma di giuramento comunità datato 1 aprile 1504 conservato nell'Archivio Comunale di Saluzzo.
- ⁽¹⁷⁾ NATALE, MOLA, *Storia Segreta...* cit. n. 9, p. 200, nota 9.
- ⁽¹⁸⁾ I Cavassa erano una famiglia di droghieri originaria di Carmagnola: nel 1464 il padre Galeazzo ottenne il titolo nobiliare e nel 1488 Francesco divenne vicario particolare del Marchese; nel 1502 lo stesso salì alla dignità di vicario marchionale per Asti per arrivare nel 1504 alla carica di vicario generale. Si veda PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n. 10, p. 46, nota 8.
- ⁽¹⁹⁾ Il Castellar scrive, il 19 luglio 1512, della morte improvvisa di Giovanni Giacomo fratello del marchese Ludovico II «destenuto anni diesse et messi octo» nel castello di Revello riportando l'ipotesi che «sechondo m'è stato dito per homeni dabene gli fu messo alo cholo una sarvieta sutile et fu strancholato per tre ou quatro chompagni gaschoni, et qussi chredo io». Fonti successive rivelano che l'assassinio fu ordinato da Margherita nel timore che il cognato, vicino alle posizioni degli Imperiali, fosse eletto dalla Lega Santa Marchese al posto del nipote. NATALE, MOLA, *Storia segreta...* cit. n. 9, pp. 249-250, nota 9.
- ⁽²⁰⁾ In particolare la ricca famiglia mercante dei Vacca che fino ad allora aveva occupato un ruolo di secondo piano.
- ⁽²¹⁾ L'erede di casa Saluzzo era stato nominato all'età di dodici anni governatore di Asti da Luigi XII e nel 1516 Francesco I gli affidò una condotta di cinquanta uomini d'arme.
- ⁽²²⁾ NATALE, MOLA, *Storia segreta...* cit. n. 9, p. 200, nota 9.
- ⁽²³⁾ I precedenti regnanti Ludovico II, Ludovico I e Tommaso II si garantirono i buoni rapporti con la Francia; la de Foix ottenne protezione e vi legò i destini del Marchesato.
- ⁽²⁴⁾ NATALE, MOLA, *Storia segreta...* cit. n. 9, pp. 207-208, nota 9.
- ⁽²⁵⁾ L'Artista piccardo era stato notato da Ludovico II nel suo soggiorno di Aix e venne assoldato quale pittore per eseguire le molte opere tutt'ora visibili.
- ⁽²⁶⁾ Altre opere spaziano dai soggetti religiosi alle rappresentazioni storico-mitologiche e sono visibili nelle valli del Marchesato come il ciclo degli affreschi di Elva e in altre località della Valle Maira.

- ⁽²⁷⁾ Papa Giulio II con un mutamento di alleanze abbandonava la Lega di Cambrai contro i Veneziani e creava la Lega Santa contro i Francesi. I negoziati continuarono anche durante la rottura dei rapporti tra il re di Francia, protettore del Marchesato, e il Papa; Margherita, risoluta a concludere il progetto, condusse con energia le trattative sicure della buona considerazione che vantava presso il Pontefice. Il Castellar narra che la Marchesa per assicurarsi concretamente il favore del Della Rovere donava ogni anno «una trentena de botali de vin de Pagno».
- ⁽²⁸⁾ Nel *Charneto* si descrive il passaggio «a richiesta de madama margarita de Foix marchissa de Saluce si fece el iorno sopradito tenere chonsistoro publico et Soa Santità gliera in persona, et per chonclusionone lui chon tuti li chardenali in sema feceno Saluce cità et fu eslecto vescho meser Iohane Antonio de la Rove de savona, nepote de dito papa». NATALE, MOLA, *Storia segreta...* cit. n. 9, pp. 236-238, nota 9.
- ⁽²⁹⁾ La copia autentica del documento si trova nell'Archivio Comunale di Saluzzo; cfr. PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n. 10, p. 72, nota 8.
- ⁽³⁰⁾ L'anno seguente «el papa pigliò questo stato in soa protezione et [...] se qualchaduno li volesse nosere che lo dovesano guardare et defendere». NATALE, MOLA, *Storia segreta...* cit. n. 9, p. 248, nota 9.
- ⁽³¹⁾ Torino per cinquantacinque parrocchie, Alba dieci e Asti quattro.
- ⁽³²⁾ La Marchesa decise di tassare tutte le comunità per stabilire un fondo a favore del vescovato appena eretto (cfr. PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n. 10, doc. n. 25, nota 8).
- ⁽³³⁾ Papa Sisto IV promosse le pievi di Saluzzo e Revello in chiese collegiate e prima, nel 1474, creò la diocesi di Casale, fondamentale precedente per le istanze saluzzesi. PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n. 10, pp. 146-149, nota 8.
- ⁽³⁴⁾ Parente di papa Leone X, nominato vescovo di Saluzzo dopo la morte di Sisto della Rovere.
- ⁽³⁵⁾ Cfr. PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n. 10, doc. n. 24, nota 8.
- ⁽³⁶⁾ «[...] et fo receputo honorevolmente che bastaria che fosse stato li signore marchisso, et gli fo facto representacione [...] tuta la gieressia de la cità veniteno in procesione chon la croce alo inchnontra de dito vescho perfino ala porta de santo Martino, et poi lo hachonpagnareno al domo chantando». Così si avviò la processione, fra canti e salve di artiglieria attraversando tutta la città. In Duomo il vescovo ricevette l'obbedienza dai sacerdoti e indisse il primo sinodo «l'anno sopra dito a iorni xiii de ost soa signoria si fece tenere lo sinodo in la cità de Saluce che durò doi iorni, il quale mai gl'era stato tenuto riformando l'intero clero» e stabilendo per tutta la diocesi il culto dei martiri san Chiaffredo e san Costanzo. NATALE, MOLA, *Storia segreta...* cit. n. 9, pp. 295-296, nota 9.
- ⁽³⁷⁾ Margherita de Foix bandì il 23 giugno 1510 un secondo editto conferendo pieni poteri a Giovanni Andrea Castellar, episodio sul quale l'autore del *Charneto* sorvola; da questa 'crociata' il Castellar ottenne il terzo di tutte le terre confiscate. Per l'editto integrale cfr. A. PASCAL, *Margherita de Foix ed i Valdesi di Paesana*, Pavia 1916, pp.13-15.
- ⁽³⁸⁾ NATALE, MOLA, *Storia segreta...* cit. n. 9, pp. 258-259, nota 9.
- ⁽³⁹⁾ Quando giunse il termine fissato per il pagamento della somma i Valdesi si mostrarono impossibilitati a rispettare l'accordo e «Margherita il giorno 14 aprile 1514 bandì un nuovo editto, che imponeva ai Valdesi lo sfratto dalla valle nel termine di tre giorni, sotto pena di morte»; mutata la decisione su consiglio di alcuni cortigiani si stabilì che gli eretici pagassero «la somma di seicento ducati, una volta tanto, ed in perpetuo ogni anno [...] anche i Signori della valle finirono per rinunciare ai loro diritti, reintegrando gli eretici nei loro beni». PASCAL, *Margheri-*

ta de Foix ed i Valdesi... cit. n. 37, pp. 19-20, nota 43. Per il mancato pagamento dei Valdesi cfr. NATALE, MOLA, *Storia segreta...* cit. n. 9, p. 260, nota 9.

- ⁽⁴⁰⁾ Margherita per controbilanciare il proprio orgoglio decise probabilmente di comprendere nel ciclo il fallimento delle crociate di Luigi IX e l'umiliante resa agli avversari per dimostrare come anch'essa, per interposta persona, fosse disposta a gesti avvilenti e mortificanti.
- ⁽⁴¹⁾ Qui la Marchesa è ritratta in vesti semplici, quasi monacali, forse con probabile allusione al suo stato vedovile.
- ⁽⁴²⁾ Nella primavera del 1513 i Francesi comandati dal Tremouille per riconquistare il ducato di Milano furono sconfitti a Novara dall'alleanza tra lo Sforza, gli Imperiali e gli Svizzeri: in rotta nel ripassare le Alpi lasciarono indifesi gli alleati piemontesi e la Marchesa per non subire a Saluzzo il saccheggio degli Svizzeri dovette accettare di pagare «duchati sedes milia et sei cento». La de Foix per onorare il tributo impose un prestito forzoso alla popolazione e «furono estreti li giantilomini del marchisato». Il Castellar spiega perché non volle pagare: «io chredo che da questa somma sopra eschripta lo ducha de Milano né suviceri non ofeno la mità, l'altra mità ritornò una parte in la borsa de dita madama et in parte ali soi tristi rogiori et consiglieri». NATALE, MOLA, *Storia segreta...* cit. n. 9, pp. 257-258, nota 9.
- ⁽⁴³⁾ Nell'ottobre 1515 Margherita è a Milano ed è in questa occasione che poté ammirare le opere di Leonardo tra cui il Cenacolo per riproporlo sulla contro facciata della Cappella Marchionale.
- ⁽⁴⁴⁾ Nel testo è descritta la fuga da Saluzzo «et madama nostra marchissa de Fois [...] se ne fusite a Dragonero con el signore insemma [...] et poi in Aceglia et lassò il chastelo de Saluce desornito de persone [...] li homeni de Saluce veduto che madama fugia senza dire niente a persona se non a qualche suo favorito tuti li principali se ne fugarono chon loro più chara roba [...]». NATALE, MOLA, *Storia segreta...* cit. n. 9, p. 275, nota 9.
- ⁽⁴⁵⁾ *Ivi*, p. 280, nota 9.
- ⁽⁴⁶⁾ *Ivi*, pp. 280-281.
- ⁽⁴⁷⁾ D. MULETTI, *Storia di Saluzzo e de' suoi marchesi con documenti*, 6 voll., Saluzzo 1831, vol. VI, p. 68 (rist. anast. Savigliano 1972).
- ⁽⁴⁸⁾ NATALE, MOLA, *Storia segreta...* cit. n. 9, p. 369, nota 9.
- ⁽⁴⁹⁾ Margherita procurò al figlio benefici e rendite già dal 1504: ordinato chierico nella cattedrale di Lione, in seguito fu priore di San Benedetto a Pagno e Verzuolo e abate della badia di Staffarda, prevosto di San Pietro all'Olmo a Milano e canonico nella cattedrale di Embrun. La serie di nomine mostra la benevolenza dei re di Francia e dei pontefici alla casa di Saluzzo tanto che papa Giulio II era disposto a crearlo vescovo e papa Leone X cardinale.
- ⁽⁵⁰⁾ PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n. 10, doc. n. 29, nota 8.
- ⁽⁵¹⁾ Nominò il nuovo podestà di Carmagnola e un membro dei Vacca arcidiacono della cattedrale. Gestì in prima persona tutti i beni del figlio detenuto in Francia.
- ⁽⁵²⁾ PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n. 10, doc. n. 33, nota 8.
- ⁽⁵³⁾ G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Firenze 1984, pp. 181-182, nn. 711-714.
- ⁽⁵⁴⁾ M. RAVEGNANI MOROSINI, *Signorie e Principati: monete italiane con ritratto (1450-1796)*, 4 voll., Milano 1984, III, p. 107. Si veda anche R. GANGANELLI, *Parole e monete: il dolore di Margherita e il Tallero di Carmagnola*, <<https://www.ilgiornaledellanumismatica.it/parole-e-monete-il-dolore-di-margherita-e-il-tallero-di-carmagnola/>> (01-12-2020).

- ⁽⁵⁵⁾ S.K. SCHER, *The currency of Fame. Portrait Medals of Reinassance*, catalogo della mostra, (New York, Frick Collection, 24 May – 22 August 1994), a cura di S.K. Scher, New York 1994, p. 116.
- ⁽⁵⁶⁾ Milano, Gabinetto Numismatico, n. 1891, 38,35 g, Ø mm 48,5 e n. 1892, 39,12 g; Berlin, Münzkabinett, BM-067/19, 38,93 g, Ø mm 45; London, British Museum, BNK, ItM.35, 38,88 g, Ø mm 45; BNK, ItM.37, 38,86 g, Ø mm 45; New York, American Numismatic Society, 1937.146.1863, 38,94 g, Ø mm 45; New York, The Frick Collection (Scher Collection) n. 512, 39,20 g; *Numismatica Varesi*, 14, n. 291; *Numismatica Ars Classica*, 85, n. 12, 36,72 g; *Hess-Divo*, 330, n. 149, 38,90 g (= *Numismatica Genevensis*, 5, n. 756 = *Numismatica Genevensis*, 7, n. 1422); *Numismatica Ars Classica*, 32, n. 10, 37,85 g, Ø mm 45,3; *Numismatica Genevensis*, 4, n. 752, 38,89 g (= *Numismatica Genevensis*, 8, n. 491 = *Hess-Divo*, 315, n. 1112); *Nomos*, 11, n. 288, 38,70 g, Ø mm 45. Gli esemplari passati in asta sono visibili sui rispettivi cataloghi e sul sito <<https://www.coinarchives.com/>> (18-11-2019).
- ⁽⁵⁷⁾ *Stack's Bowers Galleries*, 161, n. 20488, 30,38 g, Ø mm 45,3.
- ⁽⁵⁸⁾ Evidenti i segni di usura sull'esemplare *Numismatica Ars Classica*, 85, n. 12.
- ⁽⁵⁹⁾ V. E. III SAVOIA, *Corpus Nummorum Italicorum*, 20 voll., Roma 1910-1943, II, 1911, p. 135, nn. 1-4 (da ora in poi CNI).
- ⁽⁶⁰⁾ Vedi FIG. 2 e CNI, I, p. 135, n.1 (*Numismatica Genevensis*, 3, n. 755; 38, 22 g; Ø mm 43).
- ⁽⁶¹⁾ L'emissione del *Ducato* e del *Doppio ducato* evidenzia la stessa impostazione generale e lo stretto legame realizzativo tra il ritratto di Ludovico II e quello di Ludovico Sforza; la relazione tra le due emissioni è rilevabile anche sul R/: il *Ducato* saluzzese, sebbene di tipologia più semplice, imita nella forma e nella posizione lo scudo sormontato da elmo e cimiero degli esemplari di Gian Galeazzo Maria (cfr. G. FEA, *Il doppio ducato di Ludovico II: un eccezionale ambasciatore per il marchesato*, in *Ludovico II...* cit. n. 7, pp. 183-192, in particolare pp. 190-192).
- ⁽⁶²⁾ Il clima culturale di ripresa dei temi classici aveva consentito la riproposta delle reali fattezze del sovrano sulle emissioni monetali, rendendo inequivocabilmente 'personale' uno dei principali veicoli di comunicazione politica per l'ampia diffusione tra tutti gli strati della popolazione, collegando alle monete elementi artistici, politici, psicologici e identificativi e rendendo il possessore, quando accettato il nominale, il migliore promotore della legittimazione del proprio Signore, azione che acquistava ulteriore rilevanza quando condotta al di fuori dei confini dello Stato.
- ⁽⁶³⁾ Sono stati rintracciati tre esemplari: due in argento (*Numismatica Ars Classica*, 32, n. 9, 38,76 g, Ø mm 43,3 e *Numismatica Ars Classica*, 85, n. 11, 38,30 g) e una in rame (*Auktionshaus H.D. Rauch*, 101, n. 1980). Per l'emissione da 10 scudi d'oro (*Morton & Eden*, 75, n. 251, 34,33 g, Ø mm 43,5).
- ⁽⁶⁴⁾ Ludovico il Moro fece coniare dalla zecca di Milano due 'progetti in rame' di *Testone*, entrambi raffiguranti al D/ il ritratto del Duca e al R/ rispettivamente quello di Beatrice d'Este (CNI, V, p. 202, nn. 5-8; M. RAVEGNANI MOROSINI, *Signorie e Principati. Monete italiane con ritratto. 1450-1796*, s.l. 1984, p. 272 n. 11) e lo stemma ducale (CNI, V, p. 202, n. 28; RAVEGNANI MOROSINI, *Signorie e Principati...* cit., p. 270 n. 6): costituivano i modelli per l'emissione della nuova moneta, la prima recante il ritratto di una consorte e l'anno (1497) in cifre arabe, progetto non portato a compimento per l'improvvisa morte della Duchessa, cfr. R. MARTINI, *La monetazione di Giovanni Galeazzo Maria Sforza e Ludovico Maria Sforza "il Moro" della Zecca di Milano nelle Civiche raccolte Numismatiche di Milano (1476-1499)*, Milano 2002.
- ⁽⁶⁵⁾ CNI, II, pp. 69-70, nn. 136-145.

- ⁽⁶⁶⁾ R. MARTINI, *Le zecche minori del Piemonte*, Milano 1987, p. 26, tav. VIII, n. 13.
- ⁽⁶⁷⁾ O. ROGGIERO, *La zecca dei marchesi di Saluzzo*, Pinerolo 1901, p. 10.
- ⁽⁶⁸⁾ Nella zecca di Carmagnola si continuarono a battere monete di corso più comune nel Marchesato e negli Stati confinanti sul sistema monetario adottato da Ludovico II, basato sulla 'lira astese'. La monetazione di Michele Antonio (CNI, II, pp. 71-88) non differisce di molto da quella del padre; Margherita de Foix emise in nome del figlio lo *Scudo d'oro* ma con titolo inferiore rispetto gli scudi conati negli altri Stati italiani (coniato al titolo di venti carati e mezzo in ragione di quarantacinque grossi contro i quarantotto-cinquanta degli altri scudi); per il corso delle monete saluzzesi nel Ducato di Milano cfr. MOTTA, *Documenti Viscontei-Sforzeschi...* cit. n. 1, nn. 423, 445, 458, 469, 477, 480, 482, 489, 500, 510, nota 1; A.A. MOLA, A.M. FALOPPA, *La storia fra le dita. Monete dei Marchesi di Saluzzo*, Saluzzo 1990; A.S. FAVA, *Le monete della zecca di Carmagnola*, in *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, a cura di N. Gabrielli, Torino 1974, pp. 245-254.
- ⁽⁶⁹⁾ PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n. 10, doc. n. 17, pp. 142-143, nota 8.
- ⁽⁷⁰⁾ A partire da questo contratto vengono citati i nomi di alcuni maestri attivi nell'officina a Carmagnola. Vedi ROGGIERO *La zecca...* cit. n. 68, pp. 13, 43-44, nota 79.
- ⁽⁷¹⁾ PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n. 10, doc. n. 20, pp. 141-142, nota 8. Patti confermati il 15 novembre dello stesso anno, si veda *Ivi*, doc. n. 21 pp. 144-145.
- ⁽⁷²⁾ ROGGIERO, *La zecca...* cit. n. 68, pp. 50-64, nota 79; PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n. 10, doc. n. 23, pp. 145-146, nota 8.
- ⁽⁷³⁾ ROGGIERO, *La zecca...* cit. n. 68, p. 12, nota 79.
- ⁽⁷⁴⁾ PREVER, *Margherita di Foix...* cit. n. 10, doc. n. 23, pp. 145-146, nota 8.
- ⁽⁷⁵⁾ CNI, II, p. 71.
- ⁽⁷⁶⁾ RAVEGNANI MOROSINI, *Signorie e Principati...* cit. n. 55, p. 107, nota 66.
- ⁽⁷⁷⁾ *Ivi*, p. 108, n. 2.
- ⁽⁷⁸⁾ Si veda: M. ALBERTARIO, *Galeazzo Maria Sforza (1466-1476). "...tracto dal naturale...": la circolazione dei modelli tra la corte e la zecca di Milano*, in *Milano raffigurata: avvenimenti, personaggi ed istituzioni cittadine*, «Quaderni del Centro Culturale Numismatico Milanese», fasc. 8, 2002.
- ⁽⁷⁹⁾ G. CASCIONE, R. MARTINI, *Iconocrazia. Comunicazione e politica nell'Europa di Carlo V. Dipinti, emblemi e monete*, Milano 2006, pp. 102-144.
- ⁽⁸⁰⁾ *Ivi*, p. 130.
- ⁽⁸¹⁾ Il presente studio è l'avvio di una serie di 'indagini' conoscitive volte a sviluppare il tema 'Immagini Monetali e Potere' attraverso esemplari scarsamente conosciuti ossia oggetto di opinioni e attribuzioni discordanti.

MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI

Una nuova attribuzione per il clavicembalo ‘Pascal Taskin 1788’

Augusto Bonza

Ll clavicembalo firmato da Pascal Taskin nel 1788 e conservato nel Museo degli Strumenti Musicali di Milano⁽¹⁾ (FIG. 1) ebbe fin dalle sue origini una storia ambigua e ingannevole. Costruito con l'intento di imitare un clavicembalo di tradizione fiamminga del secolo precedente esso mostra una tavola armonica abilmente decorata in stile arcaico ma distinguibile come opera di un decoratore parigino del Settecento⁽²⁾. L'inserimento di una rosetta, mostrante le iniziali di Andreas Ruckers, perfeziona in questo clavicembalo una di quelle attività di falsificazione usuali a Parigi nel secolo XVIII (FIG. 2)⁽³⁾.

Lo strumento fu in realtà costruito nella prima metà del Settecento e, nonostante imiti alcuni caratteri tipici della tradizione fiamminga (per esempio la rosetta, le giunzioni degli angoli, la decorazione della tavola armonica in stile arcaico) fin dall'origine possedeva le caratteristiche musicali adeguate a un clavicembalo francese dell'epoca di Luigi XV⁽⁴⁾.

Su richiesta del Museo degli Strumenti Musicali di Milano è stato affrontato uno studio specifico di questo clavicembalo, finalizzato alla costruzione di una sua copia nello stato che precedette l'intervento di Taskin. Il presente testo è solo una parte di un più approfondito saggio che verrà pubblicato prossimamente⁽⁵⁾.

La pratica del *ravalement* nella Francia del secolo XVIII

Il clavicembalo qui esaminato configura la nota pratica cembalaria denominata in Francia *ravalement* e ne testimonia lo sviluppo.

Nella Francia del Settecento, con il termine *ravalement* si intendeva quell'attività di ampliamento dell'ambito e della registrazione alla quale venivano spesso sottoposti i clavicembali per adattarli alle mutate esigenze musicali.

Nel corso del secolo precedente i membri della famiglia Ruckers – i più importanti cembalari di Anversa – avevano fornito al mercato francese un buon numero di strumenti. Le botteghe parigine di allora producevano clavicembali molto diversi da



FIG. 1 - Clavicembalo firmato da Pascal Taskin nel 1788, inv. 604. Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali

quelli che i Ruckers esportavano e, col tempo, questi ultimi vennero apprezzati assai più degli strumenti locali; questo fenomeno fu prevalentemente dovuto al prestigio derivante dal possesso di un clavicembalo Ruckers, il cui nome aveva acquisito in tutta Europa una notorietà senza pari. Come conseguenza i costruttori francesi dovettero adeguarsi a questa tendenza e progressivamente modificare il vecchio stile costruttivo per adattarlo alle mutate esigenze del mercato. I più giovani cembalari parigini di inizio Settecento impararono quindi l'arte restaurando e rinnovando gli strumenti fiamminghi. La famiglia Blanchet e, più tardi, il successore Pascal Taskin furono rinomati per questa pratica che ha generato alcuni fra i più pregevoli clavicembali che ci siano pervenuti.

Le tastiere dei Ruckers avevano 45 tasti negli strumenti con un manuale o 50 tasti in quelli con due manuali, tuttavia per il mercato francese venivano anche prodotti strumenti con i bassi che scendevano cromaticamente fino a Sol⁰(⁶). Tutti questi cembali risultavano comunque inadeguati per la musica francese del Settecento; inoltre non utilizzavano l'*accouplement*, il dispositivo che consente al manuale inferiore di suonare anche quello superiore. Gli strumenti erano infatti forniti di tastiere fra loro traspositrici e possedevano normalmente due soli ordini di corde: uno di '8 piedi',



FIG. 2 - Clavicembalo firmato da Pascal Taskin nel 1788, inv. 604, dettaglio della rosetta e della decorazione sulla tavola armonica. Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali

l'altro di '4 piedi'. La musica francese del secolo successivo imponeva invece un sistema di registri più complesso e tastiere più estese, dapprima di 54 tasti e più tardi fino a 62. Questi i motivi per cui fu necessario adattare e rinnovare gli strumenti fiamminghi alle richieste del nuovo secolo, durante il quale il medesimo clavicembalo veniva spesso sottoposto a *ravalement* più volte.

I clavicembali fiamminghi godevano di una grande reputazione nella Parigi del Settecento e il valore commerciale di un cembalo Ruckers era molto più elevato di un normale strumento francese coevo⁽⁷⁾. Furono quindi assai comuni le contraffazioni. Talvolta da uno strumento Ruckers si asportavano pochi elementi attorno ai quali si costruiva un cembalo dai caratteri francesi, o perfino si creava ex novo uno strumento che veniva in seguito spacciato come fiammingo. Per questo scopo si falsificava la decorazione e, in alcuni casi, si incideva la pittura e il legno sottostante per simulare le tracce di un allargamento mai avvenuto. Non è chiaro quanto effettivamente truffaldine fossero queste operazioni o quanto invece derivassero da un tacito accordo fra il cembalario e il suo cliente⁽⁸⁾.

I clavicembali Ruckers pervenuti in Francia nel secolo XVIII erano limitati e quindi la consuetudine di appropriarsi di una paternità fittizia poteva essere accettata di buon grado da chi volesse entrare in possesso di uno strumento prestigioso.

A dispetto di queste pratiche fraudolente, gli strumenti così contraffatti possedevano sovente eccellenti qualità musicali e in quelli autentici rimodernati del suono fiammingo rimaneva poco o nulla⁽⁹⁾. Al clavicembalo antico si imponeva il gusto e il carattere francese mutandone la natura timbrica e musicale.

Per convenzione si usa classificare i *ravalement* in due categorie principali: il *Petit Ravalement*: che consiste nell'allargamento dell'ambito della tastiera senza intervenire sulla cassa; il *Grand Ravalement*: che invece prevede l'allargamento della cassa.

Questa generica distinzione tuttavia risulta piuttosto riduttiva rispetto alle numerose tipologie di intervento che possiamo osservare sugli strumenti pervenuti: la semplice aggiunta di alcuni tasti per rendere 'stesa' l'ottava corta, la sostituzione delle tastiere riducendo la larghezza d'ottava con il riposizionamento delle punte sui ponticelli, la rimozione dei manuali traspositori, gli allargamenti dell'ambito (originariamente di 45 note) da un minimo di 48 sino a 62 note, finanche l'aggiunta di un quarto registro e di ginocchiere.

Il *Grand Ravalement* trasformava interamente l'ambito e la registrazione fiamminga di questi clavicembali e li rendeva 'francesi' a tutti gli effetti. Esso poteva essere praticato allargando la cassa solo al fianco destro o a entrambi i lati e, negli anni successivi al 1760, consegnava ai musicisti dell'epoca uno strumento con tastiere di 61 note e la disposizione a tre registri che ancora oggi consideriamo abituale per un clavicembalo francese.

La pratica del *ravalement* alla fine del XVIII secolo produsse infine gli strumenti più

straordinari che si fossero visti fino ad allora a Parigi: tastiere di 62 note, ginocchiere per lo spostamento dei registri e quarto registro in *peau de buffle*.

Quest'ultimo, caratteristico di molti cembali di Pascal Taskin, è un registro di cuoio morbido che accarezza le corde anziché pizzicarle e rende una sonorità dolce consentendo anche una limitata gradazione dinamica.

Lo stato originario del clavicembalo

Lo strumento presenta due manuali e attualmente è fornito di 62 note per ciascuna tastiera, con un ambito compreso fra Mi0 e Fa5. Quattro ginocchiere inseriscono altrettanti registri: due di otto piedi, uno di quattro piedi e un registro di *peau de buffle*. Una quinta ginocchiera aziona un dispositivo di sollevamento per i salterelli di quest'ultimo.

La firma di Pascal Taskin è visibile sul somiere (ove si legge anche la data 1788) e su un cartiglio incollato all'interno della cassa.

Tuttavia una volta il clavicembalo era piuttosto differente da come ci è attualmente pervenuto.

Per comprendere come fosse stato in origine costruito è necessario 'ripulirlo' virtualmente di tutte le aggiunte e le integrazioni che esso subì fino all'intervento di Pascal Taskin nel 1788.

Anzitutto, sulla superficie del somiere sono evidenti i fori delle caviglie (poi chiusi con cavicchi di legno) che precedettero l'intervento di Taskin: 61 per ciascuno dei tre registri. L'ambito rivelato dalla loro disposizione corrisponde a Fa0-Fa5. Le antiche sedi per le caviglie più esterne – associate alle note Fa0, Fa#0 e Fa5 – risultano però disallineate rispetto alle file corrispondenti e si mostrano di diametro inferiore di circa mezzo millimetro rispetto a tutte le altre. In ogni caso la collocazione generale segue, come di consuetudine, la disposizione dei tasti diatonici e cromatici della tastiera. L'osservazione di queste discrepanze porta alla conclusione che originalmente il clavicembalo possedesse un ambito di sole 58 note, da Sol0 a Mi5, e che la disposizione di 61 note precedente al 1788 fu il risultato di un *Petit Ravalement*.

Nel corso del XVIII secolo le esigenze musicali mutarono rapidamente e dagli strumenti parigini si pretesero tastiere sempre più ampie. Verso la metà del secolo l'estensione di 58 note divenne inadeguata poiché le nuove musiche richiedevano più frequentemente il Fa grave. Per questo motivo a molti clavicembali costruiti nella prima metà del Settecento furono aggiunte due note, il Fa0 e il Fa#0. In seguito, dopo circa un decennio, anche gli acuti richiesero un ampliamento, con l'annessione della nota Fa5.

La rapida evoluzione musicale e la pratica costruttiva del periodo suggeriscono che a metà secolo questo strumento avrebbe già potuto conoscere un ambito di 60 note. Non vi sono tuttavia evidenti riscontri di questo passaggio ed è altrettanto possibile

che l'allargamento a cinque ottave complete – da Fa0 a Fa5 – fu il primo *ravalement* subito dal clavicembalo; avvenuto presumibilmente dopo il 1760. In ogni caso entrambi questi ampliamenti sarebbero stati portati a termine evitando l'allargamento della cassa, secondo la prassi del cosiddetto *Petit Ravalement*.

Per capire quale fosse il numero e la tipologia dei registri di questo strumento nel suo stato di origine è necessario esaminare i segni lasciati nel somiere dalle leve per lo spostamento delle guide dei salterelli, ora scomparse.

Sono visibili quattro grossi cavicchi di legno, che chiudono altrettanti fori sul lastrone di abete del somiere. Tali fori corrispondevano alle viti di fulcro delle leve manuali che inserivano e disinserivano gli antichi registri (FIGG. 3, 4).

Il tracciamento ipotetico delle corde estreme originali (Sol0 e Mi5) e di quelle relative al primo *ravalement* (Fa0 e Fa5) mostra chiaramente come i due fori otturati più interni servissero per il fissaggio delle leve dei registri originali, mentre i due più esterni per i fulcri delle leve dopo il primo *ravalement*.

Si nota inoltre che i cavicchi di otturazione dei primi hanno sezione più o meno circolare mentre quelli dei secondi hanno sezione più irregolare: questo suggerisce che furono inseriti da mani diverse e in momenti differenti.

Tali indizi rendono quindi evidente che i registri del *Petit Ravalement*, come anche quelli originali, fossero soltanto tre; ne consegue che il registro *peau de buffle* fu verosimilmente introdotto solo nel 1788.

La sede relativa alla caviglia della nota più grave del registro di *quattro piedi* – la nota Fa0, aggiunta nel corso del primo *ravalement* – risulta disallineata e più spostata verso i salterelli rispetto a tutte le altre. Il motivo di questa dislocazione si può facilmente cogliere considerando che altrimenti la leva manuale di sinistra avrebbe

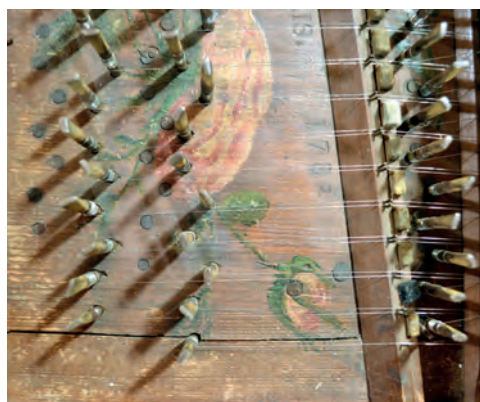


FIG. 3 - Clavicembalo firmato da Pascal Taskin nel 1788, inv. 604, dettaglio dei fori richiusi delle leve per i registri - lato sinistro. Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali



FIG. 4 - Clavicembalo firmato da Pascal Taskin nel 1788, inv. 604, dettaglio dei fori richiusi delle leve per i registri - lato destro. Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali

toccato la caviglia ostacolando la mutazione del registro.

Con il *Grand Ravalement* del 1788 questo clavicembalo cambiò definitivamente la sua fisionomia. Taskin operò un ampliamento della cassa⁽¹⁰⁾ con l'aggiunta di ginocchiere e del quarto registro in pelle di bufalo. Alle nuove tastiere venne aggiunto un sessantaduesimo tasto, il MI grave (Mi0), già comparso in Francia almeno dal 1770⁽¹¹⁾ e in molti strumenti di Taskin pervenuti e successivi al 1778⁽¹²⁾.

Sulle ragioni di questa nota grave si è spesso discusso, talora presentando interpretazioni che richiamano la prassi della 'scordatura' altre volte la ricerca di una simmetria della tastiera o perfino il tentativo di migliorare la qualità timbrica del Fa0 adiacente. Certamente, nel primo movimento (*Allegro Moderato Et Marqué*) delle *Symphonie De Clavecins*⁽¹³⁾ di Louis Armand Couperin⁽¹⁴⁾ questo Mi grave è segnato in partitura: questo accerta che tale nota fu utilizzata per fini specificamente musicali già nel 1773.

La datazione e l'attribuzione a Jean Claude Goujon

La disposizione originaria dei registri e delle tastiere può darci una chiara indicazione sul periodo in cui lo strumento fu costruito, ma un altro elemento che può essere di aiuto per la datazione è lo stile finto fiammingo della pittura originaria della tavola armonica poi integrata da un decoratore successivo. Questo stile è osservabile almeno in altri dieci clavicembali fra quelli pervenuti e fu attribuito da Sheridan Germann a un decoratore – da lei definito «Later Blanchet Painter» – attivo a Parigi sicuramente dal 1729 al 1754⁽¹⁵⁾.

Lo stile della pittura – dove la raffinata maniera del decoratore viene artificialmente semplificata e stilizzata per imitare la tecnica più *naïf* dei fiamminghi⁽¹⁶⁾ – e l'ambito originale della tastiera – la cui estensione di 58 note è documentata nel periodo

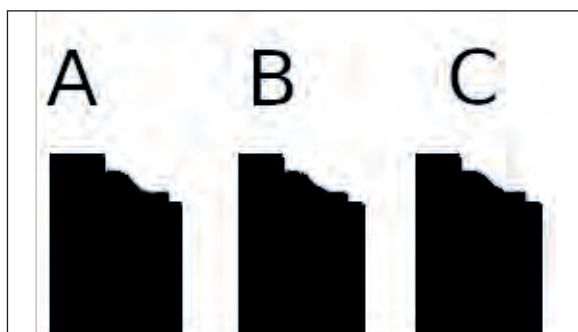


FIG. 5 - a) Clavicembalo Ioannes Ruckers 1632, profilo della modanatura superiore interna del fianchino destro. Neuchatel, MAHN – b) Clavicembalo Jean-Claude Goujon, pre 1749, ravalé da Jacques Joachim Swanen, 1784, inv. E.233 / C.326, profilo della modanatura superiore interna del fianco curvo. Paris, Musée de la Musique – c) Clavicembalo firmato da Pascal Taskin nel 1788, inv. 604, profilo della modanatura superiore interna del fianco curvo. Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali

compreso fra il 1715⁽¹⁷⁾ e il 1736⁽¹⁸⁾ – se considerati insieme e integrati da un ragionevole margine di tempo, ci farebbero per ora collocare la data di costruzione del clavicembalo negli anni che vanno dal 1725 al 1740.

Mentre lo studio della decorazione può offrire un notevole aiuto per la datazione, non ci si può invece basare su di esso per determinare quale fosse stato il costruttore originario di questo clavicembalo, poiché il cosiddetto ‘Later Blanchet Painter’ era piuttosto attivo e lavorava per più botteghe di cembalari (Pierre e Louis Bellot, François I Blanchet, Jean I Goermans, Jean Goujon, Henri Hemsch e Antoine Vater). Il confronto delle sagome dei ferri impiegati per intagliare le modanature risulta perciò determinante⁽¹⁹⁾.

A questo proposito si è comparata la sagoma della modanatura superiore interna sul fianco curvo dello strumento in esame (FIG. 5c) con quelle dei cembali parigini custoditi nei musei europei. Sono stati quindi confrontati 15 strumenti provenienti dagli *atelier* di Blanchet, Goermans, Goujon, Hemsch, Taskin e Vater. Fra tutti quelli esaminati solo due clavicembali mostrano un’elevata corrispondenza di modanatura con l’esemplare milanese, mentre in tutti gli altri le differenze di sagoma risultano



FIG. 6 - Clavicembalo Ioannes Ruckers 1632. Neuchatel, MAHN

così evidenti da non lasciare spazio ad ambiguità.

Il primo di questi due clavicembali è il Ruckers del 1632 rinnovato a Parigi nel 1745 e custodito al Musée d'art et d'histoire di Neuchatel (FIG. 6). La modanatura superiore interna del fianchetto destro di questo clavicembalo mostra difatti una notevolissima coincidenza (FIG. 5a) con quella del fianco curvo del 'Taskin' custodito nel Museo degli Strumenti Musicali di Milano. Il Ruckers di Neuchatel fu l'esito di un *Grand Ravalement* durante il quale la cassa fu allargata, l'attuale fianchetto destro appartiene all'epoca di questo intervento e il ferro usato per sagomarne la modanatura è quindi distintivo del cembalaro che operò nel 1745. Sulla leva di un tasto del clavicembalo si legge infatti questa data sotto a un monogramma attribuito a Jean Goujon⁽²⁰⁾ (FIG. 7).

Il secondo cembalo che presenta la stessa modanatura dello strumento milanese, in questo caso sia sul fianchetto destro che sul fianco curvo (FIG. 5b), è un clavicembalo costruito da Jean Claude Goujon prima del 1749, notevolmente modificato nel 1784 da Joachim Swanen e custodito a Parigi presso la Cité de la Musique⁽²¹⁾ (FIG.



FIG. 7 - Clavicembalo Ioannes Ruckers 1632, dettaglio del monogramma sul primo tasto del manuale superiore. Neuchatel, MAHN

8). Anche su questo strumento la corrispondenza delle modanature è risultata certa, consentendo dunque di attribuire il clavicembalo oggetto di questo studio a Jean-Claude Goujon, cembalario di Parigi la cui attività è attestata negli anni compresi fra il 1732 e il 1757⁽²²⁾. Poiché l'ambito originario di 58 note fu adottato almeno fino al 1736, si può ragionevolmente presumere che la costruzione del clavicembalo qui studiato avvenne nel decennio compreso fra il 1730 e il 1740.

Conclusioni

Si chiude questo contributo riassumendo le fasi di costruzione individuate. Il clavicembalo qui esaminato fu costruito da Goujon nel quarto decennio del secolo XVIII, con tre registri e due tastiere aventi ambito compreso fra Sol0 e Mi5; circa trent'anni più tardi fu quindi adattato a 61 note con un ambito Fa0 – Fa5 (*Petit Ravalement*), mantenendo inalterata la disposizione dei registri. Infine nel 1788 Pascal Taskin lo mise a *Grand Ravalement* ampliando la cassa, aggiungendo nel grave la nota Mi0, il registro di *peau de buffle* e cinque ginocchiere, nel tentativo di accrescere la limitata 'dinamica' fornita dai plettri di penna.

I clavicembali di fine secolo segnano l'apogeo di questi strumenti e allo stesso tempo il loro declino, nei confronti del fiorent piano-forte essi rappresentano l'estrema sfida di un glorioso passato ormai in piena decadenza. Il clavicembalo custodito nel Museo degli strumenti musicali di Milano è uno fra gli ultimi di questi esempi.

La mia gratitudine va allo staff del Museo degli Strumenti Musicali di Milano, la cui collaborazione è stata indispensabile per questa indagine. Devo una particolare riconoscenza a Francesca Tasso e a Valentina Ricetti senza le quali questo progetto di studio non si sarebbe potuto realizzare.

Devo anche un sentito ringraziamento a Philippe Lüscher, conservatore delle arti applicate del MahN di Neuchatel per l'impegno profuso e per avermi fornito materiale fotografico e documentale relativo al restauro effettuato nel 1985 da M.R. Von Nagel. Sono grato anche a Pierre-Laurent Haesler per la sua gentile disponibilità.

Un ringraziamento altrettanto cordiale va allo staff della Cité de la Musique di Parigi, in particolare ai conservatori Christine Lalou e Thierry Maniguet per avermi consentito di esaminare i clavicembali francesi custoditi nel Musée de la Musique e al tecnico di conservazione Jean Claude Battault per il prezioso aiuto.

Sono inoltre assai grato a Grant O'Brien per avermi recentemente confermato l'attribuzione a Goujon del clavicembalo custodito a Neuchatel, già riportata nel suo libro (*Ruckers, A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge 1990, p. 251).



FIG. 8 - Clavicembalo Jean-Claude Goujon, pre 1749, ravalé da Jacques Joachim Swanen, 1784, inv. E.233 / C.326. Paris, Cité de la Musique

- ⁽¹⁾ Museo degli Strumenti Musicali di Milano, Castello Sforzesco, inv. 604.
- ⁽²⁾ S. GERMANN, *Monsieur Doublet and his confrères*, «Early Music», April 1981, p. 194.
- ⁽³⁾ Nel corso dei rilievi per la costruzione di una copia (si veda oltre) si è potuto studiare approfonditamente anche la rosetta, della quale è stato realizzato un duplicato. Lo studio del manufatto ha messo in luce come la rosetta inserita nel clavicembalo in esame non sia autentica. Si è giunti a questa conclusione poiché la definizione dei dettagli nella fusione risulta confusa e suggerisce che possa trattarsi del duplicato prodotto da un calco effettuato su una rosetta originale di Andreas Ruckers. Dopo la fusione – non riuscita perfettamente – furono inoltre eseguite alcune modifiche, in particolare una parte della colata in corrispondenza dell'ala sinistra dell'angelo fu aggiunta solo in seguito al raffreddamento del metallo. Occorre quindi rettificare quanto da noi scritto nel 1997 (A. BONZA, *Strumenti a tastiera*, in *Museo degli strumenti musicali*, a cura di A. Gatti, 2 voll., Milano 1997-1998, I, 1997, p. 337) ove non si escludeva la possibilità che la rosetta provenisse da un cembalo Ruckers.
- ⁽⁴⁾ BONZA, *Strumenti...* cit. n. 3, p. 337.
- ⁽⁵⁾ In seguito sarà dato alle stampe il saggio che descrive l'intero lavoro di cui anche il presente articolo fa parte. Il testo si propone di fare nuova luce sull'opera di Taskin e degli altri cembalari parigini che si adoperarono su questo strumento. Sono ora riferiti solo i risultati relativi alla datazione e all'attribuzione del clavicembalo nel suo stato originario.
- ⁽⁶⁾ G. O'BRIEN, *Ruckers, A harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge 1990, p. 180
- ⁽⁷⁾ *Ivi*, p. 204.
- ⁽⁸⁾ Alcuni clienti forse assecondavano l'inganno, allo scopo di ostentare il possesso di un 'autentico' Ruckers, altri invece non ne erano consapevoli. Cfr *Ibidem*.
- ⁽⁹⁾ Il timbro dei clavicembali fiamminghi del secolo XVII possedeva un transitorio di attacco più rapido e, anche a causa degli smorzatori doppi, una minore risonanza rispetto agli strumenti francesi del secolo successivo.
- ⁽¹⁰⁾ È visibile nel settore degli acuti la traccia di un *ravalement*, durante il quale lo strumento fu allargato di circa 95 mm. La decorazione di questo settore, evidentemente, è fatta da mano diversa da quella che ha dipinto il resto della tavola.
- ⁽¹¹⁾ Il primo clavicembalo dotato di questo MI grave, fra quelli in conoscenza dell'autore, è lo strumento lionese di Christian Kroll del 1770 (Svizzera, Collezione privata). Oltre agli strumenti di Pascal Taskin questo tasto grave si trova in un clavicembalo costruito da Pierre Dubois nel 1780 (O'BRIEN, *Ruckers...* cit. n. 6, p. 280) e nel falso Ruckers custodito nel palazzo di Holyroodhouse (*ivi*, p. 281).
- ⁽¹²⁾ Un' *épinette* di 62 note firmata «Fait par Pascal Taskin a Paris 1778» è custodita nella Yale Collection of Musical Instruments.
- ⁽¹³⁾ Armand-Louis Couperin, *Selected Works for Keyboard*, ed. David Fuller, A-R Editions Inc., Madison (Wisconsin), 1975, Part. I: *Music for Two Keyboard Instruments*, p. 13.
- ⁽¹⁴⁾ Nel 1752 Armand Louis Couperin sposò Élisabeth-Antoinette Blanchet (1729-1815), figlia di François-Étienne Blanchet. Ne conseguirà una certa dimestichezza con gli strumenti costruiti nel laboratorio di famiglia, compresi quelli che saranno prodotti dal successore Pascal Taskin.

Si può immaginare quindi una partecipazione di Armand Couperin nell'adozione del Mi grave da parte di Taskin.

⁽¹⁵⁾ GERMANN, *Monsieur Doublet...* cit. n. 2, pp. 193, 195.

⁽¹⁶⁾ Il cosiddetto 'Later Blanchet Painter' quando non simulava la pittura fiamminga dimostrava una notevole eleganza e fantasia nelle forme.

⁽¹⁷⁾ Clavicembalo attribuito a Nicolas Blanchet, circa 1715 (ora a Paris, Cité de la Musique, inv. E 2016.12.1). W. DOWD, *The surviving instruments of the Blanchet workshop*, «The Historical Harpsichord», I (1984), Stuyvesant NY 1984, p. 38.

⁽¹⁸⁾ Clavicembalo François Etienne I Blanchet, 1736. Paris, Cité de la Musique, inv. E.2000.33.1.

⁽¹⁹⁾ A. GATTI, *Moulding casting in musical instruments*, «The Galpin Society Journal», LII (1999), London 1999, pp. 202-218.

⁽²⁰⁾ O'BRIEN, *Ruckers...* cit. n. 6, p. 251.

⁽²¹⁾ Paris, Cité de la Musique, inv. E.233.

⁽²²⁾ O'BRIEN, *Ruckers...* cit. n. 6, pp. 278 e 281.

La collezione Gallini e il Museo degli Strumenti Musicali di Milano: precisazioni e approfondimenti

Alessandro Restelli

Introduzione

Contestualmente alla riapertura del Museo di Milano nella nuova sede di Palazzo Morando, il 2 ottobre 1958 si inaugurò al pianterreno del prestigioso edificio di via Sant'Andrea il Civico Museo degli Antichi Strumenti Musicali⁽¹⁾. L'atto di fondazione di quest'ultimo istituto culturale risale all'anno precedente, quando il Comune di Milano deliberò di comprare un nutrito gruppo di strumenti – tanto della tradizione colta occidentale quanto d'ambito etnografico – appartenenti al maestro Natale Gallini allo scopo di arricchire le collezioni museali della città⁽²⁾.

Nella primavera del 1963 il Museo fu trasferito presso la sede attuale al Castello Sforzesco⁽³⁾, non appena venne completato il riallestimento degli spazi espositivi al primo piano della Rocchetta gravemente danneggiati dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Lo spostamento da Palazzo Morando fu pianificato in stretta relazione al cospicuo incremento cui andò incontro il patrimonio di strumenti dopo che il Comune di Milano, sia nel 1961 che nel 1963, decise di acquistare nuovi numerosi esemplari – rappresentativi sempre del mondo occidentale colto e dei contesti folclorici – provenienti dalla medesima raccolta privata Gallini⁽⁴⁾ (lo spostamento comportò una lieve modifica della titolazione, divenendo l'odierno Museo degli Strumenti Musicali).

Due differenti cataloghi della nuova collezione civica strumentaria uscirono con la curatela di Natale Gallini negli anni dell'inaugurazione del Museo e del suo trasloco⁽⁵⁾. Questi testi, insieme a diversi articoli a firma dello stesso Gallini o di compilatori che riprendevano fedelmente le informazioni da lui già divulgate⁽⁶⁾, contribuirono a generare e consolidare un'idea della formazione del Museo degli Strumenti Musicali che sarebbe perdurata per decenni. In particolare fissarono i concetti che tutti gli esemplari della collezione museale fossero appartenuti a Natale Gallini e che tutti gli esemplari inseriti nei cataloghi a sua cura fossero stati effettivamente venduti da lui al Comune di Milano.

Quando nel 1997 venne pubblicato il catalogo scientifico del Museo⁽⁷⁾ si iniziò a scalfire questa opinione. Infatti, in base al riscontro che il numero complessivo degli strumenti musicali catalogati da Gallini nel 1958 e nel 1963 fosse superiore al numero di quelli da lui venduti indicato in alcuni documenti dell'Amministrazione Municipale, nel volume si poté stabilire che al momento della creazione della raccolta civica e del suo incremento il Comune possedesse già degli esemplari, i quali furono aggregati a quelli provenienti dal collezionista milanese⁽⁸⁾.

Questo contributo vuole approfondire ulteriormente i fatti legati alla costituzione del Museo degli Strumenti Musicali. In particolare si propone di dettagliare la procedura con cui i beni strumentari di Natale Gallini giunsero al Comune di Milano. Soprattutto intende specificare la consistenza del patrimonio del Museo nel quinquennio cruciale tra il 1958 e il 1963, precisando e identificando – dove possibile e limitatamente agli strumenti della tradizione colta occidentale – quanti e quali esemplari siano giunti in modo effettivo dal maestro Gallini, quanti e quali di questi non furono inclusi nei suoi due cataloghi a stampa e quanti e quali strumenti fossero già di proprietà civica⁽⁹⁾.



FIG. 1 - Francesco Birger [attr.], *Spinetta traversa*, Milano, 1735, inv. 591. Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali

Le fonti d'archivio

L'approfondimento della conoscenza inerente al processo di formazione del patrimonio del Museo è stato possibile in massima parte grazie alla consultazione del materiale documentario custodito in alcuni importanti archivi milanesi.

In primo luogo si sono rivelati fondamentali i contenuti di faldoni, cartelle e fascicoli dedicati espressamente all'acquisizione della raccolta Gallini da parte del Comune di Milano che sono conservati presso la Cittadella degli Archivi e Archivio Civico, presso il Castello Sforzesco e presso gli uffici della Pinacoteca di Brera⁽¹⁰⁾.

In secondo luogo, soprattutto per comprendere meglio la presenza o meno di strumenti di proprietà municipale precedentemente alla transazione con Natale Gallini, sono state particolarmente utili altre risorse disponibili presso gli istituti culturali del Castello Sforzesco, nel dettaglio le carte relative al legato al Comune di Milano della contessa Lydia Caprara Morando Attendolo Bolognini, il Registro di Carico Generale per gli ingressi dei beni nelle civiche collezioni artistiche e i materiali che concernono i musei del Castello nei fondi del Civico Archivio Fotografico⁽¹¹⁾.

Infine hanno avuto un ruolo complementare ma non per questo marginale i cataloghi e i registri storici presenti negli archivi di altri due enti museali civici, più esattamente il catalogo della raccolta etnografica presso il Museo delle Culture e i registri dei donatori e degli ingressi del Museo Civico di Storia Naturale⁽¹²⁾.

I tre acquisti del 1957, 1961 e 1963

Il 21 maggio 1957 la Giunta Municipale del Comune di Milano deliberò la spesa di 35.000.000 di Lire per comprare un gruppo di 270 strumenti musicali e 30 archi offerti in vendita da Natale Gallini per la costituzione di un museo che garantisse la loro fruizione pubblica; nella seduta straordinaria del 5 giugno il Consiglio Comunale approvò tale delibera e il 30 agosto la spesa fu autorizzata definitivamente dalla Giunta Provinciale Amministrativa di Milano⁽¹³⁾. Nel frattempo, interpellata dalla Prefettura del capoluogo lombardo, l'allora Sovrintendenza alle Gallerie di Milano il 6 luglio aveva espresso parere favorevole all'acquisto della raccolta Gallini da parte del Comune perché ritenuta di interesse storico e dunque meritevole di essere destinata al godimento pubblico⁽¹⁴⁾.

In occasione delle acquisizioni successive l'*iter* procedurale rimase identico. Il 29 agosto 1961 la Giunta Municipale stabilì la spesa di 30.000.000 di Lire per comprare altri 130 strumenti venduti dal maestro Gallini, spesa che il Consiglio Comunale convalidò nella seduta straordinaria del 4 ottobre e che in ultimo fuavalata dalla Giunta Provinciale Amministrativa il 19 dicembre⁽¹⁵⁾. Intanto, il 24 novembre, su istanza della Prefettura la Sovrintendenza alle Gallerie aveva confermato l'acquisto di questi ulteriori 130 esemplari perché giudicato utile al fine di incrementare il patrimonio dell'allora Civico Museo degli Antichi Strumenti

Musicali in vista di un suo possibile trasferimento da Palazzo Morando al Castello Sforzesco⁽¹⁶⁾.

L'ultima vendita avvenne nel 1963. Il 19 febbraio la Giunta Municipale dispose per 50.000.000 di Lire l'acquisto di un gruppo non specificato di strumenti musicali profferiti da Natale Gallini, da unire alla collezione civica esistente che sarebbe stata riallestita presso le sale al primo piano della Rocchetta al Castello Sforzesco; il Consiglio confermò la disposizione nella seduta straordinaria del 7 marzo e la Giunta Provinciale Amministrativa diede via libera alla spesa il 30 marzo⁽¹⁷⁾. Sebbene non siano stati rintracciati i rispettivi documenti, è più che probabile che la Prefettura di Milano, analogamente a quanto fatto negli anni precedenti, avesse sollecitato la Sovrintendenza alle Gallerie a pronunciarsi sull'acquisto e che il giudizio di quest'ultima fosse stato positivo.

All'interno del fascicolo sull'acquisizione del patrimonio Gallini da parte del Comune di Milano presente alla Cittadella degli Archivi e Archivio Civico è stata ritrovata, in allegato alla pratica della prima vendita del 1957, la lista dei 270 strumenti musicali e 30 archi coinvolti⁽¹⁸⁾; in aggiunta, in allegato alla pratica della terza vendita del 1963, è stato rinvenuto il verbale di consegna di 118 esemplari esitati in quell'occasione⁽¹⁹⁾. Una terza lista con i 130 strumenti pertinenti alla vendita del 1961 invece è stata riscoperta al Castello Sforzesco fra i documenti relativi all'acquisto Gallini custoditi nell'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte⁽²⁰⁾.

Il confronto tra i contenuti di queste liste e le informazioni offerte dai primi cataloghi della collezione civica usciti nel 1958 e nel 1963, nonché quelle fornite dal catalogo scientifico realizzato nel 1997, ha permesso di identificare come effettivamente proveniente dal maestro Gallini un elevato numero di esemplari fra quelli oggi conservati al Museo degli Strumenti Musicali. Gli strumenti occidentali così identificati sono stati riordinati secondo il numero attuale d'inventario nelle tre tabelle in appendice (Tabb. 1, 2, 3), corrispondenti a ciascuno dei tre acquisti effettuati. Laddove l'identificazione degli strumenti non è ritenuta sicura è stato inserito un [?]; la definizione dell'oggetto corrisponde a quella d'uso corrente e l'ultima colonna delle tabelle contiene il rimando interno alla relativa lista di vendita.

Il riconoscimento di molti esemplari del Museo tra quelli iscritti negli elenchi ritrovati suggerisce una considerazione aggiuntiva.

Alcuni, soprattutto violini e pianoforti, sono identificati da un numero d'inventario superiore a 641. Bisogna ricordare che l'attribuzione agli strumenti dei numeri d'inventario fu fatta seguendo la numerazione creata da Natale Gallini per il catalogo edito nel 1963 e che lì l'ultimo degli esemplari corrispondeva esattamente al numero 641. Da ciò è derivata l'opinione usuale secondo cui uno strumento inventariato con una cifra superiore a 641 necessariamente non fosse appartenuto a Gallini e che altrettanto necessariamente fosse giunto al Comune di Milano dopo l'acquisto della



FIG. 2 - Gigi Bassani, *Sala Galeazzo Visconti di Rosasco del Museo Artistico e Archeologico al Castello Sforzesco*, 1900-1910, inv. RLB 2159/1A. Milano, Civico Archivio Fotografico, fondo Raccolta Luca Beltrami. Sull'angolo destro della pedana centrale si può notare la spinetta traversa del 1735 attribuita a Francesco Birger e appartenuta a Malachia De Cristoforis (inv. 591)

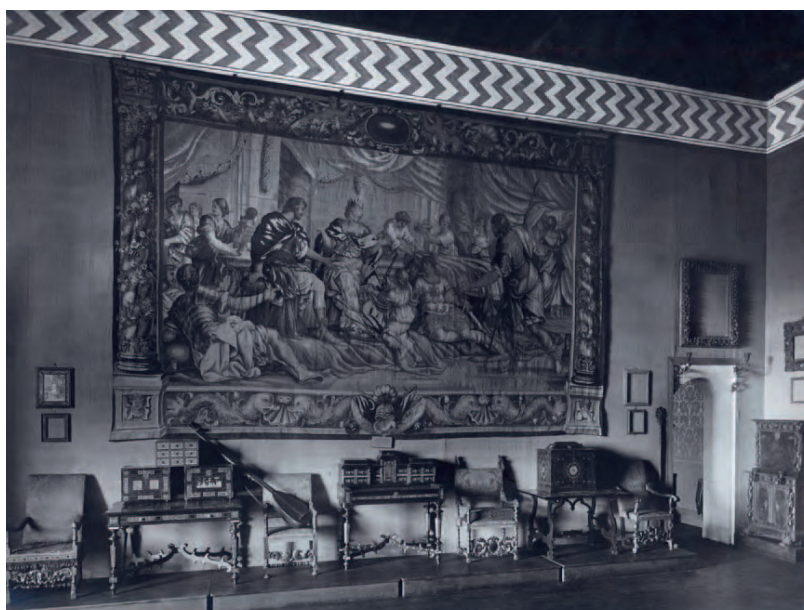


FIG. 3 - Gigi Bassani, *Sala dei mobili del Museo Artistico e Archeologico al Castello Sforzesco*, 1900-1910, inv. RLB 2158. Milano, Civico Archivio Fotografico, fondo Raccolta Luca Beltrami. Lo strumento poggiato sulla poltrona potrebbe essere identificato con il chitarrone realizzato a Roma nel 1705 da Josef De Carnitis (inv. 231)



FIG. 4 - Josef De Carnitis, *Chitarrone*, Roma, 1705, inv. 231. Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali

sua raccolta privata nel 1963⁽²¹⁾. In realtà, come appunto si evince dai contenuti delle liste, almeno una decina di esemplari fu venduta da Gallini tra il 1957 e il 1963 senza però che venisse mai inserita nei due cataloghi da lui curati.

Strumenti di proprietà civica precedente

Come anticipato nell'introduzione, gli strumenti musicali che Natale Gallini descrisse nei cataloghi della collezione civica del 1958 e del 1963 furono in numero superiore rispetto al totale di quelli che concretamente aveva venduto al Comune di Milano. Questi esemplari in eccedenza, all'incirca una quarantina, erano parte inte-



FIG. 5 - Giovanni Francesco Franco [attr.], *Clavicembalo convertito in pianoforte*, Piemonte [attr.], metà del XVIII sec. [attr.], inv. 620. Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali



FIG. 6 - Mario Perotti, *Castello Sforzesco. Musei Civici. Prove di allestimento Baroni-BBPR*, 1955, inv. AM 0483/A. Milano, Civico Archivio Fotografico, fondo Allestimenti Museali Milano. Appoggiato alla parete di destra si può notare il clavicembalo settecentesco attribuito a Giovanni Francesco Franco e appartenuto alla contessa Lydia Caprara Morando Attendolo Bolognini (inv. 620)



FIG. 7 - Anonimo, *Salterio*, Italia [attr.], 1875-1881 [attr.], inv. 302. Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali

grante di una neonata raccolta municipale e come tali vennero proposti al pubblico, non solo fisicamente negli spazi espositivi di Palazzo Morando e del Castello Sforzesco ma anche concettualmente proprio nell'edizione dei primi due cataloghi museali. Perciò pare del tutto ragionevole dedurre che, al momento dell'apertura del Museo e del suo trasferimento, ciascuno strumento in *surplus* appartenesse già al Comune e che fosse stato unito per affinità tipologica al patrimonio proveniente dal collezionista milanese.

Un ausilio notevole al riconoscimento più circostanziato di queste proprietà civiche pregresse si è rivelato nuovamente il confronto sistematico tra gli esemplari citati nelle liste di vendita rinvenute e gli strumenti elencati nei cataloghi del Museo, tanto in quelli storici a cura Gallini quanto in quello scientifico più recente. Altrettanto utile, come accennato in precedenza, è stato passare in rassegna gli ingressi nelle collezioni municipali annotati nel Registro di Carico Generale custodito presso le Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco.

Innanzitutto alcuni degli strumenti sono inquadrabili solo sotto il profilo prettamente quantitativo. Almeno per il momento, cioè, se ne può unicamente attestare l'esistenza senza avere ulteriori dettagli da fornire. Quindi è possibile affermare con certezza che un mandolino, quattro flauti, due oboi e un fagotto fossero di proprietà municipale prima dell'acquisto della collezione Gallini, ma non ancora riconoscerli con esattezza tra quelli conservati in Museo⁽²²⁾.

Molti esemplari invece sono perfettamente identificabili e, per quanto concerne gli strumenti occidentali individuati, sono stati riordinati secondo il numero attuale d'inventario nella Tabella 4 in appendice. Per la maggioranza degli strumenti inclusi in quest'ultima tabella rimangono attualmente sconosciuti il momento, la modalità e le ragioni per cui siano entrati nelle disponibilità del Comune di Milano. In un limitato numero di casi però tali informazioni sono note.

La spinetta inv. 591, attribuita a Francesco Birger (FIG. 1), appartenne al nobiluomo milanese Malachia De Cristoforis, dal quale il Comune la ricevette per lascito nel 1876⁽²³⁾. Due anni più tardi lo strumento fu accluso alla raccolta del Museo Artistico Municipale allestito presso il Palazzo del Salone nei giardini pubblici di via Palestro⁽²⁴⁾, nel 1900 passò alle sale del Museo Artistico ed Archeologico con sede al Castello Sforzesco⁽²⁵⁾ e, almeno fino al 1963, qui rimase tra il patrimonio dei mobili⁽²⁶⁾. Un altro degli strumenti in questione giunse al Comune di Milano per legato, il clavicembalo convertito in pianoforte inv. 620 attribuito a Giovanni Francesco Franco (FIG. 5). Fece parte infatti dei beni che la contessa Lydia Caprara Morando Attendolo Bolognini lasciò alla municipalità, dopo la morte nel 1945, per volontà testamentaria⁽²⁷⁾.

Dalle due etichette incollate al fondo del salterio ottocentesco inv. 302⁽²⁸⁾ (FIG. 7) si apprende invece che quest'esemplare, presentato nel 1881 nella sezione di strumenti

antichi dell'Esposizione Musicale di Milano dal conte piemontese Alessandro Cervis⁽²⁹⁾, venne acquistato nel 1895 dalla Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria di Milano a un'asta presso l'impresa di vendite di Angelo Genolini e in seguito fu incluso tra le opere custodite nel Museo Artistico e Archeologico.

In conclusione bisogna segnalare altri due strumenti dei quali si conoscono le circostanze di ingresso nelle civiche raccolte ma la cui identificazione rimane attualmente ignota. Si tratta di un «liuto da menestrello» e di una «mandola»⁽³⁰⁾, annotati nel Registro di Carico Generale presso le Raccolte Artistiche al Castello Sforzesco rispettivamente il 26 giugno 1933 come acquisto dalla Galleria Montenapoleone di Milano e il 22 marzo 1943 come dono di Teresa Carpi. Il primo non sembra riconducibile ad alcun esemplare del patrimonio corrente del Museo degli Strumenti Musicali e, forse, va considerato perduto sotto i bombardamenti che nel 1943 colpirono il Castello. La seconda invece, almeno in linea congetturale, non si può escludere possa essere riconducibile a quell'ignoto mandolino citato più sopra nel gruppo iniziale di strumenti di proprietà municipale pregressa, ammesso che il termine 'mandola' sia stato usato in maniera imprecisa o generica dal compilatore del Registro.

- ⁽¹⁾ «2 ottobre – [...] Il Presidente della Repubblica, accompagnato dalle Alte cariche dello Stato e dalle Autorità cittadine, inaugura il Museo di Milano e il Museo degli Strumenti Musicali a Palazzo Morando», «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e bollettino di statistica», 11 (1958), p. 691.
- ⁽²⁾ Delibera della Giunta Municipale del 21 maggio 1957 approvata dal Consiglio Comunale nella seduta straordinaria del 5 giugno 1957, Milano, Cittadella degli Archivi e Archivio Civico, Fascicolo 3/1965 Educazione, Prot. Generale n. 61720/63, *Anni 1957-1963. Acquisto di una raccolta di strumenti musicali antichi del “Maestro Natale Gallini”* (da ora in poi ACMi, Acquisto raccolta Gallini).
- ⁽³⁾ N. GALLINI, *Gli antichi strumenti musicali*, «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e bollettino di statistica», 2-3 (1963), pp. 95-101; M. PASI, *Trasferita al Castello Sforzesco la collezione milanese di antichi strumenti musicali*, «La Scala. Rivista dell’opera», 161 (1963), pp. 13-19.
- ⁽⁴⁾ ACMi, Acquisto raccolta Gallini, Delibere della Giunta Municipale del 29 agosto 1961 e del 19 febbraio 1963 approvate dal Consiglio Comunale nelle sedute straordinarie rispettivamente del 4 ottobre 1961 e del 7 marzo 1963.
- ⁽⁵⁾ *Civico museo di antichi strumenti musicali*, a cura di N. Gallini, Milano 1958; *Museo degli strumenti musicali*, a cura di N. Gallini e F. Gallini, Milano 1963.
- ⁽⁶⁾ A titolo esemplificativo di questa sorta di articoli si possono citare: V. BUONASSISI, *La grande Milano ha il suo degno museo di strumenti antichi*, «La Scala. Rivista dell’opera», 107 (1958), pp. 9-18; N. GALLINI, *Il Museo civico di antichi strumenti musicali*, «La Martinella di Milano. Rassegna di vita italiana», XIII (1959), fasc. 1-2, pp. 21-26; A. MANDELLI, *Il civico museo degli antichi strumenti musicali*, «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e bollettino di statistica», 4 (1959), pp. 210-217; GALLINI, *Gli antichi strumenti ...* cit. n. 3; PASI, *Trasferita al Castello ...* cit. n. 3; N. GALLINI, *Museo degli strumenti musicali*, «Città di Milano. Rassegna mensile del Comune e bollettino di statistica», 3-4 (1965), pp. 41-52.
- ⁽⁷⁾ *Museo degli strumenti musicali*, a cura di A. Gatti, Milano 1997.
- ⁽⁸⁾ L. MAURI, *La collezione*, in *Museo degli strumenti ...* cit. n. 7, pp. 12-15. Nel proprio contributo Mauri dichiara di prendere a riferimento le cifre contenute in due delibere del Consiglio Comunale del 1957 e del 1961. Stando ai passi che l’autrice riporta, nonché a quelli che estrae da una terza delibera del 1963, si deduce che i documenti a cui si richiama sono più precisamente le tre relazioni del sindaco di Milano che accompagnavano la richiesta al Consiglio dell’approvazione della decisione, presa dalla Giunta, di acquistare strumenti appartenenti alla raccolta di Natale Gallini (cfr. ACMi, Acquisto raccolta Gallini). Una copia delle tre relazioni si trova in Milano, Archivio delle Civiche Raccolte d’Arte, Registro di Carico Generale (da ora in poi ACRA, Registro di Carico), vol. 1935-1968.
- ⁽⁹⁾ Questo contributo, dunque, permette di correggere alcune imprecisioni e inesattezze sulla formazione della collezione civica di strumenti musicali contenute ancora nella recente guida museale *Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco*, a cura di A. Restelli, Milano 2014.
- ⁽¹⁰⁾ ACMi, Acquisto raccolta Gallini; Milano, Archivio delle Civiche Raccolte d’Arte, Serie VI/B, cartella *Post Baroni*, sottocartella *Raccolta Gallini* (da ora in poi ACRA, VI/B Baroni-Gallini); Milano, Archivio dell’ex Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della

Lombardia, Posizione 13/8, Milano Enti e Istituti, oggetto *Civici Musei del Castello Sforzesco. Raccolta Strumenti Musicali "Gallini"* (da ora in poi Ex SBSAE, Raccolta strumenti Gallini).

- ⁽¹¹⁾ Milano, Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, Serie I, cartelle 9 e 10 *Legato Morando 1945* (da ora in poi ACRA, Legato Morando); ACRA, Registro di Carico, voll. 1913-1925, 1925-1934 e 1935-1968; Milano, Civico Archivio Fotografico, fondo Allestimenti Museali Milano e fondo Raccolta Luca Beltrami (da ora in poi CAFMi, Allestimenti; CAFMi, Beltrami).
- ⁽¹²⁾ Milano, Archivio del Museo delle Culture, *Cat. n. 44. Raccolta etnografica*; Milano, Museo Civico di Storia Naturale, Biblioteca, Fondi archivistici, Archivio amministrativo: parte storica, Cataloghi storici CS 1-5.
- ⁽¹³⁾ Tutti i documenti della Giunta Municipale, del Consiglio Comunale e della Giunta Provinciale Amministrativa inerenti alla procedura d'acquisto del 1957 si trovano in ACMi, Acquisito raccolta Gallini.
- ⁽¹⁴⁾ Ex SBSAE, Raccolta strumenti Gallini, N. prot. 1071, oggetto *Comune di Milano – Acquisto di raccolta strumenti musicali del maestro Gallini*.
- ⁽¹⁵⁾ Tutti i documenti della Giunta Municipale, del Consiglio Comunale e della Giunta Provinciale Amministrativa inerenti alla procedura d'acquisto del 1961 si trovano in ACMi, Acquisito raccolta Gallini.
- ⁽¹⁶⁾ Ex SBSAE, Raccolta strumenti Gallini, N. prot. 2515, oggetto *Acquisto di 130 strumenti musicali della raccolta "Gallini"*.
- ⁽¹⁷⁾ Tutti i documenti della Giunta Municipale, del Consiglio Comunale e della Giunta Provinciale Amministrativa inerenti alla procedura d'acquisto del 1963 si trovano in ACMi, Acquisito raccolta Gallini.
- ⁽¹⁸⁾ ACMi, Acquisito raccolta Gallini, *Antichi strumenti musicali della collezione N. Gallini*, dattiloscritto di nove carte numerate, non datato. Questa lista include tutti i 200 oggetti descritti in *Mostra di antichi strumenti musicali della collezione N. Gallini*, catalogo della mostra (Milano, Villa Reale, maggio 1953), Milano 1953.
- ⁽¹⁹⁾ ACMi, Acquisto raccolta Gallini, *Verbale di consegna di un gruppo di strumenti musicali antichi da parte del Maestro Natale Gallini alla Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte*, dattiloscritto di otto pagine numerate, datato 17 aprile 1963, firmato da Natale Gallini e dal direttore delle Civiche Raccolte d'Arte Paolo Arrigoni.
- ⁽²⁰⁾ ACRA, VI/B Baroni-Gallini, Dattiloscritto senza titolo di cinque carte non numerate, non datato (in più copie con annotazioni manoscritte).
- ⁽²¹⁾ Si legga per esempio quanto riportato dal catalogo scientifico del Museo in apertura dell'ultimo degli apparati del volume: «gli strumenti con numeri d'inventario superiori al 641, ultimo numero di Gallini 1963; si tratta di quelli entrati a far parte della collezione successivamente al 1963, per donazione, acquisto, acquisizione, ritrovamento» (*Museo strumenti ...* cit. n. 7, p. 583).
- ⁽²²⁾ A questo primo gruppo di strumenti già di proprietà civica si potrebbe aggiungere, forse, un clarinetto. Difatti, nel caso in cui l'uso dell'espressione «clarino in do» nella terza lista di vendita del 1963 (cfr. ACMi, Acquisto raccolta Gallini. *Verbale di consegna ...* cit. n. 19, p. 7, n. 28) non stesse ad indicare appunto un clarinetto ma – ipotesi possibile sotto il profilo strettamente lessicale – una chiarina, ossia una tromba dritta naturale, il catalogo curato da Gallini nel 1963 elencherebbe un clarinetto in più rispetto a quelli venduti.
- ⁽²³⁾ *Eredità dott. Malacchia De Cristoforis. Inventario*, ms., 1876, n. 149, in v. SCRIMA, *La formazione della raccolta d'arte di Malacchia De Cristoforis (1803-1876)*, tesi di specializzazione in

Storia dell'Arte e delle Arti Minori, Università degli Studi di Milano, relatore F. Mazzocca, a.a. 2004-2005, pp. I-XX: XVI.

- ⁽²⁴⁾ «Spinetta milanese del 1735, internamente dipinta, con scena allegorica al suonatore; forse il donato stesso», esposta nella Sala V del Museo Artistico Municipale. Si veda *Catalogo del Museo Artistico Municipale di Milano*, Milano 1879, p. 84, n. 5.
- ⁽²⁵⁾ La spinetta compare in due fotografie di Gigi Bassani del 1900-1910 (FIG. 2) che ritraggono la sala Galeazzo Visconti di Rosasco del Museo Artistico e Archeologico al Castello Sforzesco (CAFMi, Beltrami, inv. RLB 2159/1A e RLB 2159/2A). In una terza foto di Bassani, scattata negli stessi anni sempre all'interno del Museo (FIG. 3), compare un chitarrone poggiato su una poltrona esposta (CAFMi, Beltrami, inv. RLB 2158). Potrebbe trattarsi dello strumento inv. 231, opera di Josef De Carnitis del 1705 (FIG. 4), l'unico chitarrone dell'attuale collezione di strumenti musicali non venduto da Natale Gallini e l'unico ad avere il cavigliere della tratta ripiegato come quello nell'esemplare in fotografia.
- ⁽²⁶⁾ G. ROSA, *I mobili nelle civiche raccolte artistiche di Milano*, Milano 1963, p. 107, n. 273.
- ⁽²⁷⁾ «Via S. Andrea 6 / Galleria a vetri [...] 1 spinetta a coda con cassa in legno laccato con incrostazione e fregi decorativi L. 1.500». Si veda ACRA, Legato Morando, cartella 9, fasc. 9, *Elenco mobili di pertinenza dell'eredità [sic] contessa Lydia Morando Caprara date in deposito provvisorio al comune di Milano. Verbale 10 aprile 1945*, ds., 27 marzo-17 aprile 1945, p. 6. Il clavicembalo compare in quattro fotografie di Mario Perotti del 1955 (FIG. 6) che ritraggono le prove di allestimento delle collezioni museali al Castello Sforzesco secondo il progetto di Costantino Baroni e dello studio BBPR (CAFMi, Allestimenti, inv. AM 483/A, AM 483/B, AM 651 e AM 652); su tre di esse sono presenti alcune annotazioni manoscritte di cui una, apposta proprio in corrispondenza dello strumento, recita «spinetta Morando» (CAFMi, Allestimenti, inv. AM 651). Tra i beni della contessa Morando lasciati al Comune di Milano vi furono due ulteriori strumenti musicali, dei quali però al momento non si ha alcuna traccia: un «pianoforte a mezza coda marca "Forster" con panchina L. 6.000» e un «pianoforte verticale con pianola elettrica marca "Gors Hallmann", con sgabello L. 8.000» (cfr. ACRA, Legato Morando, cartella 9, fasc. 9, *Elenco mobili di pertinenza ...*, pp. 7, 17).
- ⁽²⁸⁾ Su una prima etichetta manoscritta si legge: «Acqu. Scuola da Genolini (asta). Novembre 1895 / Compera £ AO / Restauro £ MH / Montatura £ MH / Totale £ HO / Salterio italiano del secolo XVI. Esposto dal conte Alessandro Cervis di Casale Monferrato alla Mostra Musicale di Milano 1881. Vedi: Catalogo, p. 60, n. 391. Classe 32^a». La seconda etichetta, a stampa, è del Museo Artistico Archeologico e riporta il numero di inventario 499 (*Museo strumenti ...* cit. n. 7, p. 431, n. 545).
- ⁽²⁹⁾ *Esposizione musicale sotto il patrocinio di S. M. la Regina. Milano 1881. Catalogo. Gruppi IV, V e VI*, Milano 1881, p. 40, n. 391.
- ⁽³⁰⁾ «Liuto da menestrello – cassa bordata di fregi di madreperla – intaglio centrale di [fronde?] manico con cinque lamine di osso incise a scene agresti. Al posto della 6^a una incisione a stampa con paesaggio e sfondo di torri e asino pascolante. Secolo XVIII fine. 4 bischeri» in ACRA, Registro di Carico, vol. 1926-1934, n. generale d'inventario 2076; «Mandola di ottima fattura eseguita forse ottant'anni or sono» in ACRA, Registro di Carico, vol. 1935-1968, n. generale d'inventario 3415.

Appendice

Tabella 1. Strumenti occidentali della raccolta Gallini acquistati dal Comune di Milano nel 1957, ACMi, Acquisto raccolta Gallini, *Antichi strumenti...*
citt. n. 18.

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1957
1	viola da gamba	anonimo	Francia [attr.]	XVII sec., 1a metà [attr.]	c. 2, n.p. 20
3	viola da gamba	Michel Colichon	Parigi	1687	c. 2, n.p. 22
6	viola da gamba	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 2, n.p. 23
7	violoncello piccolo	anonimo	Italia [attr.]	XX sec., inizio [attr.]	c. 2, n.p. 24
9	viola da gamba	Riccardo Antoniazzi	Milano	1908	c. 2, n.p. 21
13	viola	Giovanni Grancino	Milano	1662	c. 2, n.p. 30
14	viola da braccio	Mathias Griesser	Innsbruck	1730 ca.	c. 2, n.p. 29
15	viola d'amore	anonimo	Germania [attr.]	1910-1920 [attr.]	c. 2, n.p. 25
16	viola d'amore	Paolo Antonio Testore	Milano	1739	c. 2, n.p. 26
17	viola d'amore	anonimo	Milano [attr.]	XIX sec., fine [attr.]	c. 2, n.p. 31
19	viola d'amore	anonimo	Veneto [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	c. 2, n.p. 27
20	viola d'amore	anonimo	Germania [attr.]	XIX sec., fine [attr.]	c. 2, n.p. 28
31	pochette	anonimo	sconosciuto	XVII sec., fine [attr.]	c. 2, n.p. 32
32	pochette	Claude Auguste Chevrier [attr.]	Beauvais [attr.]	XIX-XX sec. [attr.]	c. 2, n.p. 33
33	pochette	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., inizio [attr.]	c. 2, n.p. 34
36	pochette	anonimo	sconosciuto	XVIII sec., fine [attr.]	c. 2, n.p. 37
37	pochette	anonimo	Olanda [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	c. 2, n.p. 35
38	pochette	anonimo	sconosciuto	XIX sec., 2a metà [attr.]	c. 2, n.p. 36
39	violino senza cassa	anonimo	Italia [attr.]	XX sec., 1a metà [attr.]	c. 2, n.p. 38
43	contrabbasso	anonimo	Germania [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	c. 3, n.p. 50
56	contrabbasso	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	c. 3, n.p. 51
70	violino	Riccardo Antoniazzi	Milano	1910	c. 2, n.p. 39
71	viola	Riccardo Antoniazzi	Milano	1906	c. 2, n.p. 46
72	violoncello	Riccardo Antoniazzi	Milano	1910	c. 2, n.p. 47
73	violino	Romeo Antoniazzi	Milano	1915	c. 2, n.p. 42

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1957
79	violoncello	Carlo Giuseppe Testore	Milano	1711 c. 3, n.p. 48	
112	contrabbasso	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	c. 3, n.p. 52
134	violoncello	anonimo	Flandre [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	c. 3, n.p. 49
138	violino	anonimo	Tirolo [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 2, n.p. 40
147 [?]	violino	anonimo	Germania [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 2, n.p. 45
148	arco	anonimo	Francia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 3, s.n.p.
155	arco	anonimo	Regno Unito [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 3, s.n.p.
157	arco	anonimo	Germania [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	c. 3, s.n.p.
164	arco	anonimo	Germania [attr.]	XX sec., 1a metà [attr.]	c. 3, s.n.p.
166	arco	anonimo	anonimo	XX sec. [attr.]	c. 3, s.n.p.
167	arco	anonimo	Francia [attr.]	XIX sec., 1a metà	c. 3, s.n.p.
170	arco	anonimo	anonimo	sconosciuto	c. 3, s.n.p.
176 [?]	arco	anonimo	Francia [attr.]	XX sec., inizio [attr.]	c. 3, s.n.p.
199	ghironda	anonimo	anonimo	XVII-XVIII sec. [attr.]	c. 6, n.p. 137
200	ghironda	anonimo	Francia [attr.]	XVIII sec., 1a metà [attr.]	c. 5, n.p. 134
201	ghironda	Joseph Bassot	Parigi	XVIII-XIX sec. [attr.]	c. 5, n.p. 133
203	ghironda	anonimo	Francia [attr.]	XIX sec., fine [attr.]	c. 5, n.p. 135
204	ghironda	Pimpard Cousin Fils	Jenzat	1901	c. 5, n.p. 136
207	liuto	anonimo	sconosciuto	sconosciuto	c. 3, n.p. 59
208	mandolino	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 3, n.p. 63
209 [?]	mandolino	Giovanni Smorsone	Roma	1733	c. 3, n.p. 67
210	mandolino	Gaspar Ferrari	Roma	1756	c. 3, n.p. 65
211	mandolino	Paulus Sneider	Pavia	1758	c. 3, n.p. 69
212	mandolino	Giuseppe e Carlo Fixer	Milano	1759	c. 3, n.p. 64
213	mandolino	François Lupot	Stoccarda	1760	c. 3, n.p. 70
214	mandolino	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 4, n.p. 100
215	mandolino	Giovanni Allegrini	Bergamo	1777	c. 3, n.p. 71
216	mandolino	Carlo Steffanini	Mantova	1779	c. 3, n.p. 72
217	liuto piccolo	anonimo	Padova [Venezia?] [attr.]	XVI-XVII sec. [attr.]	c. 3, n.p. 68

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1957
218	mandolino	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 4, n.p. 99
219	mandolino	Giuseppe Presbler	Milano	1797	c. 3, n.p. 73
220	mandolino	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 3, n.p. 74
221	mandolino	Antonio Beggio Barbier	Italia [attr.]	1801	c. 3, n.p. 75
222	chitarra	Giorgio lungman	Genova	1633	c. 3, n.p. 58
223	mandola	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 3, n.p. 60
224	mandola	Antonio Monzino	Milano	1793	c. 3, n.p. 62
225	mandola	Giuseppe Presbler	Milano	1797	c. 3, n.p. 61
226	chitarra	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec. [attr.]	c. 3, n.p. 53
227	chitarra	anonimo	sconosciuto	XVI-XIX sec. [attr.]	c. 3, n.p. 54
228	chitarra	anonimo	sconosciuto	XVII-XIX sec. [attr.]	c. 3, n.p. 55
229	chitarra	anonimo	sconosciuto	XIX sec. [attr.]	c. 3, n.p. 56
230	chitarra	anonimo	sconosciuto	XIX sec. [attr.]	c. 3, n.p. 57
232	arciliuto	Petrus Ariasi	Padova o Venezia [attr.]	XVI-XVII sec. [attr.]	c. 4, n.p. 77
233	liuto tiorbato	anonimo	sconosciuto	XIX sec. [attr.]	c. 4, n.p. 78
236	colascione [?]	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., fine [attr.]	c. 5, n.p. 111
237	colascione [?]	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., fine [attr.]	c. 5, n.p. 112
238	mandola	Gaspar Ferrari	Roma	1760 [1780?]	c. 4, n.p. 94
239	mandola	Gaspar Ferrari	Roma	1772	c. 4, n.p. 95
240	mandoloncello	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., 2a metà [attr.]	c. 4, n.p. 96
241	mandoloncello	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., fine [attr.]	c. 4, n.p. 97
242	mandola	Giovanni Battista Fabricatore [attr.]	Napoli [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 4, n.p. 103
249	mandolino	Giuseppe Filano	Napoli	1784	c. 4, n.p. 105
251	mandolino	Giovanni Battista Fabricatore	Napoli	1783 [1785?]	c. 4, n.p. 98
252	mandolino	Federico Fantoni	Genova	1886	c. 4, n.p. 104
253	mandolino	Francesco Presbler	Milano	1769	c. 3, n.p. 66
254	mandolino	Christian Neunemacher [attr.]	Genova [attr.]	XVIII sec. [attr.]	c. 4, n.p. 101
257	mandolino	Antonio Monzino	Milano	XIX-XX sec. [attr.]	c. 4, n.p. 102
261	mandolino	anonimo	Milano [attr.]	XX sec. [attr.]	c. 5, n.p. 114

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1957
266	chitarra	anonimo	Spagna [?]	XVII / XIX sec.	c. 4, n.p. 85
267	chitarra	anonimo	sconosciuto	XVII-XVIII sec. [attr.]	c. 4, n.p. 79
270	chitarra	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec. [attr.]	c. 4, n.p. 89
271	chitarra	Giovanni Battista Fabricatore	Napoli	1795	c. 4, n.p. 81
273	chitarra	Giacomo Rivolta	Milano	1824	c. 4, n.p. 80
279	chitarra battente	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 4, n.p. 90
280	chitarra battente	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 4, n.p. 91
281	chitarra battente	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 4, n.p. 82
282	chitarra-mandola	Gennaro Fabricatore	Napoli	1808	c. 5, n.p. 113
283	chitarra-bandurria	anonimo	sconosciuto	XIX sec., metà [attr.]	c. 4, n.p. 83
284 [?]	strumento a 6 corde	anonimo	sconosciuto	sconosciuto	c. 4, n.p. 86
285 [?]	strumento a 12 corde	anonimo	sconosciuto	XIX sec. [attr.]	c. 4, n.p. 93
286	bandurria	Francisco Casanova	Palama de Majorca	XIX sec.	c. 5, n.p. 115
287 [?]	cetera	anonimo	sconosciuto	XIX sec. [attr.]	c. 4, n.p. 87
288	cetera	anonimo	sconosciuto	sconosciuto	c. 4, n.p. 84
289 [?]	bandurria	Adam Hermanos	Valencia	XIX sec. [attr.]	c. 4, n.p. 92
290	chitarra-lira	anonimo	sconosciuto	XIX sec. [attr.]	c. 5, n.p. 131
291	chitarra-lira	anonimo	sconosciuto	XIX sec. [attr.]	c. 5, n.p. 132
292	chitarra-lira	anonimo	sconosciuto	XIX sec. [attr.]	c. 5, n.p. 130
293	arpa	anonimo	Italia [attr.]	XVII sec. [attr.]	c. 5, n.p. 124
294	arpa	John Mc Ewen	Londra	XIX-XX sec. [attr.]	c. 5, n.p. 125
295	arpa	anonimo	Francia [attr.]	XVIII / XIX-XX sec. [attr.]	c. 5, n.p. 127
300	arpa	Sebastien Erard	Londra	1810-1830	c. 5, n.p. 128
301	arpa-liuto	anonimo	sconosciuto	XIX sec., metà [attr.]	c. 5, n.p. 126
303	salterio	anonimo	sconosciuto	sconosciuto	c. 5, n.p. 117
304	salterio	anonimo	sconosciuto	XVIII sec., metà [attr.]	c. 5, n.p. 118
305	salterio	anonimo	sconosciuto	XVIII sec. [attr.]	c. 5, n.p. 116
307	salterio	G. B. Bortoli	Bologna	1739	c. 5, n.p. 119
309	salterio	Antonio Battaglia	Milano	1773	c. 5, n.p. 121

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1957
310	salterio	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec. [attr.]	c. 5, n.p. 120
312	monocordo	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec. [attr.]	c. 5, n.p. 123
315	monocordo	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec. [attr.]	c. 5, n.p. 122
316	flauto dritto	Pierre Jailliard Bressan	Londra	1688-1730	c. 6, n.p. 138
322	ottavino	Jean François Martin	Parigi	XIX sec., 2o quarto [attr.]	c. 6, n.p. 145
323	flauto traverso	anonimo	sconosciuto	XVIII sec., fine [attr.]	c. 6, n.p. 141
324	flauto traverso	Hérouard Frères [?]	Parigi [?]	post 1835 [?]	c. 6, n.p. 140
326	flauto traverso	Pietro Piana	Milano	XIX sec., inizio [attr.]	c. 6, n.p. 142
328	flauto traverso	M. Pöhm	Ptují	XIX sec., metà [attr.]	c. 6, n.p. 143
331 [?]	flauto traverso	Giovanni Battista Cerutti	Torino	XIX sec., fine [attr.]	c. 6, n.p. 148
338 [?]	ottavino	Johann Joseph Ziegler oppure	Vienna	1821-1850	c. 6, n.p. 163
oppure		oppure	oppure	oppure	
340 [?]		anonimo	sconosciuto	XIX sec., 1a metà [attr.]	
339 [?]	ottavino	anonimo	sconosciuto	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 6, n.p. 144
341 [?]	flauto traverso	Ubaldo Luvoni	Milano	XIX sec., metà [attr.]	c. 6, n.p. 146
342	flauto traverso	Franz Harrach	Vienna	XIX sec., 1o quarto [attr.]	c. 6, n.p. 150
343	flauto traverso 'terzino'	anonimo	sconosciuto	XIX sec., metà [attr.]	c. 6, n.p. 147
344	flauto traverso	Pietro Piana [attr.]	Milano [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	c. 6, n.p. 151
345	flauto traverso	anonimo	sconosciuto	XIX sec., 2a metà [attr.]	c. 6, n.p. 153
346 [?]	flauto traverso	Ubaldo Luvoni	Milano	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 6, n.p. 152
351	flauto traverso	P. Miglio	Vercelli	XIX sec., 2a metà [attr.]	c. 6, n.p. 156
353	flauto traverso	Johann Samuel Stengel	Bayreuth	1830-1850	c. 6, n.p. 154
354 [?]	flauto traverso	Egidio Forni	Milano	XIX sec., 3o quarto [attr.]	c. 6, n.p. 149
356 [?]	flauto traverso	Johann Joseph Ziegler	Vienna	1821-1859	c. 6, n.p. 161
357	flauto traverso	Johann Joseph Ziegler	Vienna	1821-1859	c. 6, n.p. 155
359	flauto traverso	ditta Rampone [attr.]	Milano [attr.]	XIX sec., fine [attr.]	c. 6, n.p. 158
365	flauto traverso	Emilio Piana	Firenze	1860-1870	c. 6, n.p. 157

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1957
366 oppure	flauto traverso	Emilio Piana oppure Angelo Bernucca	Firenze oppure Milano	post 1870 oppure 1931 ca.	c. 6, n.p. 159
367 oppure	flauto traverso	William Sherman Haynes oppure Angelo Bernucca	Boston oppure Milano	1910-1915 oppure 1931 ca.	c. 6, n.p. 160
369	flauto traverso	Barlassina e Billoro	Milano	1908-1909	c. 6, n.p. 162
370	fiffaro militare	Detmering	Amburgo	XIX sec., 2a metà [attr.]	c. 6, n.p. 164
372	flauto traverso a bastone	anonimo	sconosciuto	XIX sec., 1o quarto [attr.]	c. 6, n.p. 139
376	flautoletto doppio	Bainbridge & Wood	Londra	1808-1820	c. 7, n.p. 175
379	oboe	Pietro Fornari [attr.]	Venezia [attr.]	ante 1791 [attr.]	c. 7, n.p. 179
381	oboe	Heinrich Grenser	Dresda	1796-1806	c. 7, n.p. 180
384	oboe	J. Schöllnast	Pressburg	XIX sec., metà [attr.]	c. 7, n.p. 182
385	oboe	Johann Jospheh Ziegler	Vienna	1821-1850	c. 7, n.p. 184
386	oboe	Paolo Maino	Milano	XIX sec., 2a metà [attr.]	c. 7, n.p. 183
387	oboe	Paolo Maino	Milano	XIX sec., 2a metà [attr.]	c. 7, n.p. 181
390	cornio inglese	Pietro Fornari	Venezia	1815	c. 7, n.p. 176
391	cornio inglese	[marchio Wolfgang Kies]	Vienna	1810-1839	c. 8, n.p. 202
392	cornio inglese	Augustin Rorarius	Vienna	1813-1847	c. 8, n.p. 206
393	cornio inglese	F. Schöllnast	Pressburg	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 8, n.p. 203
394	cornio inglese	Pietro Piana	Milano	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 7, n.p. 177
395	cornio inglese	Pietro Piana	Milano	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 7, n.p. 178
396	cornio inglese	Ziegler & Sohn	Vienna	1850-1858	c. 8, n.p. 204
397	cornio inglese	anonimo	sconosciuto	XIX sec., 2a metà [attr.]	c. 8, n.p. 205
405	clarinetto	Johann Joseph Ziegler	Vienna	1821-1850	c. 7, n.p. 195
407	clarinetto	Johann Joseph Ziegler	Vienna	1821-1850	c. 7, n.p. 196
408	clarinetto	Pietro Piana	Milano	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 7, n.p. 197
410	clarinetto	Pietro Piana	Milano	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 7, n.p. 198
415	clarinetto piccolo	anonimo	sconosciuto	XIX sec., 1o quarto [attr.]	c. 8, n.p. 200

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1957
417	clarinetto d'amore	Pietro Piana	Milano	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 8, n.p. 201
418 [?]	fagotto	Ermenegildo Magazari [attr.]	Bologna [attr.]	XVIII-XIX sec. [attr.]	c. 8, n.p. 209
419 oppure 422	fagotto	Simiot & Brelet oppure Augustin Rorarius	Lione oppure Vienna	XIX sec., 2o quarto [attr.] oppure 1813-1847	c. 8, n.p. 211
420	fagotto	Carl August Schaufler	Stoccarda	XIX sec., 1a metà [attr.]	c. 8, n.p. 208
421 oppure 422	fagotto	anonimo oppure Augustin Rorarius	Vienna [attr.] oppure Vienna	XIX sec., inizio [attr.] oppure 1813-1847	c. 8, n.p. 210
423 oppure 422	fagotto	Cesare Ruggiero e Figli oppure Augustin Rorarius	Napoli oppure Vienna	post 1881 oppure 1813-1847	c. 8, n.p. 212
425	serpentone	anonimo	sconosciuto	XVIII-XIX sec. [attr.]	c. 8, n.p. 213
579	clavicembalo convertito in clavicordo	anonimo	Napoli [attr.]	XVI sec., 1a metà [attr.]	c. 1, n.p. 1
583	arpicordo	Annibale De' Rossi [attr.]	Milano [attr.]	1542-1577 [attr.]	c. 1, n.p. 2
585 [?]	arpicordo	anonimo	Italia [attr.]	XVII sec., 2a metà [attr.]	c. 1, n.p. 7
586	virginale	Matteo Cardinali	Aquileia	1659	c. 1, n.p. 8
587	virginale piccolo	Franciscus Vaninus [attr.]	Bologna [?]	XVII sec., 2a metà [?]	c. 1, n.p. 3
588	spinetta	anonimo	Germania [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	c. 1, n.p. 10
589	spinette	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., inizio [attr.]	c. 1, n.p. 9
592	clavicembalo	Antonio Scotti	Milano	1753	c. 1, n.p. 11
593	spinetta	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec. [attr.]	c. 1, n.p. 12
594	virginale	Alessandro Riva	Bergamo	1836	c. 1, n.p. 13
597	virginale	anonimo	Veneto [attr.]	1649 [?]	c. 1, n.p. 14
598	spinetta	Giovanni Andrea Menegoni	Venezia	1692	c. 1, n.p. 17
601	clavicembalo	anonimo	Italia [attr.]	1630 [1690?]	c. 1, n.p. 4
605	clavicembalo	Domenico Traeri	Bologna	1700	c. 1, n.p. 5

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1957
606	clavicembalo	anonimo	Venezia [attr.]	XVII sec., 2a metà [attr.]	c. 1, n.p. 6
614	pianoforte a tavolo	anonimo	Germania [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	c. 1, n.p. 16
627	pianoforte a tavolo	Clementi & Co.	Londra	1810-1820 [attr.]	c. 1, n.p. 15
630	pianoforte 'a giraffa'	anonimo	Vienna	1815-1820 [attr.]	c. 1, n.p. 18
641	pianoforte verticale	Luigi Erba & C.	Milano	XIX sec., 4o quarto [attr.]	c. 2 n.p. 19
727	violino	Leandro Bisiach jr.	Milano	1925	c. 2, n.p. 41

Tabella 2. Strumenti occidentali della raccolta Gallini acquistati dal Comune di Milano nel 1961, ACRA, VI/B Baroni-Gallini cit. n. 20: esemplari identificati

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1961
2	viola da gamba	Antonio Brensio	Bologna	1612	[c. 3], n. 31
5	viola da gamba	anonimo	Veneto [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	[c. 3], n. 32
8	violoncello	anonimo	sconosciuto	XIX sec. [attr.]	[c. 3], n. 34
10	viola da braccio	anonimo	Germania [attr.]	XIX sec., inizio [attr.]	[c. 3], n. 33
11	viola da gamba	Leandro Bisiach sr.	Milano	1910 ca.	[c. 3], n. 30
18	viola d'amore	Domenico Busan	Venezia	1753	[c. 3], n. 35
21	viola d'amore	anonimo	Milano [attr.]	XX sec., inizio [attr.]	[c. 3], n. 36
22	viola d'amore	Leandro Bisiach sr.	Milano	1890	[c. 3], n. 41
23 [?]	viola d'amore	Leandro Bisiach sr.	Milano	1905	[c. 3], n. 42
24	viola d'amore	Leandro Bisiach sr.	Milano	1904	[c. 3], n. 40
25	violoncello d'amore	Giuseppe Ornati	Milano	1914	[c. 3], n. 38
27	violino d'amore	Leandro Bisiach sr.	Milano	1903	[c. 4], n. 43
28	violino d'amore	Leandro Bisiach sr.	Milano	1903	[c. 4], n. 44
29	viola d'amore	Leandro Bisiach sr.	Milano	1903	[c. 4], n. 45
30	viola d'amore	Leandro Bisiach sr.	Milano	1900	[c. 4], n. 46
34	pochette	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	[c. 4], n. 47
35	pochette	anonimo	Roma [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	[c. 4], n. 48
47 [?]	viola	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., fine [attr.]	[c. 4], n. 65

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1961
55	violoncello	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	[c. 3], n. 37
105	violino	anonimo	Germania [attr.]	XX sec., 1a metà [attr.]	[c. 4], n. 52
114 [?]	violino	anonimo	Marche [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	[c. 4], n. 53
117	violino	anonimo	Napoli [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	[c. 4], n. 51
125 [?]	violino	Luigi Mozzani	Cento	1917	[c. 4], n. 54
126	violino	anonimo	Germania [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	[c. 3], n. 29
129	viola	François Henocq	Parigi	1773	[c. 4], n. 49
202	ghironda	Nicolas Colson	Mirecourt	1825-1850	[c. 5], n. 80
205	glassharmonica	anonimo	Veneto [attr.]	XVIII sec. [attr.]	[c. 2], n. 29
234 [?]	liuto-chitarra	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., 2a metà [attr.]	[c. 4], n. 75
235	liuto-chitarra	August Schultz	Norimberga	XX sec., inizio [attr.]	[c. 4], n. 77
243 [?]	mandoloncello	Livio Pagani	Milano	1942	[c. 4], n. 78
244	mandola	Vittorio Zuzzi	Venezia	1898 [?]	[c. 4], n. 76
263	cetera	anonimo	sconosciuto	sconosciuto	[c. 4], n. 70
264	cetera	anonimo	sconosciuto	sconosciuto	[c. 4], n. 71
275 [?]	chitarra	anonimo	Austria [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	[c. 4], n. 73
276	chitarra a 4 corde	anonimo	sconosciuto	XIX sec., fine [attr.]	[c. 4], n. 72
296 [?]	arpa	anonimo	Parigi [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	[c. 4], n. 68
298	arpa	Giovanni Battista Ceruti	Cremona	1799	[c. 4], n. 67
299	arpa	Cousineau et Fils	Parigi	XVIII sec., fine [attr.]	[c. 4], n. 69
320	flauto traverso	Giovanni Maria Anciuti [?]	Milano [?]	1725-1744 [?]	[c. 5], n. 81
398	corno inglese	Romeo Orsi	Milano	1925-1950 [attr.]	[c. 4], n. 97
575	organo	anonimo	Emilia-Romagna [attr.]	XVIII sec., 1a metà [attr.]	[c. 1], n. 1
576	organo	anonimo	Toscana [attr.]	XVIII sec. [attr.]	[c. 1], n. 2
577	organo	anonimo	sconosciuto	sconosciuto	[c. 1], n. 3
578	organo	Pasquale Palmieri	Napoli	1839	[c. 1], n. 4
580	clavicordo	Arnold Dolmetsch	Londra	1894	[c. 1], n. 12
581	arpicordo	anonimo	Lombardia [attr.]	XVI sec., 1a metà [attr.]	[c. 1], n. 8
582	arpicordo	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., inizio [attr.]	[c. 1], n. 9

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1961
584	spinetta	anonimo	Italia [attr.]	XVII sec., 2a metà [attr.]	[c. 1], n. 10
590	spinetta	anonimo	Italia [attr.]	XVIII / XIX sec. [attr.]	[c. 1], n. 11
600	clavicembalo	anonimo	Venezia [attr.]	XVI sec., fine [attr.]	[c. 1], n. 5
602	clavicembalo	Arnold Dolmetsch	Londra	1895	[c. 1], n. 6
603	clavicembalo	anonimo	Italia [attr.]	XVII-XVIII sec. [attr.]	[c. 1], n. 7
615	pianoforte a tavolo	Antonio Battaglia	Milano	1778	[c. 1], n. 13
621	pianoforte a coda	Michael Rosemberger	Vienna	1810 ca.	[c. 2], n. 15
623	pianoforte a tavolo	Gaetano Scappa	Milano	1804	[c. 1], n. 14
624	pianoforte a tavolo	Francesco Barbanti e Figlio	Milano	XIX sec., inizio [attr.]	[c. 2], n. 17
625	pianoforte a tavolo	John Broadwood & Son	Londra	1805 ca.	[c. 2], n. 21
626	pianoforte a tavolo	William Stodart	Londra	1820-1821	[c. 2], n. 19
628	pianoforte a tavolo	Giuseppe Prestinari	Milano	1830 ca.	[c. 2], n. 16
631	pianoforte verticale	Johann Promperger	Vienna	1829	[c. 2], n. 22
632	pianoforte a coda	Fratelli Colombo	Milano	XIX sec., metà [attr.]	[c. 2], n. 24
636	pianoforte verticale	Bardies	Parigi	1850 ca.	[c. 2], n. 25
670 [?]	mandola	anonimo	anonimo	XX sec., inizio [attr.]	[c. 4], n. 74
695 [?]	pianoforte a tavolo	Antonio Rolando	Torino	1797	[c. 2], n. 20
697	pianoforte a tavolo	Kaspar Katholnig	Vienna	1818 ca.	[c. 2], n. 23
698	pianoforte verticale	Michele Voetter e Figlio	Milano	XIX sec., 2a metà [attr.]	[c. 2], n. 28
718	serinette	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., fine [attr.]	[c. 5], n. 101

Tabella 3. Strumenti occidentali della raccolta Gallini acquistati dal Comune di Milano nel 1963, ACMi, Acquisto raccolta Gallini, Verbale di consegna...
cit. n. 19: esemplari identificati

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1963
12 [?]	violino	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec. [attr.]	p. 2, Brescia, n. 11
40	viola	anonimo	Brescia [attr.]	XVII sec., metà [attr.]	p. 1, Brescia, n. 2
41	violino	anonimo	Brescia [attr.]	XVII sec., 1a metà [attr.]	p. 1, Brescia, n. 1
42	violoncello	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	p. 1, Brescia, n. 3

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1963
44	violino	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., metà [attr.]	p. 1, Brescia, n. 4
45	violino	anonimo	sconosciuto	XVII sec., 2a metà [attr.]	p. 1, Brescia, n. 8
46	violino	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., inizio [attr.]	p. 1, Brescia, n. 5
48	violino	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., inizio [attr.]	p. 1, Brescia, n. 6
49	violino	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., 1a metà [attr.]	p. 1, Brescia, n. 7
50 [?]	violino	anonimo	Italia [attr.]	XVIII / XIX sec. [attr.]	p. 2, Brescia, n. 9
51	violino	Giovanni Battista Rogeri	Brescia	1680 ca. [attr.]	p. 2, Brescia, n. 10
52	violoncello	anonimo	Francia [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	p. 3, Milano, n. 10
53 [?]	violino	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	p. 2, Cremona, n. 9
54	violino	anonimo	Cremona [attr.]	1650-1660 [attr.]	p. 2, Cremona, n. 2
57	violino	Vincenzo Panormo [attr.]	Londra [attr.]	1800 ca. [attr.]	p. 2, Cremona, n. 1
58	violino	anonimo	Italia [attr.]	1810-1920 [attr.]	p. 2, Cremona, n. 3
59 [?]	arco	anonimo	sconosciuto	ignoto	p. 5, Archi, s.n.
63	violoncello	anonimo	Italia [attr.]	1650-1660 [attr.]	p. 2, Cremona, n. 4
64	contrabbasso	anonimo	Marche [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	p. 2, Cremona, n. 6
65 [?]	violino senza ponte	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	p. 2, Cremona, n. 12
66	violino	Giuseppe Ceruti	Cremona	1847	p. 2, Cremona, n. 11
67	violino	Enrico Ceruti	Cremona	1880	p. 2, Cremona, n. 8
68	violino	Enrico Ceruti	Cremona	1867	p. 2, Cremona, n. 10
69	violino	Paolo Erba	Mariano Comense	1910 ca.	p. 3, Milano, n. 8
74	violino	Romeo Antoniazzi	Milano	1920	p. 3, Milano, n. 9
75	violino	Giovanni Battista Ceruti [attr.]	Milano [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	p. 2, Milano, n. 1
76	violino	anonimo	Milano [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	p. 2, Milano, n. 3
77	violino	anonimo	Milano [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	p. 3, Milano, n. 6
78 [?]	violino	Carlo Giuseppe Testore [attr.]	Milano [attr.]	1700 ca. / XIX sec. [attr.]	p. 3, Milano, n. 7
80	violino	anonimo	Milano [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	p. 2, Milano, n. 2
82 [?]	violino	anonimo	Milano [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	p. 3, Milano, n. 5
83	violoncello	anonimo	Germania [attr.]	XIX sec., 2a metà [attr.]	p. 3, Milano, n. 4
87	violino	Erminio Farina	Milano	1908	p. 3, Milano, n. 12

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1963
88	violino	Celeste Farotti	Milano	1920	p. 3, Milano, n. 11
89	violoncello	Camillo Mandelli	Calco	1926	p. 3, Milano, n. 14
92	violoncello	Piero Parravicini	Milano	1922	p. 3, Milano, n. 13
93	violino	anonimo	Venezia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	p. 3, Venezia, n. 2
94	violino	Francesco Gobetti	Venezia	1710 ca.	p. 3, Venezia, n. 1
95	violino	anonimo	Germania [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	p. 3, Venezia, n. 7
96	viola	Giovanni Battista Bodio [attr.]	Venezia [attr.]	1810 [attr.]	p. 3, Venezia, n. 3
97	viola	Giovanni Battista Bodio [attr.]	Venezia [attr.]	1800 [attr.]	p. 3, Venezia, n. 4
98 [?]	viola	Giovanni Battista Bodio [attr.]	Venezia [attr.]	1810 [attr.]	p. 2, Cremona, n. 7
99	violino	Gennaro Gagliano	Napoli	1763	p. 4, Napoli, n. 1
100	violino	Gennaro Gagliano	Napoli	1750	p. 4, Napoli, n. 2
101	violino	Raffaele e Antonio II Gagliano	Napoli	1840 ca.	p. 4, Napoli, n. 3
102	violino	Giuseppe Gagliano	Napoli	1781	p. 4, Napoli, n. 4
104	viola	anonimo	Napoli [attr.]	XX sec., inizio [attr.]	p. 4, Napoli, n. 5
106	violino	Giuseppe Rocca	Torino	1862	p. 4, Torino, n. 2
107	violino	Enrico Marchetti	Torino	1910 ca.	p. 4, Torino, n. 1
108	violino	Enrico Clodoveo Melegari	Torino	1888	p. 4, Torino, n. 4
109	violino	Carlo Giuseppe Oddone	Torino	1929	p. 4, Torino, n. 3
110	violino	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	p. 4, Padova, n. 1
111	violino	anonimo	Napoli [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	p. 4, Padova, n. 2
113	violoncello	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	p. 5, Mantova, n. 1
115	violino	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	p. 4, Bologna, n. 1
116	viola	anonimo	Milano [attr.]	1910 [attr.]	p. 4, Bologna, n. 2
120	violino	Francesco Maurizi [attr.]	Appignano del Tronto [attr.]	1880 [attr.]	p. 4, Modena, n. 1
121	violino	Paolo Castello	Genova	1778	p. 4, Genova, n. 1
122	violino	Agostino De Planis	Genova	1778	p. 4, Genova, n. 2
123	violino	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	p. 4, Roma, n. 1
124	violino	Rodolfo Fredi	Roma	1896	p. 4, Roma, n. 2
127	violino	Nicolas A. Chappuy [attr.]	Mirecourt [attr.]	1770 [attr.]	p. 5, Francia, n. 4

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1963
128	violino	anonimo	Tirolo [attr.]	1930-1940 [attr.]	p. 5, Francia, n. 5
131	violino	Neuner & Hornsteiner [attr.]	Mittenwald [attr.]	1890 [attr.]	p. 5, Francia, n. 1
132	violino	Nicolas François Vuillaume	Bruxelles	1856	p. 5, Francia, n. 2
133	violino	Nicolas François Vuillaume	Bruxelles	1864	p. 5, Francia, n. 3
135	viola	anonimo	Germania [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	p. 5, Austria/Germania, n. 2
136	violino	anonimo	Germania [attr.]	XIX sec., 1a metà [attr.]	p. 5, Austria/Germania, n. 3
137	violino	Mattias Albani	Bolzano	1697	p. 5, Austria/Germania, n. 1
139	violoncello	anonimo	Germania [attr.]	XIX sec., metà [attr.]	p. 5, Austria/Germania, n. 10
140	violino	Andreas Ferdinand Mayr	Salisburgo	1725	p. 5, Austria/Germania, n. 4
141	violino	Johann Ulrich Fichtl	Mittenwald	1749	p. 5, Austria/Germania, n. 9
142	violino	Sebastian Klotz	Mittenwald	1743	p. 5, Austria/Germania, n. 5
143	violino	Georg II Klotz	Mittenwald	1775	p. 5, Austria/Germania, n. 6
144	violino	Georg Wormle	Mittenwald	1770 [attr.]	p. 5, Austria/Germania, n. 7
145	violino	anonimo	Germania [attr.]	XIX sec., fine [attr.]	p. 5, Austria/Germania, n. 8
146	violino	Wilhelm Theodor Gutermann	Vienna	1877	p. 5, Austria/Germania, n. 11
245	mandolino	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec., 2a metà [attr.]	p. 7, A Corda, n. 19
258	mandolino	Celeste Giacinti & Figlio	Milano	XX sec., 1° metà	p. 7, A Corda, n. 20
262	cetera	anonimo	sconosciuto	sconosciuto	p. 7, A Corda, n. 17
265	cetera	anonimo	sconosciuto	sconosciuto	p. 7, A Corda, n. 16
268	chitarra	Jacques Boquay	Parigi	1732	p. 7, A Corda, n. 14
269	chitarra	Santo Serafin	Venezia	1727	p. 7, A Corda, n. 15
277	chitarra	Johannes Magnus Lang I	Napoli	XVII sec. 1a metà	p. 7, A Corda, n. 13
278	chitarra battente	anonimo	Italia [attr.]	XVIII sec. [attr.]	p. 7, A Corda, n. 18
297	arpa	Godefroi Holtzman	Parigi	1775-1800 [attr.]	p. 7, A Corda, n. 26
347 [?]	flauto traverso	William Blackman	Londra	XIX sec. 1a metà [attr.]	p. 7, A Corda, n. 29
350 [?]	flauto traverso	F. Koller	Trieste	XIX sec. metà [attr.]	p. 7, A Corda, n. 27
595	virginale doppio	Ioannes Ruckers	Anversa	1600 ca.	p. 6, A Tastiera, n. 1
596	virginale	anonimo	Veneto [attr.]	XVII sec., 1a metà [attr.]	p. 6, A Tastiera, n. 2
599	virginale	anonimo	Veneto [attr.]	1650-1750 [attr.]	p. 6, A Tastiera, n. 3

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO	LISTA 1963
604	clavicembalo	anonimo	Parigi	XVIII sec., metà [attr.]	p. 6, A Tastiera, n. 4
613 [?]	pianoforte verticale	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec. [attr.]	p. 6, A Tastiera, n. 9
616	pianoforte a tavolo	Zumpe & Meyer	Londra	1778	p. 6, A Tastiera, n. 5
633	pianoforte a tavolo	Johann Heinrich Pape	Parigi – Londra	1840 ca.	p. 6, A Tastiera, n. 6
634 [?]	pianoforte a tavolo	Johann Heinrich Pape	Parigi	1835-1840	p. 6, A Tastiera, n. 8
635	pianoforte verticale	ditta Erard	Parigi	1843	p. 6, A Tastiera, n. 12
637	pianoforte	Henri Herz	Parigi	1845 ca.	p. 6, A Tastiera, n. 11
640	pianoforte verticale	G. Maurer	Francia	1860 ca.	p. 6, A Tastiera, n. 10
694 [?]	pianoforte a tavolo	John Preston	Londra	1780 ca.	p. 6, A Tastiera, n. 7
719 [?]	viola d'amore	anonimo	Italia [attr.]	1910-1920	p. 7, A Corda, n. 25
724	violino	anonimo	Germania [attr.]	XVIII sec., fine [attr.]	p. 3, Venezia, n. 5
726	violino	anonimo	Italia [attr.]	1920 [attr.]	p. 3, Venezia, n. 6

Tabella 4. Strumenti occidentali di proprietà civica precedente all'acquisto della collezione Gallini: esemplari identificati

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO
4	viola da gamba	anonimo	Bologna [attr.]	XVIII sec., inizio / XX sec. [attr.]
26	viola d'amore	Giacomo Mombelli	Torre Pelice	1915
81	violoncello	anonimo	Italia [attr.]	XVII sec., metà [attr.]
91	viola	Azzo Rovescalli	Crema	1935
119	controviolino	Valentino De Zorzi	Firenze	1914
206	colascione [?]	anonimo	sconosciuto	sconosciuto
231	chitarreone	Josef De Carnitis	Roma	1705
259	mandolino	Pietro Manfredi	Milano	XX sec. [attr.]
272	chitarra	Antonio Rovetta	Milano	1823 [1826?]
274	chitarra	Gaetano Guadagnini	Torino	1836
302	salterio	anonimo	Italia [attr.]	1875-1881 [attr.]
306	salterio	Michele Carlo Florindo [?]	Roma [?]	1706 [?]

INV.	OGGETTO	COSTRUTTORE	LUOGO	ANNO
308	salterio	Antonio Battaglia	Milano	1757
311	arpa colia	anonimo	Italia [attr.]	XIX sec. [attr.]
313	corista	anonimo	Italia [attr.]	XIX-XX sec. [attr.]
404	clarinetto	Simiot et Brelet	Lione	1840 ca.
412	clarinetto	Alessandro Maldura	Milano	XIX sec., seconda metà [attr.]
430	tromba	anonimo	sconosciuto	XIX sec., [attr.]
591	spinetta traversa	Francesco Birger [attr.]	Milano	1735
617	pianoforte a tavolo	Giuseppe Prestinari [attr.]	Milano [attr.]	XIX sec., inizio [attr.]
618	pianoforte a tavolo	William Rock	Londra	1782
619	pianoforte a tavolo	Gottlieb Broer	Ginevra	1788 [1789?]
620	clavicembalo convertito in pianoforte	Giovanni Francesco Franco [attr.]	Piemonte [attr.]	XVIII sec., metà [attr.]
622	pianoforte a tavolo	pater Aquilinus [Aquilino Pelitti?]	Varese	1800 ca.
629	pianoforte	Benjamin Teichmann	Vienna	1820
638	pianoforte	ditta Erard	Parigi	1858
639	pianoforte verticale	John Broadwood & Sons	Londra	1860 ca.

SEGNALAZIONI

Addenda al catalogo dei disegni di Giovanni Ambrogio Besozzi e le altre opere del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco già a lui attribuite

Stefano Balbiani

Tra i *petit maîtres* della Milano barocchetta, rappresentanti di una pittura di medio livello, si distingue Giovanni Ambrogio Besozzi⁽¹⁾ (1648-1706), personalità poliedrica di artista, collezionista, mercante d'arte e titolare di una bottega di cristalli. Per quanto concerne la sua attività grafica, a partire dalla frammentaria bibliografia precedente⁽²⁾, di recente si è provato a delineare un primo catalogo ragionato dei suoi disegni⁽³⁾ con un affondo sulle incisioni *d'après*, base per ulteriori ampliamenti e modifiche. A oggi sono stati individuati tredici fogli attribuibili ragionevolmente alla sua mano, suddivisi tra la Biblioteca Ambrosiana, la Pinacoteca Malaspina di Pavia e il Muzeum Narodowe di Varsavia. In questa sede si vuole ridiscutere brevemente la paternità besozziana di quattordici disegni inediti conservati presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano, a lui ascritti nell'inventario stilato, negli anni Trenta del Novecento, quando era direttore Giorgio Nicodemi⁽⁴⁾, promotore del riordino delle opere qui custodite. In questa prima inventariazione, su schede cartacee ancora conservate presso l'istituto, furono riportati nomi basati su antiche scritte, talora fuorvianti, presenti sui fogli. L'attribuzione dello scrivente si basa su di un ben distinguibile linguaggio segnico, modellante ed energico, e un tratteggio avvolgente e netto; altra caratteristica comune è l'utilizzo della matita rossa.

Un nucleo di undici pezzi proviene dai due volumi all'epoca contenenti una miscelanea di 2611 fogli principalmente di ambito lombardo, acquisto del Comune di Milano del 1924 dalla Fabbriceria di Santa Maria presso San Celso, sulla cui origine e formazione mancano ancora elementi certi⁽⁵⁾. Al riguardo, sono state svolte ricerche presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano, dove si trovano documenti provenienti dalla chiesa: dalle cartelle consultate⁽⁶⁾, però, non è emerso il nome del Nostro in relazione a commissioni da parte della Fabbriceria; è inoltre utile sottolineare come Besozzi non risulti coinvolto in campagne decorative presso il Santuario. Un *ductus* tipicamente besozziano presenta lo *Studio anatomico di una*

gamba e di un braccio (inv. Au. B 175, FIG. 1), a matita rossa e dal deciso senso plastico. Le ombre, pastose e ben diversificate tra loro, sono rese con un tratteggio alternato e sfumato riscontrabile anche in altri fogli ritenuti di Ambrogio, come il *Ritratto di Carlo Francesco Mellone* della Pinacoteca Malaspina di Pavia⁽⁷⁾; l'anatomia del vigoroso piede è in parte sovrapponibile a quella di san Cristoforo della pala piacentina raffigurante *Madonna con Gesù Bambino tra i santi Silvestro e Cristoforo*⁽⁸⁾. Il disegno presenta, sul verso, due studi (forse di occhi) e tre iscrizioni antiche anch'esse a matita rossa, due delle quali cancellate; la scritta superstita è impastata e leggibile con estrema difficoltà. Rispetto a questo primo nucleo, secondo chi scrive, vanno espunti dal *corpus* di Besozzi gli altri dieci fogli a lui attribuiti nell'inventario⁽⁹⁾.



FIG. 1 - Giovanni Ambrogio Besozzi, *Studio anatomico di una gamba e di un braccio*, inv. Au. B 175. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Discussa è la paternità di due disegni a matita rossa la cui acquisizione è imprecisata. Tratti duri e marcati delineano lo *Studio di una mezza figura di pastore, di una gamba e di tre dita di una mano* (inv. Au. A 78, FIG. 2), tagliato maldestramente e in un cattivo stato di conservazione a causa di lacerazioni e di macchie di biacca annerita. La crudezza dello stile grafico, dai risentiti effetti plastici ravvisabili nella clavicola sporgente o nella nodosità della mano, avvicina l'opera in esame a due disegni besozziani a matita rossa su carta giallina realizzati in serie e conservati in Ambrosiana, con una *Satiressa che tiene tra le braccia un piccolo fauno*⁽¹⁰⁾. Le tre dita raffigurate nella parte destra del foglio del Castello richiamano alla mente la struttura di altre mani presenti in pitture del Nostro, ad esempio quelle dei santi Pietro e Paolo nella tela di villa Litta Modignani ad Affori raffigurante una *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Carlo Borromeo, Antonio di Padova, Pietro e Paolo apostoli*⁽¹¹⁾. È lecito supporre che l'opera sia uno studio per un' *Adorazione dei pastori*: a tal proposito, è seducente rammentare come, nell'inventario del 1706 dei beni ubicati nelle proprietà Besozzi, tra i numerosi quadri dipinti da Ambrogio sia presente anche «l'efigie del presepio, Vergine santissima, pastori, et angioli»⁽¹²⁾.



FIG. 2 - Giovanni Ambrogio Besozzi, *Studio di una mezza figura di pastore, di una gamba e di tre dita di una mano*, inv. Au. A 78. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 3 - Giovanni Ambrogio Besozzi, *Bozzetto con testa e mano di donna*, inv. Au. A 80. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Un ultimo disegno inseribile ragionevolmente nel *corpus* besozziano è proveniente dalla collezione dello stampatore, editore e collezionista bergamasco Paolo Gaffuri⁽¹³⁾, fondatore nel 1873 dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, acquistata per una cospicua parte dal Comune di Milano nel 1931.

A matita rossa su ruvida carta marroncina, tagliato ai bordi e in stato di conservazione non ottimale, il *Bozzetto con testa e mano di donna* (inv. Au. A 80, FIG. 3) presenta, sul *verso* in alto al centro, la scritta moderna a grafite «A. Besozzi». Contraddistinto da un tratto sbrigativo, il delicato volto è reclinato verso destra e colto da un punto di vista ribassato. Tali caratteristiche, oltre al nitido e calcato tratteggio che, nell'area sottostante al mento e alla mascella, demarca con evidenza le ombreggiature, permettono di accostarlo alla *Testa muliebre*⁽¹⁴⁾ dell'Ambrosiana, realizzata con identica tecnica. Entrambi i fogli sono caratterizzati da una simile resa minuziosa delle fattezze del naso, delle narici, del mento, degli occhi affusolati, peculiarità riscontrabili pure in alcuni suoi dipinti, si pensi al viso di san Sebastiano nella pala della basilica di Sant'Ambrogio⁽¹⁵⁾.

L'auspicio per il futuro è che, partendo dal Fondo San Celso, si riesca a incrementare ulteriormente il catalogo non solo di Besozzi, ma anche di altri artisti minori della Lombardia asburgica.

Ringrazio Alessia Alberti, Maria Rita D'Amato e Nicoletta Rivolta del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Fabrizio Pagani dell'Archivio Storico Diocesano di Milano, Eugenia Bianchi, Valentina Paoli, Simone Selvaggi.

- ⁽¹⁾ E. BIANCHI, *Per Giovanni Ambrogio Besozzi*, «Arte Lombarda», 170-171 (2014/1-2), pp. 31-48; E. SILVELLO, *Giovanni Giuseppe Vagliano, un compagno di strada di Giovanni Ambrogio Besozzi*, «Arte Lombarda», 170-171 (2014/1-2), pp. 49-61; S. BALBIANI, *Un'aggiunta comasca al catalogo di Giovanni Ambrogio Besozzi*, «Arte Lombarda», 182-183 (2018/1-2), pp. 154-157.
- ⁽²⁾ S. MODENA, *La Seconda Accademia Ambrosiana*, «Arte Lombarda», 5 (1960/1), pp. 84-92; R. BOSSAGLIA, *Besozzi, Giovanni Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 94 voll., Roma 1960-2019, IX, 1967, pp. 679-680; D. MINONZIO, *Contributi per Ambrogio Besozzi*, «Rassegna di Studi e di Notizie», IX (1981), pp. 359-397.
- ⁽³⁾ S. BALBIANI, *Per un primo catalogo dei disegni di Giovanni Ambrogio Besozzi*, «Arte Lombarda», 179-180 (2017/1-2), pp. 58-71. Rifacendosi al testo citato, pp. 61-63, da Berra vengono riferite al Besozzi, con riserva, «n.° 6 teste di smorfie» e «Diverse teste bufonesche» citate nell'inventario della collezione del reverendo Gerolamo Bertachino (in G. BERRA, *Uno sguardo sul collezionismo milanese tra Sei e Settecento: le quadrerie di Giulio Bonacina, Margherita del Pozzo Bonacina e Gerolamo Bertachino*, <<https://www.aboutartonline.com/le-quadrerie-milanesi-tra-sei-e-settecento-tra-grandi-maestri-e-artisti-da-riscoprire/>> (1-02-2019), pp. 37-39 del pdf. scaricabile. Si segnala anche, all'Albertina di Vienna, un foglio a gessetto e inchiostro diluito grigio, con *Angelo genuflesso su nubi* (inv. 2901), attribuito al Nostro: ragionamenti più precisi sono impossibili allo scrivente per una mancata analisi diretta dell'opera, esaminata soltanto attraverso la visione di una fotografia a colori.
- ⁽⁴⁾ Su Nicodemi e sul suo operato: G. NICODEMI, *I disegni conservati nelle raccolte del Castello Sforzesco*, «Milano: rivista mensile del Comune», gennaio 1931, pp. 21-29; A. DALLAJ, *Inventari "in corso di lavoro". Note sulla raccolta di disegni del Castello Sforzesco da Vicenzi a Nicodemi*, in *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 9 novembre 1994 – 8 gennaio 1995), a cura di G. Bora, Milano 1994, pp. 59-77; P. RUSCONI, *Giorgio Nicodemi*, «Almanacco della Famiglia Bustocca per l'anno 2000», 2000, pp. 102-111.
- ⁽⁵⁾ A. DALLAJ, *Il Fondo della 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.
- ⁽⁶⁾ Archivio Storico Diocesano di Milano (da ora in poi ASDMi), Santa Maria presso San Celso, cartella 16 Pittura, Scultura, Fatture 1570-1690; ASDMi, Santa Maria presso San Celso, cartella 65 Amministrazione, Sedute, Registri 1657 al 1683; ASDMi, Santa Maria presso San Celso, cartella 66 Amministrazione, Sedute, Registri 1684 al 1691; ASDMi, Santa Maria presso San Celso, cartella 67 Amministrazione, Sedute, Registri 1691 al 1703.
- ⁽⁷⁾ Pavia, Pinacoteca Malaspina, inv. 203, BALBIANI, *Per un primo catalogo...* cit. n. 3, pp. 69-70.
- ⁽⁸⁾ C. LONGERI, S. PIGHI, *Gli oratori di San Cristoforo e San Dalmazio: scelte artistiche di due Confraternite piacentine tra Sei e Settecento*, «Strenna piacentina», s.n., 2001, pp. 79-107.
- ⁽⁹⁾ A matita rossa: *Nudo virile accovacciato* (inv. Au. C 64) su carta scurita, trattato sul verso con una polvere minerale color verde brillante; *Mascherone* (inv. Au. A 79) con tracce di biacca annerita, plausibilmente vicino a Ercole Procaccini il Giovane; *Donna di spalle avvolta in un velo* (inv. Au. D 35 r.) con tracce di biacca annerita e, sul verso, un incompleto *Schizzo di figu-*

ra stante (inv. Au. D 35 v.), stilisticamente della seconda metà del XVIII secolo, presentante una filigrana (mano aperta con le dita allargate congiunta a un fiore a sei petali) simile a una tipologia diffusa a partire dalla prima metà degli anni Ottanta del Quattrocento in Italia e in Francia (C.M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Genève 1907, III, pp. 544-562, n. 10712-10713); quattro modeste elaborazioni tardo settecentesche: *Profeta* (inv. Au. C 64/2 r. e inv. Au. C 64/2 v.); *Madonna con Bambino* (inv. Au. C 64/1 r.) e, sul verso, *Testa di fanciulla* (inv. Au. C 64/1 v.); *Nudo virile inginocchiato che abbraccia un globo* (inv. Au. B 174), a pietra nera con tracce di gessetto bianco su carta azzurra, verosimilmente di ambito lombardo del secondo Cinquecento. La *Deposizione* a grafite e inchiostro a penna (inv. Au. D 36), contraddistinta da una peculiare doppia linea e da un tratteggio diversificato in corrispondenza delle zone d'ombra, mostra teste caricate e una solida temperie manierista: parrebbe essere opera di un artista lombardo o, comunque, dell'Italia centrosettentrionale dell'ultimo quarto del Cinquecento.

⁽¹⁰⁾ Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, inv. F 234 inf. n. 797 e inv. F 234 inf. n. 799; BALBIANI, *Per un primo catalogo...* cit. n. 3, pp. 63-64.

⁽¹¹⁾ BIANCHI, *Per Giovanni Ambrogio...* cit. n. 1, p. 36.

⁽¹²⁾ BIANCHI, *Ivi*, pp. 40-44. Il secondo disegno è una *Testa femminile* (inv. Au. A 77), improntata a un linguaggio diverso da quello caratterizzante altri fogli sicuramente di Besozzi; non mi pare errato ricondurla a un più generico ambito milanese tardobarocco. Presenta una filigrana (balestra sormontata da un trifoglio) tipica della carta proveniente perlopiù da Ferrara, databile agli anni Ottanta del Cinquecento; tale emblema continuerà a essere in uso, con varianti, specialmente nei territori della Serenissima per tutto il Seicento (BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire...* cit. n. 9, I, pp. 49-52, nn. 763-770).

⁽¹³⁾ Su Gaffuri: I. MAZZOLENI BONALDI, A.A. PERSICO, *Libri tra mercato e cultura. Il giovane editore tipografico Paolo Gaffuri nella Bergamo del secondo Ottocento*, Bergamo 2011. Quello di Gaffuri, uno dei fondi di punta della collezione del Gabinetto dei Disegni, è formato da oltre tremila opere.

⁽¹⁴⁾ Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, inv. F 231 inf. n. 70; BALBIANI, *Per un primo catalogo...* cit. n. 3, pp. 64-65.

⁽¹⁵⁾ SILVELLO, *Giovanni Giuseppe Vagliano...* cit. n. 1, p. 58. Come suggeritomi da Simone Selvaggi, basandosi sull'agiografia si può avanzare un'ipotesi identificativa dei personaggi effigiati: la donna che estrae una freccia dalla gamba del santo potrebbe essere sant'Irene di Roma; l'uomo che sorregge il corpo del militare il patrizio san Castulo, sposo di Irene o, più verosimilmente, un servitore; la figura femminile con turbante la serve Lucina. Per un'analisi agiografica: M. NAVONI, *La figura di s. Sebastiano nelle fonti storiche e nella tradizione liturgica*, «Memorie e Rendiconti dell'Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici di Acireale», serie IV, vol. II, Acireale 1992, pp. 93-121.

Il restauro di un verso di croce processionale

Stefano Lanuti

Il verso di questa croce processionale (inv. OREFICERIE 45), in rame dorato al mercurio sbalzato e lavorato a bulino e cesello, ha la tipica forma a ‘croce potenziata’ e misura cm 28,5 di larghezza (braccio orizzontale) e cm 33 di altezza⁽¹⁾. La sagoma molto complessa della croce è delimitata da un bordo liscio; dal fondo punzonato emerge al centro la figura del Pantocratore benedicente a mezzo busto in un clipeo sorretto da quattro angeli, dei quali i due laterali in volo, quello in alto a mezzo busto e quello in basso a figura intera poggiato su una roccia. Alle estremità dei bracci i simboli degli evangelisti, il leone di san Marco a sinistra, l’aquila di san Giovanni in alto e il bue di San Luca a destra; l’angelo di san Matteo occupava la parte mancante in basso. Le lamine sono montate mediante chiodi su una struttura lignea moderna a forma di croce latina, che misura cm 31 × 38 (FIG. 1).

La croce si presenta molto lacunosa, oltre alla terminazione inferiore manca una cospicua porzione del braccio destro, mentre la parte sinistra, quella superiore ed una porzione della lamina inferiore sono spezzate. Inoltre l’opera presenta numerose fratture, fori e piccole mancanze (FIGG. 2-3); lungo le fratture e le mancanze sono presenti numerosi chiodi di dimensioni più piccole rispetto a quelli perimetrali (FIG. 4). La doratura si presenta in molte parti consunta o mancante, soprattutto lungo i bordi e nella parte inferiore del braccio verticale; sulla superficie erano presenti depositi di particellato e di prodotti di corrosione di color bruno. La croce era fissata su un supporto ligneo moderno, di dimensioni leggermente superiori e di diversa forma rispetto alla croce in rame dorato.

Il nostro intervento di restauro ha avuto inizio con lo smontaggio delle lamine in rame dorato dal supporto ligneo; questa operazione si è dimostrata molto semplice, ed è stata effettuata sfilando i chiodini perimetrali.

Dopo lo smontaggio si è potuto comprendere con maggiore chiarezza che la croce, originariamente, era costituita da una sola lamina lavorata a sbalzo e rifinita a bulino



FIG. 1 - *Croce processionale*, prima del restauro, inv. OREFICERIE 45. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

e cesello; a causa di rotture accidentali attualmente è separata in cinque parti distinte: la parte centrale, di maggiori dimensioni con la figura del Pantocratore benedicente; una piccola striscia di lamina nella zona inferiore; il braccio sinistro, con il leone di san Marco; il braccio superiore con l'aquila di san Giovanni; il braccio destro con il bue di San Luca; l'estremità del braccio inferiore, dove era rappresentato l'angelo di san Matteo, è completamente mancante (FIG. 4).

Inoltre è emerso che probabilmente al momento dell'acquisizione della croce da parte del museo, nel 1884, è stato eseguito un intervento di restauro e sistemazione di queste lamine.

Si è trattato della riparazione del braccio destro della croce, quello con il bue di san Luca, la cui terminazione è stata unita alla lamina centrale mediante l'inserimento di una laminetta di ottone, che risarciva anche la mancanza presente, fissata con una chiodatura lungo tutto il perimetro della frattura (FIG. 5); i chiodi inseriti in questa occasione, anche se di piccole dimensioni, hanno provocato danni irreversibili.

Gli altri frammenti di lamine sono stati uniti tra loro mediante l'incollaggio sul retro di alcune strisce di carta.



FIG. 2 - Dettaglio raffigurante il *Pantocratore benedicente* prima del restauro

Infine, dopo questi interventi, il ripristino del 1884 si è concluso con il rimontaggio delle lamine sul supporto ligneo mediante chiodatura perimetrale. Sia il legno che i chiodi sono quindi databili a quel momento.

In accordo con la Direzione lavori si è deciso di rimuovere sia le strisce di carta incollate sul retro che la laminetta di ottone utilizzata per unire la terminazione destra all'elemento centrale, eliminando in questo modo tutte le materie estranee applicate durante l'intervento del 1884 e liberando tutte le parti originali. Inoltre, eliminando i piccoli chiodi presenti lungo il perimetro della frattura del braccio destro, si sono potute recuperare piccole porzioni di superficie originale ribattendo i lembi della lamina e richiudendo i fori il più possibile, operazione ottenuta agendo con brunitori e attrezzi di legno, osso e piombo di varia forma e dimensione sulla superficie posteriore della lamina.

Anche le aggiunte, come le opere d'arte, hanno una doppia valenza storica ed estetica e, nella progettazione di un restauro, qualunque decisione che le riguardi deve essere attentamente ponderata. Infatti le stesse ragioni che ne consiglierebbero la conservazione dal punto di vista storico, possono valere talvolta, dal punto di vista estetico, per auspicarne la rimozione. In questa difficile scelta il dettato teorico brandiano è una guida sicura per sciogliere il nodo che la loro presenza in un'opera d'arte può costituire al momento del suo restauro.



FIG. 3 - Dettaglio raffigurante le rotture del braccio destro della croce prima del restauro



FIG. 4 - Dettaglio raffigurante le rotture della parte inferiore della croce prima del restauro

Brandi riconosce che, nel giudicare la valenza di un'aggiunta, tra le due istanze storica ed estetica può determinarsi un conflitto ed afferma:

la soluzione... deve essere l'istanza che ha maggiore peso a suggerirla. E come l'essenza dell'opera d'arte è da considerarsi nel fatto di costituire un'opera d'arte e solo in seconda istanza nel fatto storico che individua, è chiaro che se l'aggiunta deturpa, snatura, offusca, sottrae in parte alla vista l'opera d'arte, questa aggiunta deve essere rimossa, e solo dovrà curarsi per quanto è possibile la conservazione a parte, la documentazione e il ricordo del trapasso storico che, così facendo, viene rimosso e cancellato dal corpo vivo dell'opera⁽²⁾.

La carta incollata sul retro, per la cui adesione era stata utilizzata una resina naturale di origine animale, è stata rimossa mediante impacchi di cotone idrofilo imbibiti di acqua calda.

Finite queste operazioni si è potuto procedere alla pulitura delle lamine effettuata per via chimica, mediante una immersione per circa tre ore in una soluzione di sale tetrasodico dell'E.D.T.A. al 2% in acqua demineralizzata (FIG. 6), e per via meccanica, con bisturi e specilli di varie forme, per eliminare alcuni residui di sostanze grasse concrezionati nei vari interstizi.

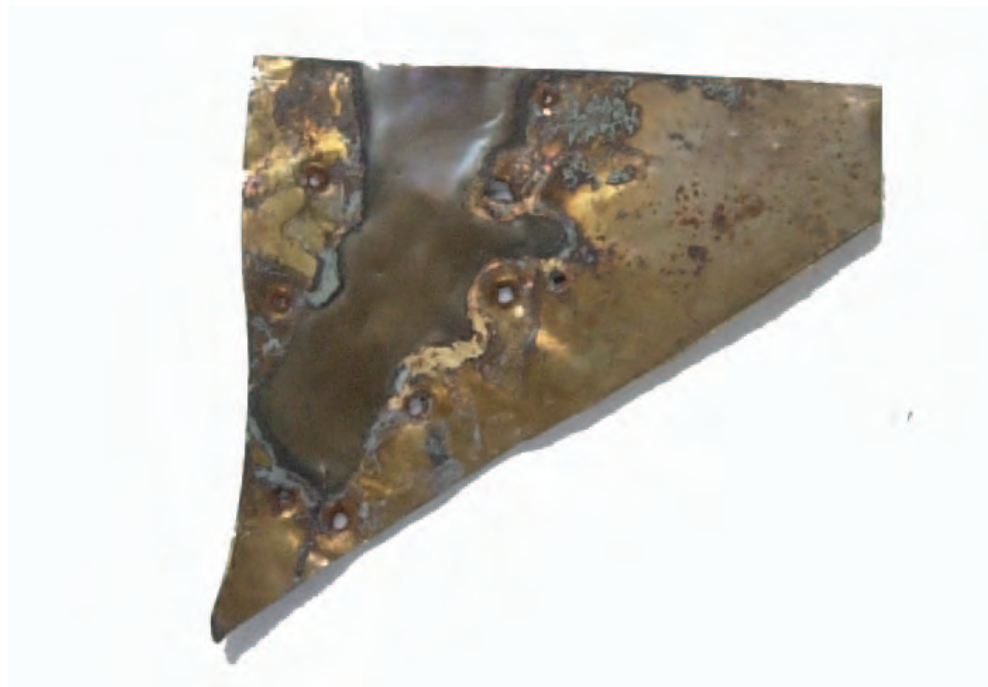


FIG. 5 - Dettaglio della laminetta di rame utilizzata in un vecchio intervento ad integrazione di una lacuna (fronte)



FIG. 6 - Le lamine in rame dorato che costituiscono la Croce durante il bagno in una soluzione di E.D.T.A.



FIG. 7 - Le lamine in rame dorato dopo la pulitura

Si è deciso di mantenere un livello di pulitura tale che non eliminasse completamente la patina costituita dall'ossido rameico visibile nelle zone in cui la doratura era consunta ed emergeva il rame sottostante (FIG. 7).

A conclusione della pulitura si è effettuato un lavaggio in acqua distillata con e senza detergente neutro, seguito da una asciugatura rapida con alcool, acetone e aria calda. Essendo presenti sul retro e sotto le teste dei chiodi alcune corrosioni attive, si è deciso di effettuare un trattamento anticorrosivo con Benzotriazolo al 2% in alcool puro.

Infine è stata stesa su tutta la superficie, recto e verso, una protezione con resina acrilica, due mani stese a pennello; questa resina nella sua formulazione contiene benzotriazolo, il quale liberandosi nel tempo prolungherà l'azione anticorrosiva.

A conclusione di tutte le operazioni di restauro delle lamine in rame dorato ci siamo posti il problema se era il caso di rimontare la croce sullo stesso supporto ligneo. In considerazione del fatto che tale supporto ligneo non è originale ed è frutto di un intervento eseguito al momento dell'acquisizione dell'opera al museo nel 1884, che è di dimensioni e forma non pertinenti con quelle della croce in rame dorato e che ne altera e mortifica l'aspetto, si è deciso, in accordo con la Direzione lavori, di sostituirlo con uno nuovo supporto, sempre in legno, che però seguisse correttamente la forma di 'croce potenziata' e ne riproducesse le dimensioni originali, compresa la parte mancante nella zona inferiore. A tale proposito è stato molto utile lo studio di alcune croci simili per fattura e dimensioni presenti in Lombardia, in particolare quella conservata presso il museo parrocchiale di Santa Maria dei Miracoli a Morbio inferiore (cm 26 × 36,5), della quale si conserva solo il verso, e quella proveniente da San Gregorio di Ambria (cm 27,5 × 38) conservata presso il Museo Valtellinese di storia e arte di Sondrio, giunta a noi integra.

Inoltre anche la visione attenta, mediante strumenti di ingrandimento, della lamina nella parte inferiore ci ha permesso di comprendere che la rottura, con la conseguente perdita dell'estremità inferiore dove era raffigurato l'angelo simbolo dell'Evangelista Matteo, si è verificata esattamente nel punto in cui la lamina si allargava a formare la terminazione di forma quadrata.

Quindi una volta acquisite tutte queste notizie necessarie, si è proceduto alla costruzione del nuovo supporto ligneo. Si è deciso di utilizzare una tavola di castagno di recupero, databile intorno al 1700, che si presentava ottimamente stagionata, priva di fratture e moderatamente venata. La croce in legno una volta terminata è stata trattata con un protettivo trasparente con funzioni consolidanti, seguito da uno strato di cera microcristallina.

Tale trattamento sul legno e quello presente sulle lamine in rame dorato rendono isolati tra loro i due differenti materiali.

L'intervento si è concluso con il rimontaggio delle lamine sul nuovo supporto ligneo.



FIG. 8 - La Croce dopo il montaggio delle lamine in rame dorato sulla nuova struttura lignea

Considerando che i chiodi non erano originali e inoltre erano differenti tra loro, si è deciso di sostituirli con altri in lega oro/argento delle stesse dimensioni di quelli presenti (FIG. 8).

I chiodi sono stati inseriti esclusivamente nei fori perimetrali, mentre non sono stati usati quei fori ritenuti superflui ed incongrui (FIG. 9).

Le lamine sono state montate accostate lungo il filo delle fratture lasciandole indipendenti tra loro, ad eccezione della striscia di lamina inferiore che è stata unita a quella centrale più grande, visto che era priva di fori di fissaggio e non si volevano aggiungere chiodi in zone non pertinenti (FIG. 10); l'incollaggio è stato effettuato mediante la giustapposizione sul retro di un velatino di seta incollato con resina epossidica dopo aver steso sulla superficie interessata un primer reversibile.

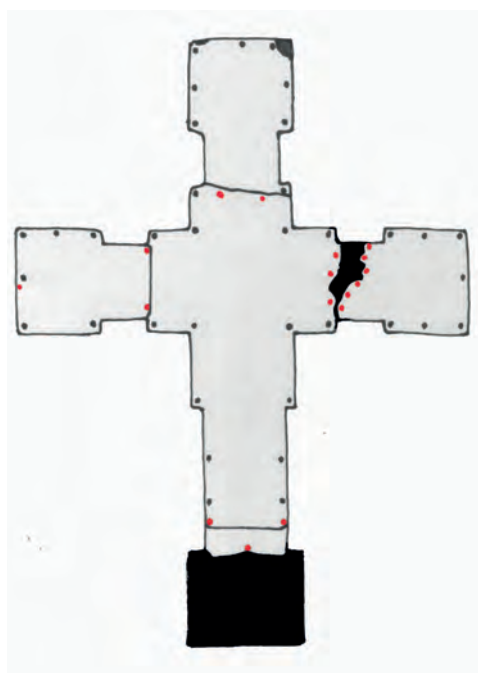


FIG. 9 - Grafico che mostra la posizione dei chiodi che fissavano le lamine in rame dorato: in rosso sono evidenziati i chiodi non pertinenti inseriti in un vecchio intervento, che non sono stati ricollocati dopo il restauro

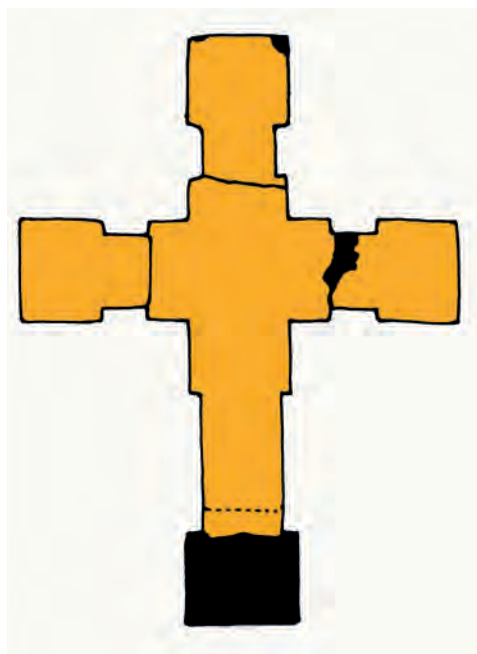


FIG. 10 - Grafico dove sono evidenziate in nero le porzioni di lamina in rame dorato mancanti

NOTE

- ⁽¹⁾ Il restauro della croce si è svolto dall'aprile al luglio 2015 ad opera dello Studio Angelucci di Roma, è stato effettuato da Stefano Lanuti sotto la direzione di Francesca Tasso per le Raccolte artistiche del Castello Sforzesco e di Daniele Pescarmona per la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano.
- ⁽²⁾ CESARE BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino, 1977, p. 43.

La scoperta dei corni da caccia Hass. Analisi dei materiali costitutivi, studio delle tecniche costruttive e delle fasi di degrado

Michela Albano, Marco Malagodi

Nella sezione non esposta al pubblico della collezione del Museo del Castello Sforzesco di Milano, sono presenti due strumenti musicali di grande interesse, più precisamente due corni da caccia in lega metallica. La loro condizione di conservazione è critica ma il loro valore storico è elevato. Essi riportano, infatti, chiaramente leggibili i marchi della famiglia produttrice che ne permettono l'attribuzione certa. I due corni (FIGG. 1a, 1b) sono stati realizzati tra il XVII e il XVIII secolo da due membri della celebre famiglia Haas di Norimberga, città tedesca che a partire dal 1625, anno di istituzione delle corporazioni, divenne il centro di riferimento per la manifattura e la produzione di ottoni in tutta Europa⁽¹⁾. L'incisione sulle ghirlande di una lepre (in tedesco *Hase*, omofono del cognome Haas), marchio della famiglia (FIG. 1c, 1e), ha permesso di attribuire i due strumenti rispettivamente a Johann Wilhelm (1649-1723) e a suo figlio Wolf Wilhelm (1681-1760)⁽²⁾.

Nel campo della conservazione e del restauro di manufatti storici, il contributo preliminare delle tecniche analitiche applicate allo studio dei materiali, rappresenta un passaggio fondamentale per una caratterizzazione dei materiali costitutivi e per un'identificazione delle fasi di degrado. Questo approccio risulta particolarmente decisivo per lo studio degli strumenti musicali antichi, per i quali, a differenza di altre classi di beni culturali, «la mancanza di una normativa espressamente dedicata [...] non ha di certo favorito la loro tutela»⁽³⁾. Gli strumenti sono spesso caratterizzati da numerosi interventi di restauro succedutisi nel corso dei secoli e generalmente finalizzati al ripristino della loro funzione primaria di produrre suono, operando talvolta a discapito del valore strutturale ed estetico⁽⁴⁾. L'attività di ricerca per lo studio dei corni Haas, è stata condotta presso il Laboratorio Arvedi di Diagnostica Non-Invasiva dell'Università di Pavia. La campagna analitica ha impiegato metodologie non-invasive secondo un protocollo sviluppato ad hoc per l'indagine degli strumenti musicali e che opera nel pieno rispetto del manufatto e delle sue superfici⁽⁵⁾. Le tecniche e le corrispettive problematiche indagate sono brevemente riassunte in Tabella 1.

Tabella 1: campagna analitica non-invasiva applicata allo studio e alla caratterizzazione dei materiali

Metodologia analitica	Obiettivo
<i>Fotografia (VIS)</i>	Documentazione delle superfici e delle condizioni di conservazione
<i>Immagini di fluorescenza indotta da luce Ultravioletta (UUVLIF)</i>	Presenza trattamenti superficiali
<i>Radiografia ai raggi X (RX)</i>	Identificazione delle tecniche costruttive (componenti, metodi di giunzione, saldature, omogeneità nello spessore delle lamine) caratteristiche strutturali (riparazioni, tasselli, eventuale riempimento dei lumi del canneggio)
<i>Endoscopia (ES)</i>	Ispezione dei lumi del canneggio e depositi interni
<i>Steromicroscopia (SM)</i>	Documentazione dei dettagli delle superfici
<i>Spettroscopia di fluorescenza ai raggi X (XRF)</i>	Identificazione della lega metallica mediante l'analisi degli elementi, e di eventuali depositi inorganici superficiali
<i>Spettroscopia FTIR in riflessione (FTIR)</i>	Caratterizzazione di eventuali finiture organiche superficiali (vernici, gommalacca, cere)

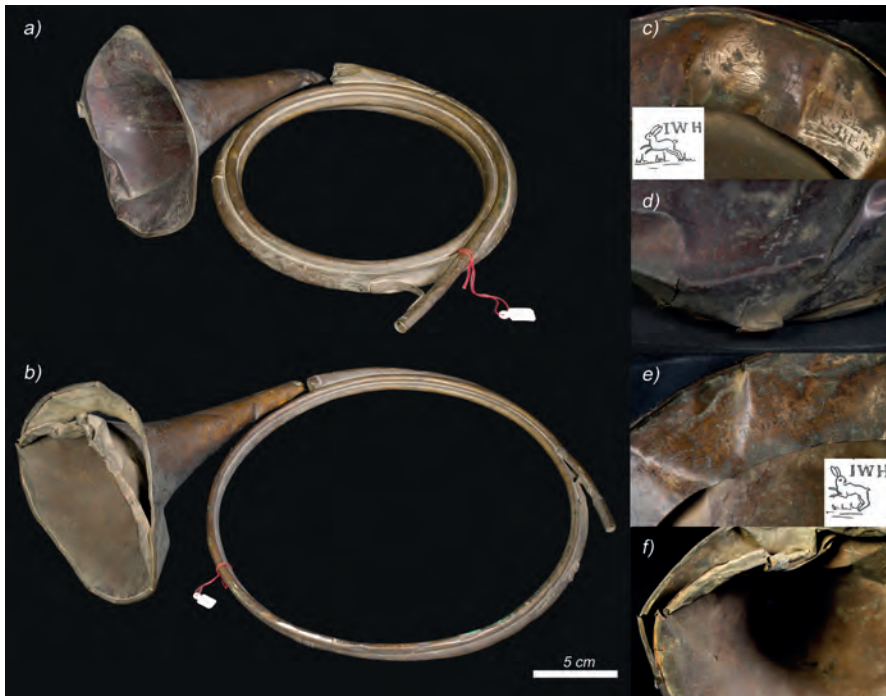


FIG. 1 - Corni naturali custoditi nella collezione del Museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco, prodotti dalla famiglia Haas di Norimberga, rispettivamente Iohann Wilhelm (a) e Wolf Wilhelm (b). Il dettaglio della ghirlanda con le incisioni del marchio e dell'interno della campana con annesse deformazioni sono riportati rispettivamente per lo strumento di Iohann Wilhelm (c, d) e per quello di Wolf Wilhelm (e, f)

È stata identificata la composizione della lega originale, delle saldature e dei tasselli di riparazione, nonché indagata la presenza di eventuali trattamenti organici superficiali e delle fasi di alterazione e corrosione, il tutto documentato con l'osservazione in stereo-microscopia. L'indagine strutturale eseguita mediante radiografia ai raggi X ha inoltre messo in luce alcuni aspetti riguardanti la tecnica esecutiva. I risultati ottenuti sulla lega metallica hanno consentito di identificare l'ottone come materiale costitutivo, una lega generalmente composta da rame e zinco impiegata nella costruzione degli strumenti musicali⁽⁶⁾. La lega, nel caso di entrambi i corni, ha evidenziato anche la presenza di piombo, ferro e nichel: un risultato significativo in quanto la presenza del piombo in tenori minori dell'1% è comunemente riportata tra

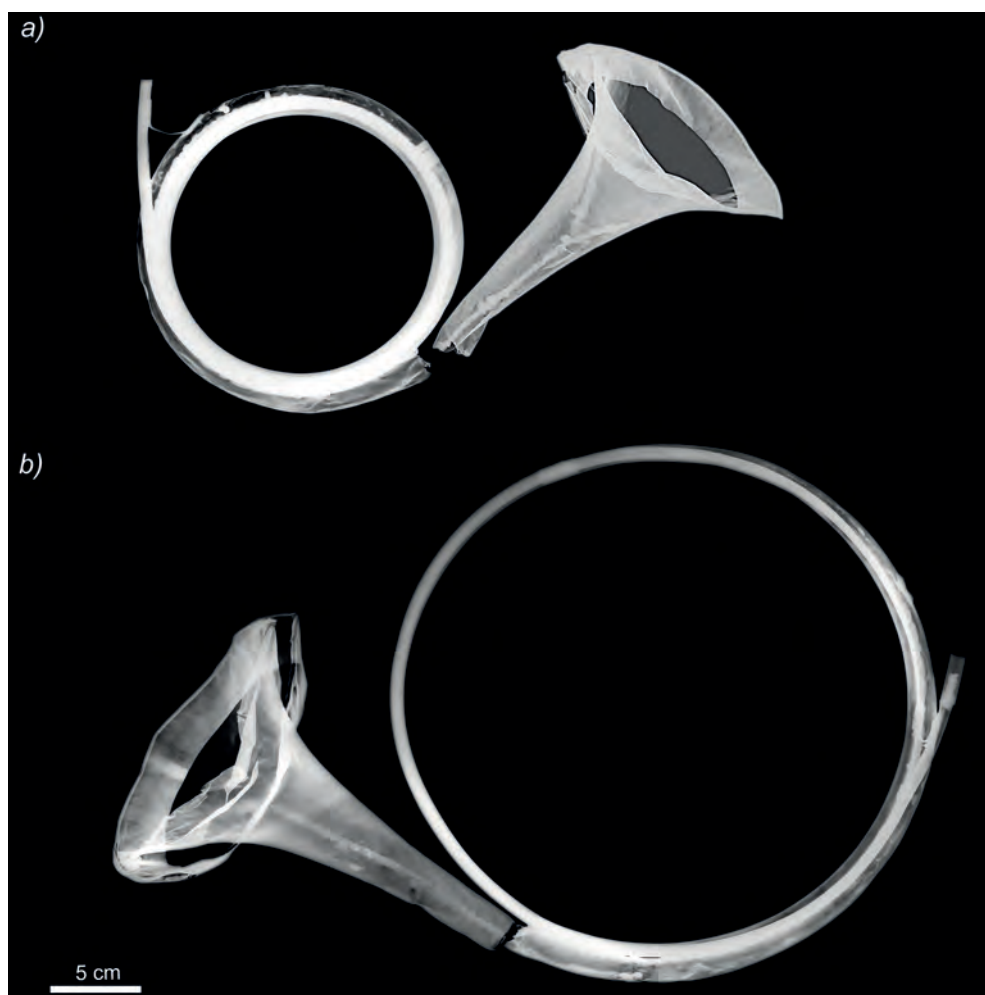


FIG. 2 - Immagini radiografiche rispettivamente dello strumento (inv. 878) in a), e dello strumento (inv. 877) in b)

le impurezze dell'ottone⁽⁷⁾, mentre la presenza del ferro e del nichel è piuttosto atipica. Una prima ipotesi è che possa essere dovuta ad una contaminazione della superficie, una seconda che essa sia da imputarsi a qualche trattamento superficiale originale applicato per conferire colore (pigmenti rossi a base ferro). In entrambi gli strumenti la composizione della lega varia a seconda che si tratti del canneggio, della campana esterna e interna. Inoltre, l'interno della campana di entrambi gli strumenti risulta visibilmente più tendente al rosso a causa di un arricchimento in rame (FIGG. 1d, 1f, 3a), effetto maggiormente evidente nello strumento di Jhoan Wilhem. Anche questo risultato rappresenta un'informazione importante, in quanto si ha notizia di trattamenti intenzionali ed opacizzanti mirati ad evitare riflessioni durante le battute di caccia, ma rimane da verificare se si tratti di una particolare tecnica di lavorazione, di un trattamento superficiale a base di rame oppure di un'alterazione differenziale degli elementi che provoca un arricchimento di rame in superficie

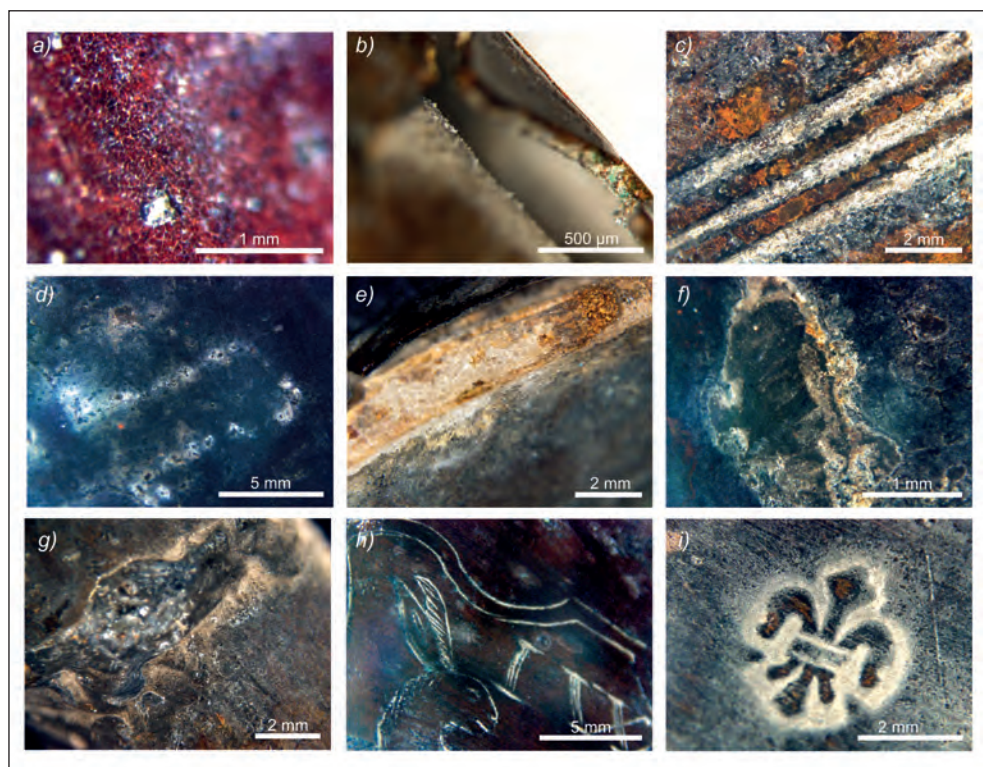


FIG. 3 - Documentazione di alcuni dettagli della tecnica costruttiva osservati in stereomicroscopia: a) interno della campana con colorazione rossa (inv. 878); b) frattura nel canneggio (inv. 877); c) ghiera di giunzione nel canneggio (inv. 878); d) interno della campana con brasatura e giunzione dentellata (inv. 878); e) filo metallico ossidato nel ripiegamento della ghirlanda (inv. 877); f) tassello di riparazione, depositi e aree di corrosione (inv. 878); g) saldatura tra il canneggio e il bocchino (inv. 878); h) dettaglio del marchio (inv. 877); i) punzonatura del simbolo del giglio sulla ghirlanda presente in entrambi gli strumenti

(come ad esempio nel processo di dezincificazione che comporta un allontanamento dello zinco dalla lega⁽⁸⁾). I dubbi potrebbero essere chiariti con eventuali micro-prelievi da sottoporre a osservazioni al microscopio ottico in sezioni lucide che farebbero anche luce su quelle che sono le tecniche costruttive, in termini di trattamenti meccanici e termici che definiscono la struttura microcristallina⁽⁹⁾. Per quanto riguarda la struttura e la tecnica costruttiva, le radiografie ai raggi X hanno consentito una lettura approfondita dei manufatti (FIGG. 2a, 2b).

La campana dello strumento più antico (inv. 878), è risultata essere costituita da una lamina sottile e di spessore omogeneo, dove sono evidenti tasselli di riparazione e diverse fratture (FIG. 3b). In questo caso, due sono gli aspetti da sottolineare: la giunzione unica e dentellata della campana che identifica una peculiarità della tecnica costruttiva, e la differenziazione delle due parti di canneggio al di qua e al di là della

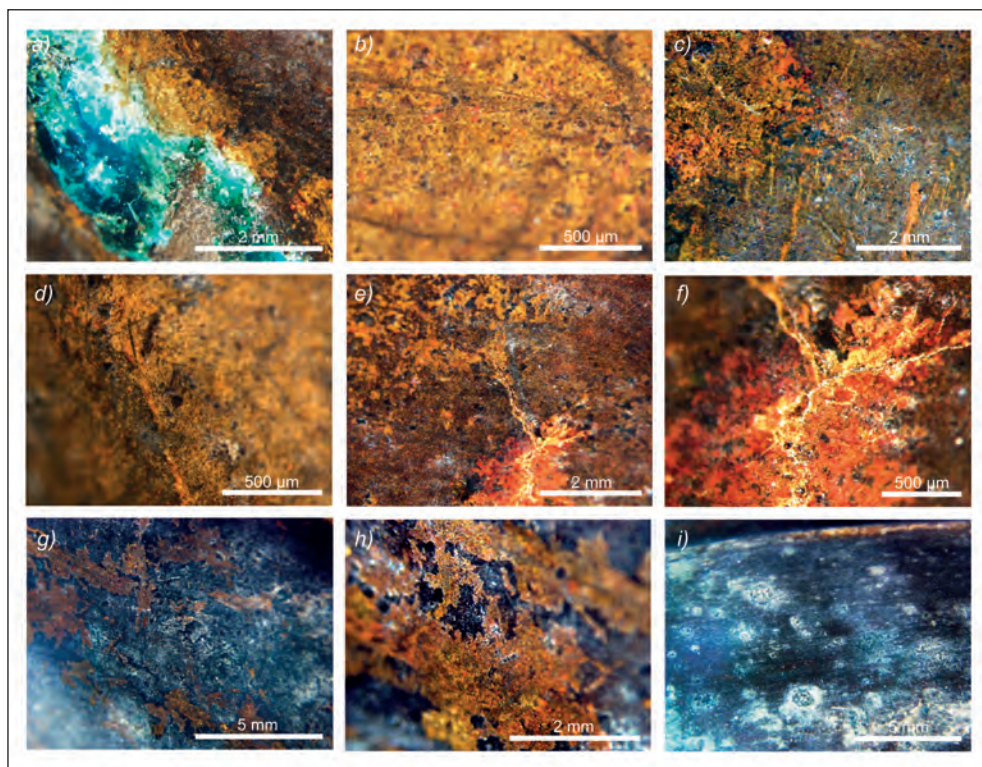


FIG. 4 - Documentazione di alcuni dettagli della superficie eterogenea e delle forme di corrosione osservati in stereomicroscopia: a) sostanza verde presente in entrambi i canneggi utilizzata come riempitivo di graffi superficiali (inv. 878); b) residuo omogeneo di trattamento superficiale (inv. 878); c) abrasione con residui superficiali (inv. 878); d) particelle rosse nel residuo di trattamento (inv. 878); e) abrasione della superficie con fratture e residui di trattamenti superficiali in più strati (inv. 877); f) dettaglio di alterazione cromatica in corrispondenza di frattura (inv. 877); g) residuo di trattamento superficiale con caratteristiche cromatiche peculiari (inv. 877); h) strato residuo di trattamento superficiale (inv. 878); i) forma di corrosione diffusa nelle aree della ghirlanda esterna in corrispondenza delle incisioni (inv. 878)

ghiera decorativa che si presentano con toni di grigio differenti ad indicare materiali o spessori diversi. Questo dettaglio può suggerire una sostituzione, oppure l'impiego di due tubi da lamine diverse uniti sotto la ghiera, utilizzata come rifinitura della giunzione. La ghiera risulta essere composta da una lega di ottone molto ricca in piombo: la maggior concentrazione di piombo potrebbe essere dovuta alla migliore lavorabilità del metallo che consentirebbe una più semplice incisione della lega e una più fine realizzazione degli elementi decorativi (FIG. 3c). Per quanto riguarda la campana dello strumento più recente (inv. 877), è importante evidenziare la presenza di un *gusset*, ovvero un inserto a 'V' con giuntura dentellata (conosciuta nel mondo anglosassone come *metal smiths join*), utilizzato nella costruzione di campane di più ampio volume, di cui un dettaglio è riportato in FIG. 3d⁽¹⁰⁾. In relazione alle tecniche di costruzione è importante segnalare la presenza di un filo metallico presente nella piegatura della ghirlanda, corrosivo, di cui un dettaglio è riportato in FIG. 3e. Sempre sulla campana, esternamente, si osserva una riparazione di dimensioni considerevoli che individua il punto di giuntura con il canneggio, originariamente mediante un'astina di sostegno. Nel canneggio, non si osservano aree di giunzione o differenze come nel caso precedente e potrebbe quindi trattarsi di un unico tubo ripiegato come in uso nella tecnica tradizionale⁽¹¹⁾. In entrambi gli strumenti sono presenti depositi interni di sporco, confermati dall'ispezione endoscopica. Nell'immagine radiografica, si evidenziano diverse aree di saldatura e riparazioni, molte visibili già ad occhio nudo (FIGG. 3f, 3g).

I tasselli di riparazione per entrambi gli strumenti sono risultati essere a base di stagno, mentre le saldature sono a base di piombo e si presentano poco raffinate e quindi probabilmente non originali. Su entrambi gli strumenti sono presenti diffuse deformazioni della lamina, con numerose fratture macroscopiche ed irregolarità. L'osservazione allo stereomicroscopio ha permesso di documentare le numerose alterazioni cromatiche e morfologiche della superficie dei corni (FIG. 4).

I materiali alterati e quelli evidentemente apposti in un secondo momento (FIG. 4a) sono probabilmente legati a interventi precedenti. Infatti, sono stati identificati diversi residui di pulitura non propriamente idonei che hanno colmato le incisioni e le punzonature con un materiale biancastro, polveroso e piuttosto coeso (FIGG. 3h, 3i). Un'osservazione attenta della superficie e delle aree con caratteristiche cromatiche differenti sembrerebbe confermare la presenza di un trattamento superficiale (FIGG. 4b, 4c, 4d, 4e, 4f, 4g, 4h). Le analisi spettroscopiche all'infrarosso hanno attestato la presenza di sali quali solfato di calcio sulla superficie di entrambi gli strumenti, probabilmente da attribuirsi al trattamento di pulitura oppure alle non idonee condizioni di conservazione. Non è stato possibile identificare la presenza di trattamenti protettivi superficiali, tradizionalmente utilizzati per rifinire lo strumento, quali ad esempio vernici a base di gommalacca⁽¹²⁾.

Nonostante ciò, oltre al solfato di calcio, sono stati caratterizzati altri prodotti di alterazione, tra cui ossidi di zinco e di rame, carbonati e acetati. Infine, in diverse aree delle campane e dei canneggi si osservano zone con evidenti fenomeni di corrosione in atto che si presentano principalmente sotto forma di depositi adesi e pulverulenti e spesso con morfologia simile a quella del *pitting* a cui sono associati prodotti di corrosione scuri e depositi superficiali circolari millimetrici (FIG.4).

NOTE

- ⁽¹⁾ R. MEUCCI, *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venezia 2008.
- ⁽²⁾ W. WATERHOUSE, L. GRAHAM LANGWILL. *The new Langwill index: a dictionary of musical wind-instrument makers and inventors*, London 1993, pp. 153-154.
- ⁽³⁾ R. MEUCCI, *I musei di strumenti musicali in Italia*, in *Dispense Universitarie del corso in Storia degli strumenti musicali*, Università di Milano, a.a. 2006-2007, pp. 475-525.
- ⁽⁴⁾ M. TIELLA, T. ZANISI, *Contributi allo studio del restauro degli strumenti musicali*, Cremona 1990.
- ⁽⁵⁾ C. INVERNIZZI, A. DAVERI, T. ROVETTA, M. VAGNINI, M. LICCHELLI, F. CACCIATORI, M. MALAGODI, *A multi-analytical non-invasive approach to violin materials: The case of Antonio Stradivari "Hellier" (1679)*, «Microchemical Journal», 124, 2016, pp. 743-750.
- ⁽⁶⁾ R.L. BARCLAY, *The art of the trumpet-maker: the materials, tools, and techniques of the seventeenth and eighteenth centuries in Nuremberg*, Oxford 1996; V BUCUR, *Handbook of Materials for Wind Musical Instruments*, Basingstoke 2019.
- ⁽⁷⁾ BUCUR, *Handbook of Materials...* cit. n. 6.
- ⁽⁸⁾ BUCUR, *Handbook of Materials...* cit. n. 6, pp. 637-678.
- ⁽⁹⁾ M. ALBANO, G.V. FICHERA, T. ROVETTA, G. GUIDA, M. LICCHELLI, C. MERLO, P. COFRANCESCO, C. MILANESE, M. MALAGODI, *Microstructural investigations on historical organ pipes*, «Journal of Materials Science», 52(16), 2017, pp. 9859-9871.
- ⁽¹⁰⁾ A.L. BACON, *A technical study of alloy compositions of "brass" wind musical instruments (1651-1867) utilizing non-destructive X-ray fluorescence*, University of London, University College London (United Kingdom), a.a. 2003-2004.
- ⁽¹¹⁾ BACON, *A technical study...* cit. n. 10.
- ⁽¹²⁾ BUCUR, *Handbook of Materials...* cit. n. 6.

Milano nel piano di espansione di Leonardo da Vinci e nella prospettiva della valorizzazione dei Navigli

Empio Malara

La prima proposta urbanistica per sviluppare Milano risale alla seconda metà del Quattrocento quando la cerchia dei Navigli – che oggi si vorrebbe riaprire – si stava trasformando da fossato difensivo in canale mercantile con potenzialità urbane tali da essere eletta da Leonardo da Vinci come il principale caposaldo del piano di espansione della città da lui proposto a Ludovico Maria Sforza detto il Moro, nel 1493⁽¹⁾.

Il disegno di espansione di Leonardo iniziava dalla cerchia dei Navigli perché la cerchia d'acqua stava diventando la più importante infrastruttura di trasporto della città e perché essa circoscriveva la superficie urbana di Milano (240 ettari), delimitando di fatto la città propriamente detta.

Leonardo aveva constatato da sé, e aveva appreso dalla viva voce degli idraulici pratici e dei *campari* (addetti alla gestione delle acque), dello scavo della cerchia dei Navigli, un fossato eseguito tra il 1157 e il 1158 per difendere la città, largo dai 18 ai 24 metri, ricomposto nel 1167 e ritenuto da Bonvesin de la Riva alla fine del Duecento «bellissimo, molto largo, pieno d'acqua corrente e sorgiva»⁽²⁾.

Lungo la riva interna della cerchia dei Navigli che circondava Milano, in sostituzione dei *terraggi* (la terra scavata per realizzare il fossato, compattata sulle sue rive interne) erano state costruite nel Trecento nuove mura di cui restano tracce in via San Damiano e nelle porte Nuova e Ticinese e nell'unica pusterla ereditata quella di Sant'Ambrogio in via Carducci⁽³⁾.

Un secolo dopo la loro costruzione, le suddette mura, porte e pusterle venivano gradualmente demolite e spianate per consentire ai carri di arrivare sulla sponda del fossato: «ad fragendum murum [...] abbassandum terrenum [...] ut possit comode plaustra conduci in foveam civitatis»⁽⁴⁾.

Le ragioni economiche prevalevano su quelle difensive, era più importante l'interscambio dalle barche ai carri per trasportare a destinazione i materiali e le derrate portate a Milano dalle barche in navigazione – nel senso della corrente – dal lago

Maggiore, via Ticino-Naviglio Grande, fino alla cerchia dei Navigli piuttosto che la difesa della città. Una difesa, risolta, in qualche modo, nel Trecento con un nuovo fossato scavato a 500-700 metri dalla cerchia dei Navigli, detto il Redefossi.

Iniziato dai Visconti proprio quando incominciarono le prime rotture delle mura trecentesche, il Redefossi era l'altro caposaldo, l'altro corso d'acqua artificiale indicato da Leonardo nel suo piano di espansione della città.

I due corsi d'acqua scelti da Leonardo come limiti dimensionali del suo schema urbanistico delimitavano la fascia di territorio circolare dove lui intendeva espandere Milano con una pianificazione atemporale, definita, con lungimiranza, solo nello spazio.

Dal punto di vista dimensionale la situazione la si potrebbe paragonare alla Milano attuale, divenuta città metropolitana i cui confini amministrativi sono stati dilatati, per legge, fino a quelli della sua ex-provincia. Certo i confini amministrativi non sono confini fisici, tuttavia Milano può – se vuole – immaginare il suo futuro – come insegna Leonardo – con un piano senza limiti di tempo.

Il genio di Vinci ha immaginato un'espansione molto vasta di Milano per dare alla città – già allora molto affollata – uno spazio esteso e coerente con il ruolo economico e culturale che la città aveva assunto nel Quattrocento.

Secondo Renato Zangheri fra il 1400 e il 1450 Milano aveva avuto una forte immigrazione di contadini e artigiani attratti dalla «rivoluzione agricola»⁽⁵⁾ in atto nel milanese. Una massa di persone che alimentavano, come afferma Carlo Maria Cipolla, «un'intensa attività costruttrice e rinnovatrice»⁽⁶⁾.

Nel 1445 alla firma della pace di Lodi «Milano con Firenze, Genova e Venezia, formavano la più importante area economica e culturale d'Europa» – afferma Fernand Braudel, il grande storico francese che aveva coniato il termine «quadrilatero urbano» e lo descriveva così composto: «due porti, Genova e Venezia ognuno sul proprio mare; due centri interni, Firenze con il porto a Pisa e Milano alle spalle di Genova, sulla via dei passi alpini (Cenisio, San Gottardo, Sempione) tra il Ticino e l'Adda, due affluenti del Po, la via di navigazione interna più profonda della penisola»⁽⁷⁾.

Braudel registra le azioni promosse da Francesco Sforza per congiungere Milano al Po. Utilizzando le acque dei due fiumi equidistanti dalla città, il Duca di Milano, Francesco Sforza, aveva fatto derivare e prolungare il Naviglio Grande fino a Bereguardo (1457) per raggiungere il terzo porto di Pavia e nel 1464 aveva chiesto di derivare dall'Adda il Naviglio della Martesana, di modo che il disegno di congiunzione di Milano con i principali affluenti del Po, con i fiumi Ticino e Adda era avviato a soluzione e gli effetti della congiunzione per il fossato, ovvero per la cerchia dei Navigli, erano di promozione della cerchia a baricentro del sistema dei Navigli⁽⁸⁾.

Il fossato, ovvero la cerchia dei Navigli, «divenne l'opera superiore ad ogni altra nella storia dell'arte», come afferma Carlo Cattaneo⁽⁹⁾.

Nella seconda metà del Quattrocento Milano aveva molti più abitanti delle più importanti città europee e iniziava ad estendersi oltre la cerchia dei Navigli nei così detti borghi.

Nel 1479 l'ambasciatore veneziano provava «singolare piacere a vedere questa città di Milano [...] vedere tutti li borghi» e notava anche come «le mura [...] sono rotte [...] in molti loci»⁽¹⁰⁾. L'espansione di Milano oltre la cerchia dei Navigli era iniziata prima dell'arrivo di Leonardo, vi erano già alcuni borghi in crescita progressiva fuori città, all'interno del Redefossi. Pertanto il suo piano non era un piano ideale ma un piano pratico corrispondente alla realtà di una città operosa «molto ben artigianata [...] di ogni arte [...] colma di ruote idrauliche usate per follare i tessuti, preparare la carta, segare il legname, battere i metalli, macinare il grano»⁽¹¹⁾, come testimonia il fiorentino Ridolfi nel 1480, due anni prima dell'arrivo di Leonardo.

Il fossato che Leonardo trovò al suo arrivo non era più quello molto largo apprezzato da Bonvesin, il Duca Francesco Sforza nel 1465 l'aveva ridotto dai 18-24 metri agli 11-12 metri per soddisfare le richieste dei mercanti di «pietre, calzina ed altre cose» di «avere uno loco in lo fosso, li propinquo per fare scaricare la nave» di ottenere spazio per poter depositare i materiali, robe e mercanzie trasportati via acqua, luoghi di sosta, denominati «sciostre e/o soste»⁽¹²⁾. Le *sciostre* erano magazzini di materiali e derrate composti sulla riva interna del fossato, e formavano di fatto l'attrezzatura logistica del canale simile a quella di un vero e proprio porto per lo scambio delle merci dalle barche ai carri e viceversa.

Perciò all'arrivo di Leonardo lungo la cerchia dei Navigli si stava formando un'armatura mercantile, un vero e proprio deposito circolare, che era diventato – come attesta Giovan Battista Settala – un servizio pubblico mirante a «render copiosa, et abundante di vettovaglie e mercanzie essa nostra città di Milano e popolo»⁽¹³⁾.

Il fossato-canale era quindi ormai un'infrastruttura di trasporto eccezionale, oltre che un alimentatore d'acqua per l'irrigazione e la forza motrice. Un'opera di uso plurimo delle acque, unica in Europa, «la più alta a servire di modello alle consimili costruzioni intraprese nei due secoli a quello immediatamente posteriori in seno dell'Italia stessa, dell'Olanda, della Fiandra, della Francia e di altre parti d'Europa»⁽¹⁴⁾.

Leonardo il suo caposaldo non l'aveva scelto a caso, e per di più l'aveva scelto non solo per alimentare la futura espansione della città, ma per assegnargli, nel suo disegno, un ruolo di futura centralità urbana. Una centralità che sarebbe derivata dalla significativa posizione geografica che la cerchia dei Navigli avrebbe assunto con l'espansione di Milano, di essere, come lo sarebbe stata nei secoli successivi al Cinquecento, il limite tra la città e la sua espansione futura, oltre la cerchia dei Navigli. La Milano che Leonardo trovò al suo arrivo stava per diventare una città con un porto circolare che deteneva, pur in uno spazio ristretto, il primato demografico tra

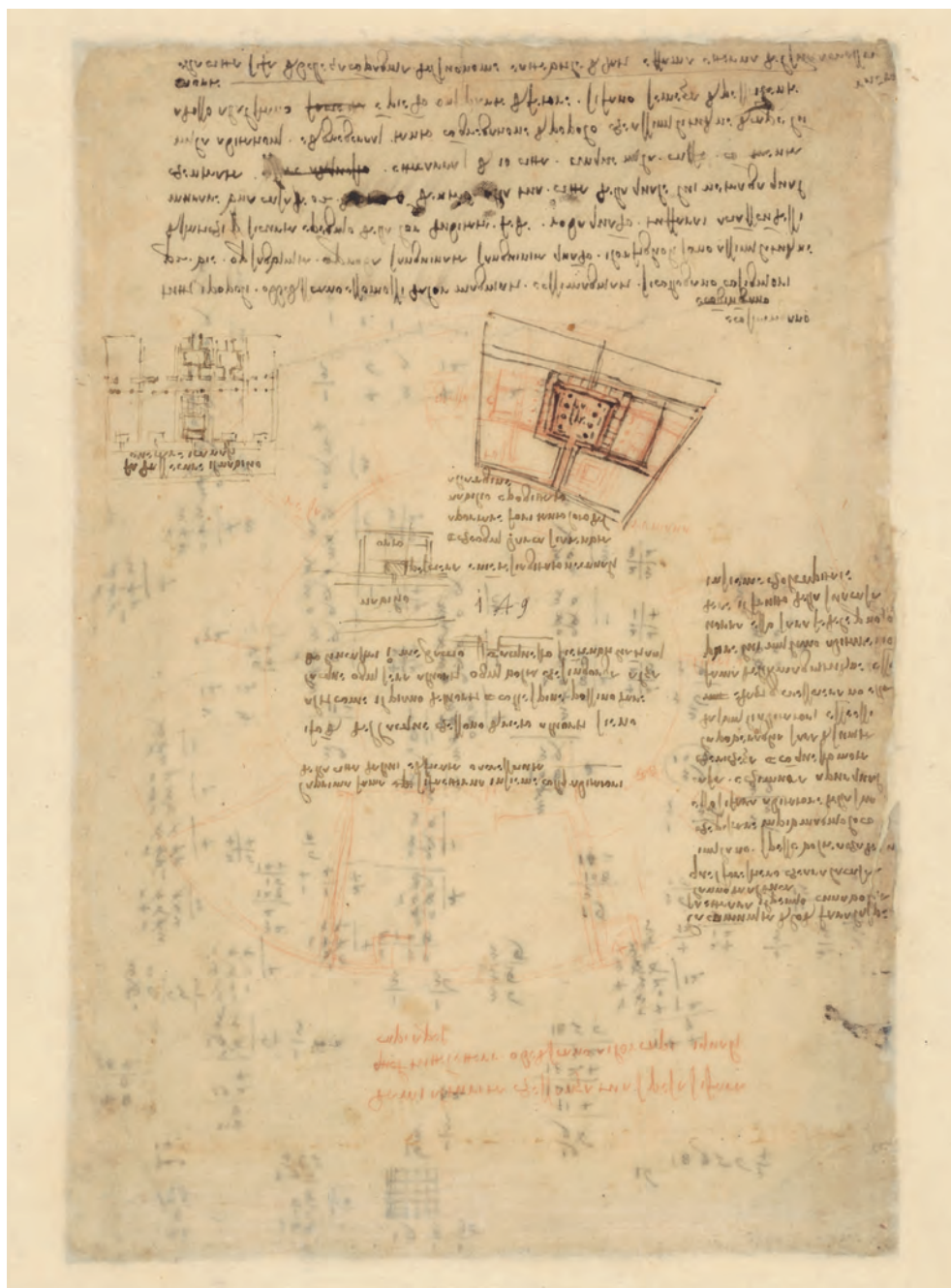


FIG. 1 - Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, f. 64 v-b. Milano, Biblioteca Ambrosiana. Il disegno raffigura il piano di espansione di Milano, lo schema urbanistico disegnato da Leonardo nel 1493, (indicato in matita rossa nel disegno), tra la cerchia dei Navigli e il Redefossi; il progetto pilota (indicato in inchiostro) di uno dei dieci settori circolari della nuova Milano con al centro la piazza contornata da portici; i disegni della prima casa lungo la riva esterna del «mirabile» Naviglio

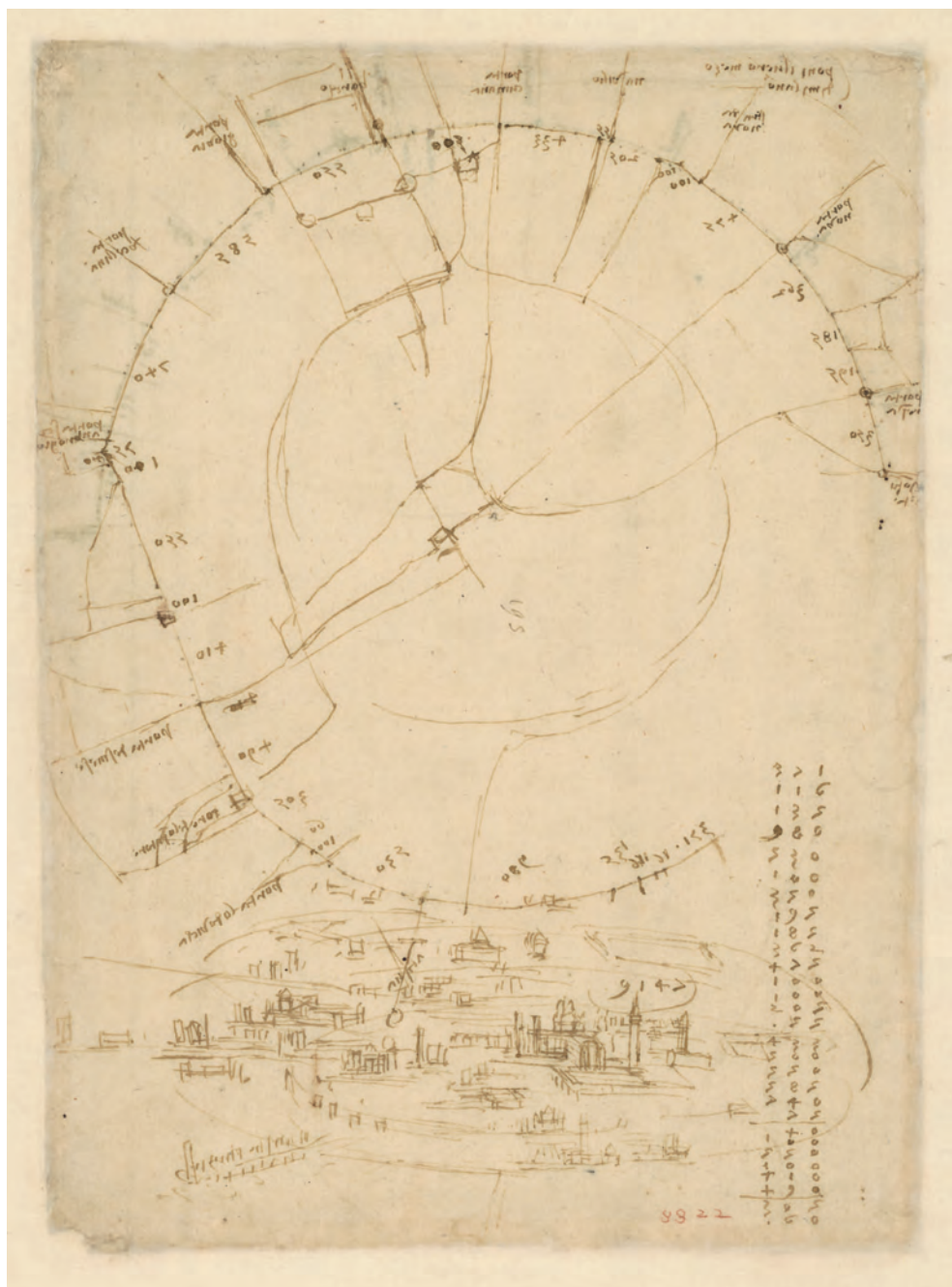


Fig. 2 - Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, f. 73 v-a. Milano, Biblioteca Ambrosiana. La pianta-veduta di Milano con le misure delle porte medioevali da Monforte a porta Ludovica lungo la cerchia dei Navigli e l'indicazione del prolungamento del Naviglio della Martesana prima della sua realizzazione avvenuta nel 1496-1497

le città europee. Anche dopo la peste del 1484-1485, che colpì un terzo della popolazione della città, Milano restava una città popolosa e vitale anche se in alcune contrade affollate – notava Leonardo a giustificazione del suo piano – «a similitudine di capre l'uno addosso all'altro stanno, empiendo ogni parte di fetore»⁽¹⁵⁾.

Tuttavia nonostante gli inconvenienti igienici messi in luce dalla peste, la città si era subito ripresa grazie alla spinta del Duca Ludovico Maria Sforza e al desiderio e all'ambizione delle famiglie più ricche. La ripresa economica e dell'edilizia si manifestava in città con la costruzione di alcune opere monumentali.

Nel 1492, un anno prima del disegno di espansione di Leonardo, oltre la perenne 'fabbrica' del Duomo, si ampliava la Ca' Granda e iniziava la costruzione della nuova tribuna delle Grazie mentre Lazzaro Palazzi dirigeva, oltre il Redefossi, i lavori del grande Lazzaretto.

Con «finissimo intuito»⁽¹⁶⁾, afferma lo storico Carlo Pedretti, proprio nel fervore delle attività edilizie, Leonardo proponeva a Ludovico il Moro il suo piano di espansione per accrescere la città in «un territorio – sottolineava il genio di Vinci – circunte quello antico, separato e al tempo medesimo servito dal mirabile Naviglio»⁽¹⁷⁾.

Un piano che interessava tutta la fascia periferica circolare compresa tra la cerchia dei Navigli e il Redefossi dove crescevano i borghi fuori le diroccate mura medioevali. Un piano di vasto raggio e di espansione in un territorio nel quale Milano si verrà nella realtà effettivamente estendendo nei quattro secoli successivi al Quattrocento, durante i quali la cerchia dei Navigli da canale mercantile evolverà in alcuni tratti a centralità urbana, con nuove sponde e parapetti, ponti, palazzi, giardini e peschiere, dimostrativi della magnificenza civile di Milano.

La magnificenza civile lungo il Naviglio Leonardo l'aveva ipotizzata disegnando alcune case sulla riva esterna del Naviglio, dotate di terrazze, di attici e di servizi igienici⁽¹⁸⁾. Una espansione quella immaginata da Leonardo, incentrata sulle potenzialità urbane del porto circolare che rispondeva, secondo l'autore, agli ambiziosi progetti di Ludovico il Moro e permetteva al Duca di realizzare un modello di insediamento residenziale innovativo sinteticamente rappresentato nel già citato foglio del Codice Atlantico 65 v-b. In questo foglio Leonardo disegna schematicamente la pianta del piano di espansione di Milano e indica, in matita rossa, la fascia periferica delimitata da due cerchi, uno dei quali è la cerchia dei Navigli, l'altro è il 'Re de Fossi'. Una fascia divisa in dieci settori, corrispondenti grosso modo alle ripartizioni di Milano derivanti dalle principali strade e corsi d'acqua, contenenti in tutto cinquemila case, con trentamila abitazioni, sei appartamenti per ogni casa, complessivamente una popolazione pari ad una seconda Milano.

Leonardo non proponeva diradamenti o sventramenti all'interno della città circondata dal Naviglio, puntava decisamente ad accrescerla ed espanderla per migliorarla e abbellirla senza tener conto della presenza dei borghi cresciuti oltre il Naviglio.

Forse immaginava di poter operare come si stava facendo a Vigevano per realizzare la piazza e il nuovo accesso al castello, demolendo il preesistente insediamento medioevale? Non a caso per una di queste parti di città Leonardo disegna, in inchiostro nel fol. 65 v-b, una centralità urbana dotata di una piazza con portici al suo intorno e un mercato, «per istare in più magno loco». Se il Duca Ludovico avesse realizzato il modello di Leonardo, Milano avrebbe avuto una piazza simile a quella di Vigevano che ha dato fama a Ludovico, una fama eterna almeno come la piazza. Una fama da condividere «colli abitatori della città da lui edificata o accresciuta». Un disegno, quello proposto da Leonardo, finalizzato a rendere famosa, bella e utile la città: «E la città si fa di bellezza compagna del suo nome e a te utile di dazi, e fama eterna del suo accrescimento»⁽¹⁹⁾. Una grande piazza con portici e, al centro della quale, nota Pedretti, Leonardo scrive ‘spesa’ per indicarne la destinazione a mercato. Una piazza ipotizzata «nella zona compresa tra porta Tosa [ora Vittoria] e porta Romana»⁽²⁰⁾, funzionale come quelle moderne, come le piazze Aulenti e Tre Torri che oggi si possono ammirare in Milano.

Carlo Pedretti ritiene la visione di Leonardo influenzata da quella utopistica di Machiavelli per il quale, come attesta Luigi Firpo, «le mura scompaiono con la concezione stessa della città fortezza»⁽²¹⁾. Difatti il progetto di espansione di Leonardo, non prevedeva nuove mura, non era un piano di città fortificata, sebbene Milano con i suoi borghi cresciuti fuori dalla cerchia dei Navigli fosse una città quasi indifesa. Leonardo anziché fortificarla l’immaginava aperta e accessibile anche per via d’acqua «quasi presentando – sottolinea Firpo – una più diffusa sicurezza politica e il trapasso dalle signorie allo Stato moderno».

Ed è appunto dalla cerchia dei Navigli, dal porto canale circolare, dove le merci arrivavano per via d’acqua, per venir poi distribuite, via terra, con i carri, alla città e ai suoi borghi, che Leonardo estende l’intermodalità del canale al suo piano di espansione della città. È infatti dalla cerchia dei Navigli che usciranno i canali dello schema insediativo di Leonardo, «per irrigare gli orti [...] produrre pesci [...] e per la pulizia della città: e niente sia gittato ne’ canali, e che ogni barca sia tenuta a portare fuori tanto loto del Naviglio e po’ gittato all’argine»⁽²²⁾; frase simile a quella riportata, insieme ad uno schizzo molto schematico della ‘sua’ piazza, nel Codice Forster III, fol. 23v, del 1493.

Allora in città si manifestavano i primi conflitti tra i diversi usi delle acque per la navigazione, l’irrigazione, e la forza motrice. Leonardo, con altrettanto finissimo intuito, nel 1494 rivolgeva un appello alle famiglie più facoltose per finanziare l’ampliamento e il prolungamento del Naviglio della Martesana e dare così più acqua alla cerchia dei Navigli: «Eccì, signor, molti gentiluomini che faranno infra loro questa spesa, lasciando loro godere l’intervento dell’acque, mulina e passaggi di navili, e quando è sarà renduto loro il prezzo, lor renderanno il Navilio di Martigiana»⁽²³⁾.

Non a caso Leonardo aveva disegnato, nella veduta zenitale di Milano⁽²⁴⁾, il prolungamento e l'ampliamento della Martesana prima della sua realizzazione avvenuta nel 1496 a spese del Duca Ludovico il Moro.

Il suo disegno indicativo non era un rilievo topografico, ma era – come spesso avveniva allora – la previsione di un progetto di prolungamento del Naviglio della Martesana necessario per ottenere un potenziamento della portata d'acqua nella cerchia dei Navigli. Un potenziamento necessario per alimentare, senza conflitti, i diversi usi delle acque ma anche, per Leonardo, i canali necessari all'espansione di Milano. Una espansione avvenuta di fatto, gradualmente, dopo l'immissione dell'acqua della Martesana nella cerchia dei Navigli, durante i quattro secoli successivi al Quattrocento. Una espansione all'interno del Redefossi durata fino alla sua copertura e alla successiva demolizione dei bastioni, quando Milano è tornata ad essere una città aperta, come quella immaginata nel 1493, da Leonardo da Vinci.

Se il sindaco di Milano ne promuoverà, come ha promesso, la riapertura, la cerchia dei Navigli, il principale caposaldo del piano di espansione di Leonardo, potrà di nuovo avere il ruolo di centralità da lui ipotizzato. Forse si potrà ridare alla città la magnificenza civile acquisita lungo alcuni tratti della cerchia dei Navigli durante l'espansione di Milano avvenuta nell'area indicata da Leonardo da Vinci, nel 1493.

NOTE

- ⁽¹⁾ Codice Forster III, fol. 23 v, Londra, Victoria and Albert Museum.
- ⁽²⁾ B. DE LA RIVA, *Le Meraviglie di Milano. De Magnalibus Mediolani*, traduzione dal latino, introduzione e commenti a cura di E. Verga (rist. anast. 1921), Bologna 1976, pp. 8-9.
- ⁽³⁾ E. MALARA, *Il Naviglio di Milano*, Milano 2008.
- ⁽⁴⁾ L. PATETTA, *L'architettura del quattrocento a Milano*, Milano 1987, pp. 349-350.
- ⁽⁵⁾ R. ZANGHERI, *Agricoltura e sviluppo del capitalismo, problemi storiografici*, «Studi storici», IX, 1968, p. 16.
- ⁽⁶⁾ C. M. CIPOLLA, *L'economia milanese alla metà del secolo XIV e i precedenti economici*, in *Storia di Milano*, 8 voll., Milano 1957, vol. VIII, p. 132.
- ⁽⁷⁾ F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 2 vol., Torino 1976, I, pp. 413-421.
- ⁽⁸⁾ E. MALARA, *Il porto di Milano tra immaginazione e realtà*, in *Leonardo e le vie d'Acqua*, Firenze 1983, pp. 27-39.
- ⁽⁹⁾ C. CATTANEO, *Notizie naturali e civili sulla Lombardia*, Milano 1841, p. 175. Sull'argomento si veda anche G. BRUSCHETTI, *Istoria dei Progetti e delle Opere per la navigazione interna del milanese*, Milano 1821.
- ⁽¹⁰⁾ *Relazione fatta a Bona di Savoia e Giovanni Galeazzo Maria nel 1479, da coloro che furono incaricati di accompagnare l'ambasciatore della Repubblica Veneta nella visita di Milano*, a cura di L. Beltrami, Milano 1893.
- ⁽¹¹⁾ A. RIDOLFI, *Viaggio da Milano a Vinegia*, 1480.
- ⁽¹²⁾ PATETTA, *L'architettura...* cit. n. 4, pp. 351-352.
- ⁽¹³⁾ G.B. SETTALA, *Relazioni del Naviglio Grande et di quello di Martesana*, Milano 1603, p. 21. Si veda anche E. MALARA, *Milano città Porto*, Milano 1996, p. 67.
- ⁽¹⁴⁾ CATTANEO, *Notizie naturali...* cit. n. 9, p. 175.
- ⁽¹⁵⁾ Manoscritto A, f. 114 v, , Parigi, Institut de France.
- ⁽¹⁶⁾ C. PEDRETTI, *Leonardo Architetto*, Milano 1981, p. 57.
- ⁽¹⁷⁾ Codice Atlantico, 65 v-b, Milano, Biblioteca Ambrosiana.
- ⁽¹⁸⁾ *Ibidem*.
- ⁽¹⁹⁾ Manoscritto A, f. 114 v, Parigi, Institut de France.
- ⁽²⁰⁾ PEDRETTI, *Leonardo*. cit. n. 16, p. 60.
- ⁽²¹⁾ L. FIRPO, *Leonardo architetto e urbanista*, Torino 1973, p. 165. Si veda anche C. PEDRETTI, *Leonardo & io*, Milano 2008, p. 379.
- ⁽²²⁾ Codice Atlantico, 65 v-b, Milano, Biblioteca Ambrosiana.
- ⁽²³⁾ Codice Forster III, fol 15 r, Londra, Victoria and Albert Museum.
- ⁽²⁴⁾ Codice Atlantico, fol. 73 v-a, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

L'atelier di Leonardo e il *Salvator Mundi*. Nota a margine della mostra

Pietro C. Marani, Alessia Alberti

Era da poco concluso il 2019 – un anno che ha visto il Castello Sforzesco impegnato largamente e con successo di pubblico attraverso mostre e pubblicazioni nelle celebrazioni del cinquecentenario leonardiano⁽¹⁾ –, quando per impulso di una nuova scoperta relativa alle dinamiche della bottega di Leonardo⁽²⁾, si è inaugurata una piccola mostra-dossier ideata attorno a un foglio conservato al Gabinetto dei Disegni. In linea con il percorso espositivo che ha avuto sino da maggio come perno la Sala delle Asse, dove il maestro ha lavorato con l'aiuto della sua bottega tra il 1498 e la fine dell'estate del 1499, l'iniziativa ha offerto un originale spunto di riflessione sulla circolarità e la permanenza di alcuni modelli nell'ambito dell'*atelier* di Leonardo, adducendo nuovi elementi circa il periodo di elaborazione del *Salvator Mundi*⁽³⁾.

Il disegno Au. B 1359 e l'atelier di Leonardo da Vinci

Protagonista della scoperta è un foglio di poco meno di 20 cm per lato, utilizzato su entrambe le facce per registrare al *recto* studi anatomici e di figura, al *verso* alcuni schizzi e l'iscrizione «SAL[V]TOR MVNDI»⁽⁴⁾ (FIGG. 1, 2).

Al *recto*, dove sembra aver operato più di un disegnatore, si può osservare una cesura tecnica e qualitativa tra la parte sinistra, vibrante, modellata a pietra rossa e ripassata a penna con inchiostro metallo-gallico, e la zona a destra, rigida e controllata, interamente tracciata a pietra nera. Alcuni dettagli trovano precisi termini di paragone in disegni originali di Leonardo ancora oggi conservati, mentre per altri è più corretto parlare di una generica corrispondenza con la tipologia di alcuni suoi studi di figura: questi ultimi potrebbero esser copie di disegni oggi perduti oppure frutto di una personale rielaborazione dei modelli del maestro.

Nella zona a destra è esatta la corrispondenza dei due studi di gamba con altrettanti fogli di anatomia del 1490 circa, corredati di note autografe sulle proporzioni del corpo umano e conservati nelle collezioni reali di Windsor Castle⁽⁵⁾. Persuade inoltre

il confronto dell'uomo di spalle con due disegni alla Biblioteca Reale di Torino del 1505-1508 circa, *Nudi per la Battaglia di Cascina e altri studi di figura e Ercole con il leone nemeo*, dove si vedono figure in una posa simile, ma speculare⁽⁶⁾. In questa parte del foglio il disegno sottostante a pietra rossa presenta nelle ombreggiature un andamento sinistrorso, tipico dell'opera grafica di Leonardo, che apre ad un possibile intervento diretto del maestro, successivamente ripreso a penna da un allievo, probabilmente allo scopo di fissarlo⁽⁷⁾.

Per la gamba di profilo al centro del foglio i riferimenti agli originali del maestro sono diversi e puntuali, da alcuni studi di anatomia a Windsor Castle del 1488-1490 fino a quello più tardo, a pietra rossa su carta preparata rossa, oggi al British



FIG. 1 - Atelier di Leonardo da Vinci, *Studi anatomici e di figura*, inv. Au. B 1359 recto. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Museum (1506-1510 circa)⁽⁸⁾. Infine nel busto maschile a destra, che pure si caratterizza per il tratteggio da sinistra, con una somiglianza nel taglio e l'espressione del volto ad una testa a pietra rossa nella Galleria dell'Accademia a Venezia⁽⁹⁾, sembra potersi riconoscere il riflesso di alcuni studi tardi sull'anatomia, sempre a Windsor Castle, del 1510-1511⁽¹⁰⁾.

La presenza di tali copie e derivazioni porterebbe quindi la cronologia del disegno all'inizio del secondo decennio del Cinquecento.

Quanto al *verso* del nostro foglio, disegnato a pietra nera e (forse) a carboncino, oltre ad alcuni piccoli schizzi, tra i quali un piccolo occhio⁽¹¹⁾ (FIG. 4), sono presenti almeno due elementi che possono essere messi in relazione con l'elaborazione del motivo iconografico del *Salvator Mundi* nell'ambito della bottega di Leonardo. Il

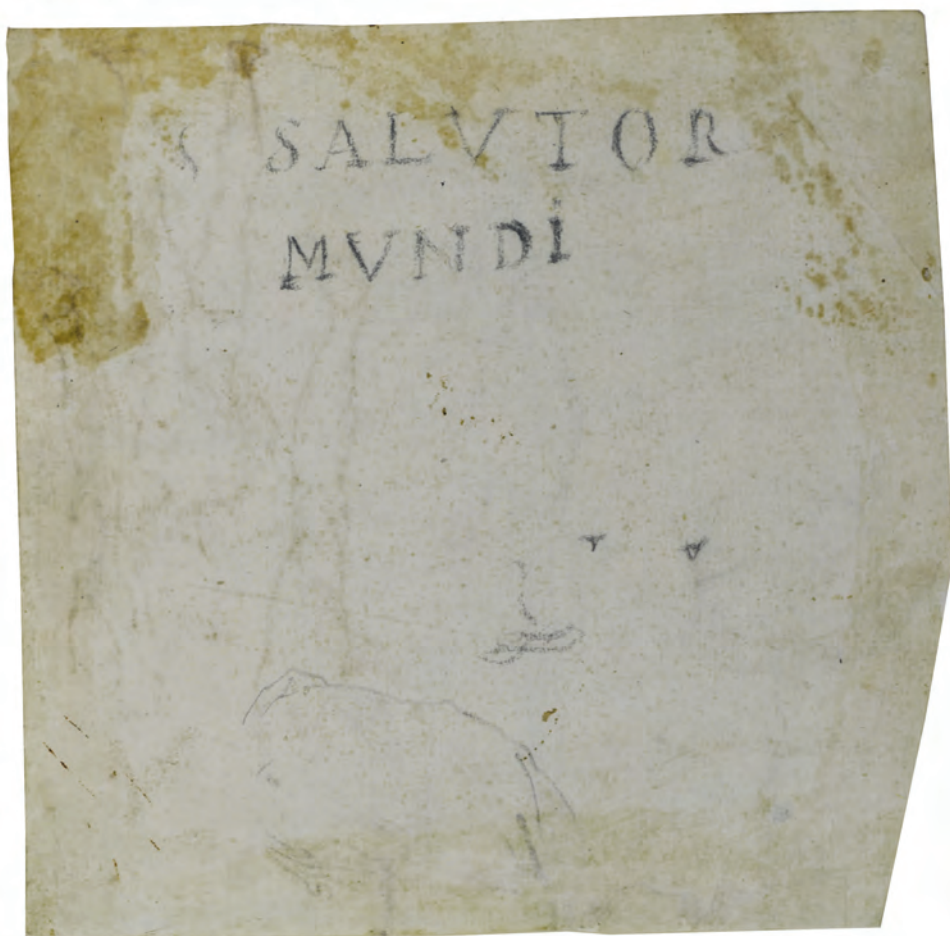


FIG. 2 - Atelier di Leonardo da Vinci, *Iscrizione SAL[V]ATOR MVNDI e altri schizzi*, inv. Au. B 1359 verso. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 3 - Atelier di Leonardo da Vinci, *Studi anatomici e di figura*, particolare, inv. Au. B 1359 recto. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

segno più chiaro è l'iscrizione in capitali romane, forse l'idea per un'epigrafe da apporre sul dipinto; è solo un abbozzo invece lo schizzo di un panneggio che si propone di accostare al particolare dell'interno della manica destra della tunica di Cristo, così come appare nei due celebri disegni della Royal Collection a Windsor, e meglio decifrabile attraverso il confronto con un dettaglio dell'acquaforte di Wenceslaus Hollar (FIGG. 5/a, 5/b), la più antica traduzione a stampa (1650) della versione pittorica ritenuta l'originale di Leonardo, identificabile nel dipinto nella collezione del principe ereditario dell'Arabia Saudita⁽¹²⁾ (FIG. 6).

Fermo restando il possibile intervento diretto del maestro sul disegno nelle collezioni del Castello Sforzesco, l'interesse di questo foglio risiede anche nel fatto di costituire una testimonianza documentaria di come nell'ambito del suo *atelier* Leonardo metteva a disposizione degli allievi, come modelli, sue invenzioni di epoche diverse, scaglionate qui in un arco di circa vent'anni, tra il 1490 e il 1510, confermando così anche per l'elaborazione in tale contesto del *Salvator Mundi*, citato nella scritta al verso, una datazione verso quel momento.



FIG. 4 - Atelier di Leonardo da Vinci, *Occhio*, particolare, inv. Au. B 1359 verso. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

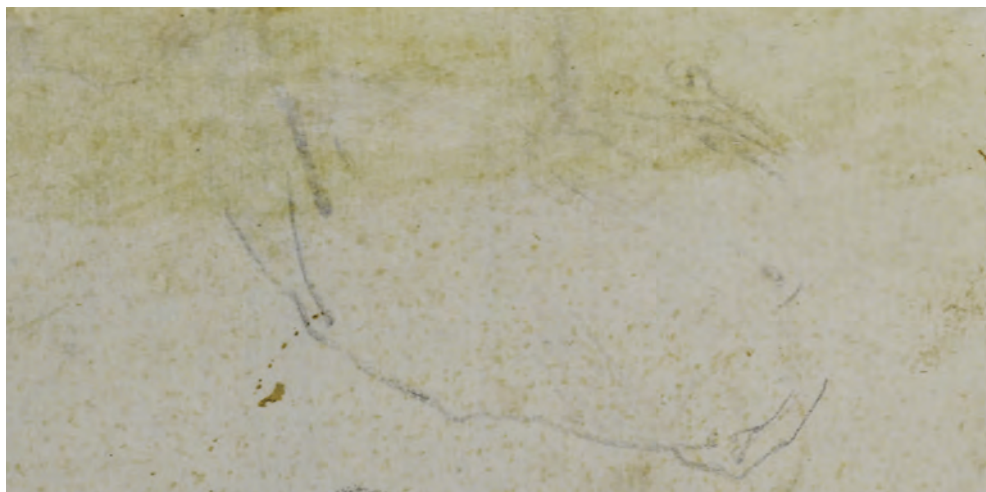


FIG. 5a - Atelier di Leonardo da Vinci, *Abbozzo di panneggio*, particolare, inv. Au. B 1359 verso. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 5b - Wenceslaus Hollar, *Salvator Mundi*, particolare, inv. V.1,87. Londra, The British Museum

Il disegno Au. B 1359, cenni storici

Attualmente conservato al Gabinetto dei Disegni nella sezione Autori – in prossimità della nota *Leda* (Au. B 1354) e di altre opere erroneamente classificate come di ambito leonardesco –, nel primo ordinamento delle collezioni risalente al tempo di Giorgio Nicodemi, il disegno era stato identificato come Scuola Lombarda del XVI secolo e collocato nella sezione Scuole⁽¹³⁾. La ragione di tale spostamento si può immaginare nell'attribuzione a un «Leonardesco» formulata in epoca imprecisata da Edoardo Arslan. Al momento però, le sole tracce di questi passaggi sono le cancellature e una serie di note vergate sulla scheda cartacea dell'inventario storico dell'Istituto, dove si registra anche l'attribuzione dubitativa a Francesco Melzi formulata, sempre senza precisazione di data, da Carlo Pedretti⁽¹⁴⁾.

L'ingresso dell'opera nelle collezioni civiche risale al 1924 tramite l'acquisizione dalla fabbriceria del santuario milanese di Santa Maria presso San Celso, di un nucleo di oltre 2600 disegni – in maggioranza anonimi di scuola milanese e lombarda dal XV al XVII secolo – incollati sulle pagine di due grossi volumi, successivamente smembrati senza lasciare apparentemente traccia della struttura originale della collezione⁽¹⁵⁾. Basterà ricordare qui come dallo stesso nucleo di provenienza è stato reso noto, sempre nel corso del 2019, uno studio di natura attribuito a Francesco Melzi in relazione con l'elaborazione della perduta *Leda*⁽¹⁶⁾.

Le altre opere in mostra

Attorno a questo disegno, esposto accanto al *Salvator Mundi* nella nota versione dipinta nel 1511 da Gian Giacomo Caprotti in prestito dall'Ambrosiana, sempre attingendo ai ricchi fondi grafici del Castello Sforzesco, ampiamente valorizzati nel corso delle celebrazioni leonardiane, si è immaginato un breve percorso sulla fortuna nella Milano di fine Cinquecento - inizio Seicento degli studi di anatomia di Leonardo⁽¹⁷⁾, e dell'iconografia del *Salvator Mundi*⁽¹⁸⁾.



FIG. 6 - Wenceslaus Hollar, *Salvator Mundi*, inv. V.1,87. Londra, The British Museum

- ⁽¹⁾ Le celebrazioni hanno preso avvio il 16 maggio 2019 con l'inaugurazione dell'evento contenitore *Leonardo mai visto*. È nell'ambito di questa iniziativa che, negli spazi della Sala dei Duca- li appositamente riallestita per ospitare opere di grafica, sono state programmate tre piccole mostre dedicate al disegno: «Intorno alla Sala delle Asse. Leonardo tra Natura, Arte e Scien- za», a cura di Claudio Salsi (16 maggio – 18 agosto 2019), accompagnata dal catalogo *Leonar- do da Vinci. La Sala delle Asse del Castello Sforzesco. All'ombra del Moro*, a cura di C. Salsi e A. Alberti, volume II della collana curata da Silvana Editoriale; «Intorno a Leonardo. Opere grafiche dalle collezioni milanesi», a cura di G. Mori e A. Alberti (esposizione senza catalogo, una traccia del percorso è reperibile on line alla pagina <http://graficheincomune.comune.mila- no.it/GraficheInComune/bacheca/intornoaleonardo>) e infine «L'atelier di Leonardo e il *Salva- tor Mundi*» (in programma dal 24 gennaio al 19 aprile 2020, con una chiusura anticipata nel mese di marzo in ottemperanza alle disposizioni governative adottate a contrasto della diffu- sione del virus Covid-19), oggetto di questa nota.
- ⁽²⁾ La scoperta era stata anticipata a fine estate 2019 da P.C. MARANI, *Sul Salvator Mundi attribuito a Leonardo: oltre la cronaca, dentro l'atelier del maestro*, in «Arte Cristiana», CVII (2019), n. 913, pp. 244-255. A questo studio si rinvia per una compiuta contestualizzazione del foglio nella discussione sul ruolo dell'*atelier* nell'elaborazione del *Salvator Mundi*.
- ⁽³⁾ L'esposizione, che beneficiava del contributo di Marani citato alla nota precedente, è senza catalogo.
- ⁽⁴⁾ Il numero di inventario del disegno è Au. B 1359; la carta, sottile e vergellata, misura 197x196 mm e non presenta filigrana. Nel 2012 il foglio è stato oggetto di un intervento di restauro presso l'OPD, insieme ad un nucleo di fogli di ambito leonardesco per i quali si rinvia a C. FRO- SININI, C. GULLI, L. MONTALBANO, F. ROSSI, *La Testa di Leda del Castello Sforzesco fra Leonardo e Francesco Melzi*, in «OPD restauro», XXV (2013), pp. 324-342.
- ⁽⁵⁾ Cfr. RCIN 919230 v. e RCIN 919136 v.
- ⁽⁶⁾ Dis. It. 1/28, inv. 15577 D.C. e Dis. It. 2/58, inv. 15630 D.C. Si veda P. SALVI, schede, in *Leo- nardo da Vinci: disegnare il futuro*, a cura di E. Pagella, F.P. Di Teodoro, P. Salvi, Cinisello Balsamo 2019, pp. 366-367, n. 24, pp. 351-352, n. 5.
- ⁽⁷⁾ MARANI, *Sul Salvator Mundi...* cit. n. 2, pp. 247-248. È nota in questo senso l'attività di France- sco Melzi.
- ⁽⁸⁾ Per le collezioni reali britanniche cfr. RCIN 912632 r., RCIN 912634 r. (entrambi del 1488-1490 circa) e RCIN 912637 (1490 circa); il numero di inventario del disegno al British Museum è 1886,0609.41.
- ⁽⁹⁾ Il disegno è stato pubblicato con attribuzione a Francesco Melzi e una datazione verso il 1506-1508 – da riconsiderare anche alla luce del legame con il nostro foglio – da M. KWAKKELSTEIN, scheda n. 59, in *Leonardo da Vinci. L'uomo modello del mondo*, a cura di A. Perissa Torrini, Cinisello Balsamo 2019, p. 234.
- ⁽¹⁰⁾ RCIN 919003 r. e RCIN 919001 v. Su questi due disegni e sui disegni anatomici di Leonardo a Windsor vedi M. CLAYTON, R. PHILO, *Leonardo da Vinci Anatomist*, London 2012, nn. 52a e 52b, pp. 152-155 (con la data «c.1510-11»).
- ⁽¹¹⁾ Rappresentazioni isolate di un solo occhio umano di profilo sono peculiari del lavoro di Leo-

nardo: ricordiamo, a mero titolo di esempio, sempre dalle collezioni reali britanniche, RCIN 912434, 912435 e 912436.

- ⁽¹²⁾ Per ragioni di spazio per questo dipinto il rinvio è a MARANI, *Sul Salvator Mundi...* cit. n. 2, e al capitolo ad esso dedicato nella nuova edizione aggiornata della monografia P.C. MARANI, *Leonardo*, Milano 2019, pp. 325-333. Per i due disegni di Leonardo a Windsor RCIN 912525 e 912524 vedi ora M. CLAYTON, *Leonardo da Vinci. A Life in Drawing*, London 2018, pp. 98-99, nn. 69-70 (con una datazione a «c.1504-8»). Il catalogo ragionato di riferimento per l'opera incisa di Hollar è S. TURNER, G. BARTRUM, *The New Hollstein. German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700. Wenceslaus Hollar: part IV*, Ouderkerk aan den IJssel 2010, p. 116, n. 1078 (con una lista completa degli esemplari conosciuti). Nel frattempo, sul *Salvator Mundi* è uscita l'attesa monografia di M. DALIVALLE, M. KEMP, R. SIMON, *Leonardo's Salvator Mundi & the collecting of Leonardo in the Stuart Courts*, Oxford 2019.
- ⁽¹³⁾ Di tale ordinamento Nicodemi riferisce come opera in corso nel 1931, e parla di «cartelle, a pena costituite» (G. NICODEMI, *I disegni conservati nelle raccolte del Castello Sforzesco*, in «Milano», 1931, pp. 21-29).
- ⁽¹⁴⁾ La nota manoscritta recita «Probabile Francesco Melzi [1508-10] che riflette lo stile di Leonardo dal 1506 al 1510. Cf. per i disegni di gambe a penna i Windsor nos... Per la gamba di profilo in black-chalk il disegno del British Museum e per la figura vista di tergo il disegno di Torino. Il torso di tre quarti riproduce un disegno di Leonardo a Windsor, anche nel tratteggio sinistrorso. Al verso: SALV[A]TOR MVNDI autografo di Melzi?».
- ⁽¹⁵⁾ Sulla formazione di questa raccolta, nota soprattutto per aver trasmesso ampia quota del cosiddetto 'Fondo Peterzano', manca purtroppo uno studio sistematico; per un'accurata disamina cfr. A. DALLAI, *Il Fondo della fabbriceria 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*, a cura di F. Rossi, Cinisello Balsamo 2012, pp. 34-41.
- ⁽¹⁶⁾ A. ALBERTI, scheda in *Leonardo da Vinci...* cit. n. 1, pp. 230-233.
- ⁽¹⁷⁾ I disegni di anatomia, tutti di area milanese o lombarda e appartenenti al cosiddetto 'Fondo Peterzano', sono: Au. B 1802/641v (proveniente da San Celso), Au. B 1802/430; Au. B 1802/558 v. (inediti). Esposto in questa sezione anche un foglio di ambito leonardesco proveniente dalla Veneranda Biblioteca Ambrosiana, *Nudo virile stante, nudo virile di profilo e satiro con leone*, inv. F 263 inf. n. 70 (su cui si veda ora B. SPADACCINI, *Leonardo da Vinci e il suo lascito. Gli artisti e le tecniche*, Cinisello Balsamo 2019, pp. 35-38, fig. 23), per il prestito del quale si ringrazia mons. Alberto Rocca.
- ⁽¹⁸⁾ Artista milanese, *Dio Padre (?) benedicente con il globo*, ultimo quarto del XVI secolo, pietra nera e gessetto bianco su carta azzurra, 197x240 mm, Au. B 1802/528 (Fondo Peterzano), citato ma non riprodotto in L.P. GNACCOLINI, *Qualche riflessione sui disegni di Simone Peterzano e un'inedita Presentazione di Gesù al Tempio*, in «Nuovi Studi», (2009), pp. 179-189, in particolare p. 184, nota 6; Artista milanese, *Salvator Mundi*, fine del XVI-inizio XVII secolo, pietra nera su carta grigia, 202 x 158 mm, Sc. A 432, inedito. Entrambi provenienti da San Celso.

Esperienze di didattica inclusiva per persone con difficoltà visiva al Castello Sforzesco

Ilaria Torelli, Rosa Garofalo

In occasione della riapertura al pubblico della Sala delle Asse e delle iniziative previste per le celebrazioni del cinquecentenario della morte di Leonardo da Vinci, il Castello Sforzesco ha avviato una riflessione in merito all'importanza di rendere accessibile la Sala ad un pubblico il più ampio possibile e ci si è mossi anche nella direzione della realizzazione di percorsi di accessibilità dedicati al pubblico con difficoltà visiva che costituiscono una importante novità per il Castello Sforzesco. Sono stati così progettati *Descrivendo Sala delle Asse* – nato grazie alla collaborazione con l'Associazione Nazionale Subvedenti ODV e al sostegno di Rotary Club Milano Castello – e il percorso tattile sulle sculture originali del Museo d'Arte Antica, che resterà attivo anche dopo il termine delle celebrazioni.

Descrivendo Sala delle Asse si avvale della metodologia 'Descrivendo', un progetto culturale innovativo di accessibilità e fruibilità delle opere d'arte che si colloca tra le attività di maggior rilievo dell'Associazione Nazionale Subvedenti ODV nell'ambito del miglioramento dell'accessibilità museale, rivolte alla diffusione della cultura rispetto alle tematiche sulla disabilità visiva e al diritto di poter fruire del patrimonio artistico in modalità inclusiva e di pari opportunità.

Alla base di 'Descrivendo' (www.descrivendo.it) c'è la descrizione dell'opera, che costituisce un passaggio indispensabile per le persone ipovedenti e non vedenti al fine di cogliere e dare forma a ciò che non riescono o fanno fatica a vedere; una descrizione che parte dalla forza immaginativa delle parole. 'Descrivendo' è basato su un uso efficiente del linguaggio comune e pertanto resta uno strumento inclusivo. Le parole scelte accuratamente e utilizzate nella descrizione permettono a tutti, con e senza disabilità, di stimolare l'immaginazione. La descrizione è quindi un elemento di unione, un ideale 'punto zero' che permette di porsi dinanzi ad un'opera d'arte e poterla 'vedere' ciascuno con le proprie capacità (vista o immaginazione) in un'esperienza di visita culturale davvero inclusiva, partecipata e condivisa.

Per realizzare una descrizione certificata oggettiva e morfologica è necessario che lo staff ‘DescrìVedendo’ attui il protocollo previsto dalla Linee Guida depositate, frutto di due anni di ricerca e sperimentazione; il metodo culmina con il fondamentale iter di validazione realizzato on-line con un cospicuo campione di persone, che attraverso un questionario ragionato, restituiscono l’efficacia rappresentativa della descrizione.

Il metodo ‘DescrìVedendo’ è stato utilizzato per descrivere dipinti, affreschi e reperti archeologici in alcune importanti realtà museali⁽¹⁾; nel caso della Sala delle Asse è la prima volta che viene applicato alla descrizione di un intero ambiente decorato.

Per quanto riguarda *DescrìVedendo Sala delle Asse* sono state realizzate differenti descrizioni: la descrizione certificata della Sala delle Asse (in una versione breve e una versione dettagliata), la descrizione della proiezione multimediale *Sotto l’ombra del Moro. La Sala delle Asse* e la descrizione del Padiglione vegetale nel Cortile delle Armi, che rimarrà disponibile per il pubblico anche dopo il termine delle celebrazioni, poiché il padiglione resterà installato nel Cortile delle Armi.

Durante il periodo delle iniziative dedicate a Leonardo, le descrizioni sono state messe a disposizione sui siti www.milanocastello.it e www.descrivedendo.it e fruibili, attraverso smartphone e tablet, tramite lettori vocali. Le descrizioni sono state anche inserite nell’audioguida del Castello Sforzesco e, nel percorso museale, sono stati collocati pannelli illustrativi del progetto, con caratteristiche adeguate per la lettura da parte del pubblico di ipovedenti, con Qrcode per scaricarle. A tali descrizioni certificate si è inoltre aggiunta, sui siti internet sopra indicati, la possibilità di scaricare in pdf normalizzati fruibili con lettori vocali i pannelli di spiegazione delle mostre temporanee che si sono finora susseguite in Sala dei Ducali: «Intorno alla Sala delle Asse. Leonardo tra Natura, Arte e Scienza» (16 maggio – 18 agosto 2019) e «Intorno a Leonardo. Opere grafiche dalle collezioni milanesi» (12 settembre 2019 – 6 gennaio 2020) e «L’atelier di Leonardo e il *Salvator Mundi*» (24 gennaio – 19 aprile 2020). Oltre a tali modalità di fruizione pensate per la visita autonoma, per tutto il periodo di apertura della Sala delle Asse sono state condotte due volte al mese da conservatori del Museo visite guidate *DescrìVedendo* gratuite e inclusive (su prenotazione e aperte sia a pubblico con difficoltà visiva che a chiunque volesse aderire).

L’occasione della progettazione di *DescrìVedendo*, condivisa dall’Area Soprintendenza Castello con ANS-DescrìVedendo in tutte le sue fasi, ha costituito inoltre un momento di riflessione più generale sull’accessibilità al Castello Sforzesco.



FIG. 1 - Un momento del 'Percorso tattile' realizzato alle Raccolte d'Arte Antica

Il Museo d'Arte Antica si presenta come uno dei settori del Castello Sforzesco maggiormente accessibili per persone con difficoltà motorie, ma è caratterizzato da numerose barriere percettive visive⁽²⁾. Intervenire con l'apposizione di segnaletica atta ad agevolare il percorso per persone ipovedenti avrebbe significato un pesante intervento visivo sullo storico allestimento museale dello studio di architettura BBPR e quindi si è optato, in accordo con ANS, per una soluzione differente, orientata in due direzioni complementari: la corretta informazione del pubblico e l'accoglienza. Si è deciso di corredare le descrizioni certificate 'DescrìVedendo' di una informativa specificatamente pensata per aiutare il pubblico di persone ipovedenti a prepararsi alla visita al Museo con indicazioni per l'orientamento e sulle modalità di accesso alla Sala. A ciò si è aggiunta una formazione sull'accoglienza del pubblico con disabilità visiva, condotta dal team di ANS-DescrìVedendo, rivolta a venti operatori museali in servizio presso i Musei del Castello e al personale del Museo più direttamente coinvolto in attività rivolte al pubblico. I riscontri ottenuti dal pubblico ci confortano nel ritenere che laddove non si possa intervenire con modifiche strutturali di percorso (pur doverose nella misura in cui è possibile realizzarle), l'informazione e l'accoglienza sono importanti strategie di integrazione.

A giugno 2019 è stato inoltre inaugurato il percorso tattile presso il Museo d'Arte Antica progettato e condotto da personale del Museo con formazione specifica⁽³⁾, che ha a sua volta formato allo scopo volontari del Servizio Civile Nazionale operativi presso le Civiche Raccolte. Durante il periodo delle celebrazioni leonardiane il percorso è risultato fruibile sia aderendo con prenotazione a visite guidate gratuite e individuali (un visitatore per ogni guida) a cadenza quindicinale, sia in autonomia (con proprio accompagnatore) ritirando presso il bookshop del Museo i guanti necessari all'esplorazione e l'elenco, corredato da brevi descrizioni realizzate *ad hoc*, delle opere che possono essere toccate (segnalate dall'icona di una mano).

Il percorso ha previsto la possibilità di esplorare quindici reperti originali, iniziando in Sala I e terminando in Sala VII (Sala del Gonfalone) per collegarsi così a *DescrìVedendo Sala delle Asse* (Sala VIII). Al termine delle iniziative leonardiane e con la chiusura della Sala, il percorso tattile proseguirà fino all'ultima Sala (XV), con la possibilità di esplorare altri otto manufatti già individuati⁽⁴⁾. Le opere sono state selezionate grazie alla collaborazione della conservatrice responsabile del Museo d'Arte Antica, Francesca Tasso: i materiali, la tipologia di lavorazione, lo stato di conservazione, le caratteristiche di esposizione, le dimensioni e il posizionamento delle opere individuate ne consentono l'esplorazione tattile con uso di guanti in lattice garantendo la tutela conservativa delle stesse e la sicurezza dei visitatori.

Oltre a tali criteri fondamentali, si sono operate scelte volte a disegnare un percorso tra reperti che restituisse, attraverso la pratica dell'esplorazione tattile, i differenti livelli di significato raccontati dal Museo d'Arte Antica. Si è prestata attenzione a restituire la varietà dei manufatti che caratterizza il Museo dal punto di vista cronologico, stilistico e tipologico. Si sono selezionate opere caratterizzate da differenti funzioni e lavorazione (si va ad esempio dal *Sarcofago di Lambrate*, di dimensioni monumentali – inizio del IV secolo, inv. 203 –, a bassorilievi come la *Lastra con i simboli degli Evangelisti* – prima metà del XII secolo, inv. 631 bis –, a opere a tutto tondo come *Il busto di Ottavio Farnese* – 1570 circa, inv. 1382 bis), che testimoniano una grande varietà di materiali, cercando di introdurre, all'interno di un percorso caratterizzato da materiale prevalentemente lapideo, anche l'esplorazione di manufatti in bronzo come la *Campana* del 1468 (inv. 446) e in metallo, come alcune armi. Soprattutto si è attentamente valutato che le caratteristiche tattili delle opere potessero restituire le tappe essenziali degli stili, degli autori e delle epoche raccontate dal Museo: dal decorativismo di epoca longobarda, coi motivi naturalistici e geometrici incisi sui *Pilastrini provenienti dalla chiesa di Santa Maria d'Aurona* a Milano (metà del VIII secolo, inv. 485/456), al trattamento della figura umana nella scultura romanica, con l'esplorazione del *Telamone*, attribuito al Maestro dei Profeti di Cremona (1107-1117 circa, inv. 504) sul cui corpo è possibile percepire anche i fori lasciati dal trapano nella lavorazione, alle differenze di scansione dello spazio, del trattamento dei corpi e delle fisionomie dei volti fra le opere nella Sala II che racconta la compresenza in area milanese di scultori di area campionesa (Scultore campionesa, *Frontale del sarcofago di Vieri da Bassignana*, seconda metà del XIV secolo, inv. 791) e di artisti di ambito toscano (Scultore toscano, *Frontale di sarcofago con Madonna con Bambino, santi e devota*, 1330-1340 circa, inv. 823).

Si è inoltre prestata attenzione a selezionare reperti che raccontassero le memorie di Milano e del Castello: la ricostruzione di Porta Romana dopo la distruzione del Barbarossa con la *Lapide dei consoli milanesi del 1171* (inv. 772), la centralità della figura di sant'Ambrogio come icona religiosa e civile partendo dall'esplorazione di uno degli innumerevoli ritratti in pietra del santo presenti in Museo (inv. 822) e la vicenda Viscontea (Giovanni di Balduccio, *Frammento di colonna con biscione visconteo*, 1335-1340 circa, inv. 1028 bis e Bottega di Bonino da Campione, *Monumento sepolcrale detto di Regina della Scala*, fine del XIV secolo, inv. 858).

Il Castello Sforzesco nei prossimi mesi amplierà inoltre l'offerta dei percorsi rivolti a visitatori con difficoltà visiva aderendo al progetto dell'App *MusA MUSeo Accessibile* realizzata dall'Associazione Nazionale Subvedenti in collaborazione con il Dipartimento di Informatica dell'Università degli Studi di Milano, grazie ad

un contributo di Fondazione Comunità di Milano. L'App sarà completamente accessibile a tutte le persone con disabilità visiva e le funzionalità di realtà aumentata renderanno l'esperienza nei musei coinvolgente per tutti.

Nell'applicazione confluiranno tutti i capolavori già descritti con il metodo 'DescrìVedendo' e sarà realizzato per l'occasione anche un nuovo percorso di visita a tre capolavori dei Musei del Castello Sforzesco, il *Virginale doppio* di Joannes Rukers, l'arazzo Trivulzio dedicato al mese di maggio e la *Pietà Rondanini* di Michelangelo.

NOTE

- ⁽¹⁾ Sono state descritte opere con questo stesso metodo presso i seguenti musei: Casa Museo Boschi Di Stefano, Pinacoteca di Brera, Museo del Novecento, Museo del Cenacolo Vinciano, Museo Diocesano Carlo Maria Martini e Museo Archeologico di Angera.
- ⁽²⁾ Il Museo è situato al pianterreno del Castello e – ad eccezione della sola Sala XV – è interamente percorribile grazie a rampe per superare i dislivelli presenti. La gradinata temporanea, allestita in Sala delle Asse durante le celebrazioni per consentire ai visitatori di raggiungere un'altezza di 1,60 metri e ammirare da vicino il 'monocromo' di Leonardo, è stata dotata di un elevatore.
- ⁽³⁾ Ilaria Torelli ha partecipato a corsi di formazione specifici presso il Museo Tattile ANTEROS di Bologna e il Museo tattile Statale Omero di Ancona e maturato esperienza di guida tattile con l'Associazione Arte Insieme Volontari per l'Arte Onlus di Milano. La formazione del personale del Castello e la conduzione delle visite seguono gli approcci appresi presso le suddette istituzioni. Per riferimenti bibliografici in merito all'argomento si vedano *Toccare l'arte. L'educazione estetica di ipovedenti e non vedenti*, a cura di A. Bellini, Roma 2000; L. SECCHI, *L'educazione estetica per l'integrazione*, Roma 2004; A. GRASSINI, *Per un'estetica della tattilità. Ma esistono davvero le arti visive?*, Roma 2019; <http://www.museoomero.it/>; <https://www.cavazza.it/drupal/it/museoanteros>; <http://www.museotattilevarese.it/>
- ⁽⁴⁾ Questo contributo è stato redatto prima dell'emergenza COVID. Si stanno valutando soluzioni che rendano possibile il proseguimento dell'iniziativa nel rispetto delle norme previste per il contenimento della diffusione dell'epidemia.

Costantino Baroni, studioso di ceramica*

Enrico Venturelli

Costantino Baroni (Milano, 1905-1956), prima di dedicare le sue energie di studioso a quelle che la tradizione definisce arti maggiori, scelse di occuparsi, per circa un quindicennio, di ceramica. Nel saggio intitolato *Vita e scritti di Costantino Baroni*, la nipote Giulia Clotilde Rota ricorda le ragioni fornite dallo zio a proposito della scelta di occuparsi di ceramica⁽¹⁾. Egli scrisse infatti: «Appartengo ad una famiglia borghese di origini vicentine, che tra gli ascendenti novera un noto ceramista bassanese». Ma aggiunse pure che all'inizio gli risultava difficile intraprendere la strada della critica d'arte delle grandi opere, mentre le arti decorative gli si offrivano come di più facile accesso: «Di esse si poteva parlare, su di esse dire qualche cosa di nuovo. Per le ceramiche in particolare, quando presi ad occuparmene di proposito, poco si faceva in Italia, ad eccezione del centro di studi creato a Faenza». Le motivazioni che indussero Baroni a dedicarsi allo studio della ceramica furono quindi l'orgoglio di avere un celebre antenato e il desiderio di raccontare qualche cosa di nuovo.

Tra il 1928 e il 1942 lo studioso compose molti testi, più di venti tra saggi e articoli, che si possono suddividere in tre gruppi sulla base dei temi affrontati. La maggior parte è dedicata alla ceramica lombarda, mentre i restanti si occupano di ceramica veneta oppure di ceramica contemporanea (come nel caso delle recensioni alle opere esposte alle Triennali del 1933 e del 1936).

Quasi tutti furono pubblicati su riviste di carattere storico o artistico, ma alcuni furono anche editi in volume. È in particolare il caso della monografia che gli specialisti del settore, anche a distanza di decenni, riconoscono come l'opera di maggior merito di Costantino Baroni nelle vesti di ceramologo. Si tratta del volume intitolato *Ceramiche italiane minori del Castello Sforzesco*, pubblicato nel 1934 dalla rinomata casa editrice diretta da Emilio Bestetti con un'introduzione di Giorgio Nicodemi (FIG. 1).

COMUNE DI MILANO

COSTANTINO BARONI

CERAMICHE ITALIANE
MINORI DEL CASTELLO
SFORZESCO

INTRODUZIONE DI GIORGIO NICODEMI

MILANO
EDIZIONI D'ARTE EMILIO BESTETTI
1934 - XII



FIG. 1 - Frontespizio del volume di Costantino Baroni. Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca Raccolte Artistiche



FIG. 2 - Due pagine del capitolo dedicato alle Ceramiche sgraffite. Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca Raccolte Artistiche

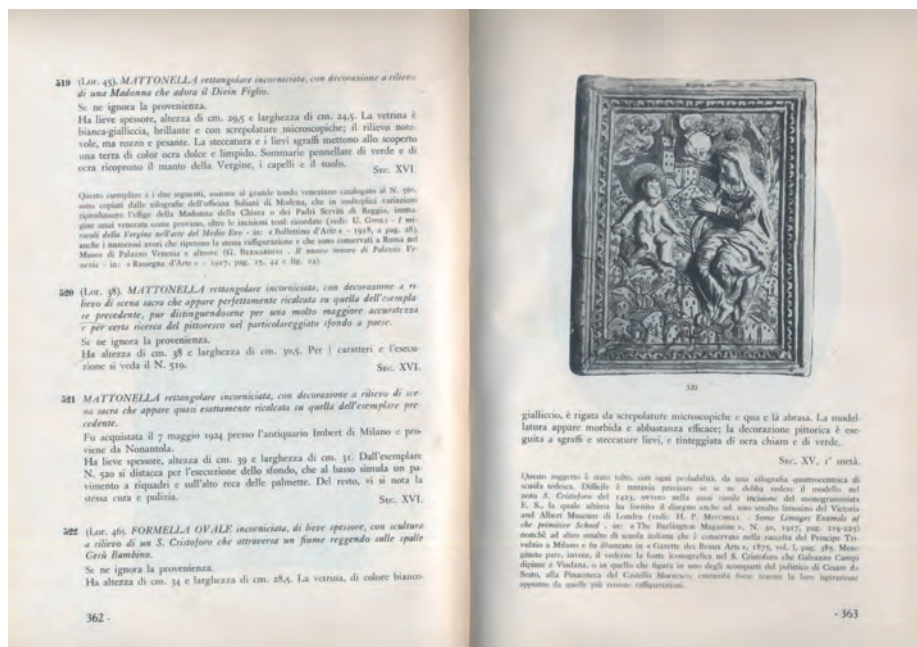


FIG. 3 - Due pagine del capitolo dedicato alle Ceramiche sgraffite. Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca Raccolte Artistiche

Il volume fu una iniziativa del *Comune di Milano*, ed è un catalogo dedicato alle *ceramiche ingobbiate graffite* di proprietà del Castello Sforzesco. Le ceramiche graffite, perlopiù trascurate dagli studiosi ottocenteschi perché considerate di *minore* importanza, erano affluite al museo cittadino in gran quantità nei decenni precedenti e giacevano, per così dire, in attesa che qualcuno si avventurasse nell'impresa di ordinarle e classificarle⁽²⁾.

Il primo nucleo di tale raccolta si forma per trasferimento di un gruppo di oggetti provenienti dal Museo Archeologico di Brera. Altri nuclei si aggiungono per effetto di donazioni, ma è solo nel 1917 che il museo decide di acquistare una consistente raccolta, offerta in vendita dallo scultore e ceramista Giano Loretz⁽³⁾. Altri acquisti arricchiscono la collezione anche negli anni Venti. Rispetto ai decenni precedenti il museo non si limita dunque ad accogliere ciò che viene donato, ma investe attivamente risorse prima per accrescere la raccolta e poi, negli anni Trenta, per la redazione di un catalogo scientifico in cui ben 603 manufatti vengono descritti ed esaminati (FIGG. 2, 3).

Per comprendere appieno il valore pionieristico di tale lavoro bisogna ricordare che le conoscenze a proposito della storia della ceramica italiana nella seconda metà dell'Ottocento (e nel primo Novecento) erano assai diverse rispetto a quelle attuali. Pare una ovvietà, ma va sottolineato che ciò che si sapeva allora conduceva ad un racconto – rispetto allo sviluppo delle tecniche in Italia tra Medioevo e Rinascimento – che le conoscenze successive hanno modificato in maniera radicale.

Le due tecniche produttive che predominano in Italia tra XIV e XVI secolo sono la ceramica ingobbata (dipinta e/o graffita) e la maiolica. Due modi distinti di produrre ceramica smaltata che gli artigiani italiani appresero nel tardo medioevo grazie ai colleghi residenti sulle altre sponde del Mediterraneo⁽⁴⁾. Nel caso della *ceramica ingobbata* il manufatto, modellato e parzialmente essiccato, viene rivestito di un sottile strato di argilla – denominato appunto *ingobbio* – che cuocendo assume un colore biancastro. In tale modo l'oggetto è dotato di una superficie di fondo chiara adatta a essere incisa e colorata. Infine il pezzo riceve un secondo rivestimento costituito da una vetrina trasparente a base di piombo, che fissa la decorazione e rende la superficie impermeabile. L'oggetto viene sottoposto a due cotture. Nel caso della *maiolica* invece l'oggetto dopo la prima cottura viene direttamente rivestito di uno smalto bianco e opaco per effetto dell'aggiunta di stagno, sul quale si può poi dipingere agevolmente. Anche in questo caso sono previste due cotture.

Ora sappiamo che entrambe le tecnologie si diffusero in Italia (in alcune aree già all'inizio del XIII secolo) a partire dal mondo arabo e bizantino. Inoltre è appurato che per almeno due secoli (XIV e XV) maioliche e ingobbiate furono parimenti



FIG. 4 - *Targa raffigurante la Madonna con il Bambino*, Emilia, prima metà del XVII secolo, inv. G 520. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata. Si tratta di ceramica ingobbiata graffita di provenienza non documentata che Baroni per primo assegnò a fabbrica di Reggio Emilia

apprezzate. E per circa due secoli quei due tipi di manufatti furono considerati oggetti sofisticati adatti a ornare le tavole dei signori. Le prime si diffusero in particolare nell'Italia centro-meridionale, mentre nell'Italia settentrionale prevalsero le ingobbiate graffite.

Solo all'inizio del Cinquecento la maiolica cominciò ad imporsi (grazie alle straordinarie produzioni di Urbino, Pesaro, Faenza, ecc.) e a soppiantare la ceramica ingobbata anche nelle regioni settentrionali, imponendosi come prodotto d'eccellenza incontrastato, l'unico adatto alle esigenze del lusso delle classi dominanti. Tre secoli di predominio della maiolica (XVI-XVIII) causarono di conseguenza la graduale scomparsa della ceramica ingobbata: prima cessarono le produzioni destinate ai ceti più alti (che non le gradivano più), poi andò riducendosi la produzione destinata all'uso popolare, e infine calò l'oblio e si andò dimenticando quanto comune e diffuso fosse stato quel genere di ceramica in Piemonte, Lombardia, Veneto ed Emilia⁽⁵⁾.



FIG. 5 - *Ciotola*, Lombardia, fine XV – inizi XVI secolo, inv. G 85. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata. Esemplare frammentario rinvenuto a Milano che Baroni indica come ceramica graffita di produzione cremonese

Ma nel corso dell'Ottocento (in particolare negli ultimi tre decenni) cominciarono a riemergere dagli scavi eseguiti nei centri cittadini quantità sempre maggiori di frammenti di ceramica graffita. Le occasioni per tali rinvenimenti furono molteplici, erano infatti gli anni in cui le città venivano sottoposte a rapidi processi di modernizzazione.

I frammenti graffiti rinvenuti in quel periodo sono così numerosi e differenti rispetto alla maiolica a cui si era abituati, che per molto tempo nessuno fu in grado di coglierne il valore. Ci fu qualche studioso che li ritenne interessanti dal punto di vista storico, ma quasi nessuno riconobbe loro un valore artistico. Solo pochi individui ne furono attratti e ne fecero collezione, e capitò pure che qualche museo non ne gradisse la donazione. Fu così che, in assenza di conoscenze che non si erano ancora formate, gli studiosi ottocenteschi considerarono *primitive* le ceramiche graffite. Applicarono, per così dire, una impostazione di stampo evoluzionistico alla storia della ceramica, secondo cui le maioliche erano indicate come l'approdo finale di un lungo processo di perfezionamento passato attraverso lo stadio intermedio delle ingobbiate graffite.

Non stupisce dunque che la ceramica ingobbata graffita (questa è la definizione attuale) un tempo fosse definita *mezza-maiolica*, un termine che pure Costantino Baroni utilizza nel suo libro, essendo il più corrente anche a inizio Novecento. Una terminologia che veicola un giudizio di valore: la ceramica ingobbata viene infatti presentata come una 'maiolica a metà'. Risulta pure chiara la terminologia di natura gerarchica a cui si adegua Baroni nel titolo: le maioliche sono infatti *ceramiche maggiori*; a fronte delle quali, tutte le altre, ma innanzi tutto le ingobbiate sono *ceramiche minori*.

Costantino Baroni non solo ha il grande merito di avere proposto un primo ordinamento alla raccolta di ceramiche graffite del Castello Sforzesco, ma ha di fatto creato un testo di riferimento fondamentale per tutti coloro che in seguito si sono dedicati a quel tipo di ceramica, un testo che pure nel presente è opportuno consultare in occasione di nuove ricerche. E nell'introduzione Giorgio Nicodemi segnala il valore dell'opera dichiarando che, in un campo ancora tutto da esplorare «la prima e più necessaria opera scientifica, allo stato attuale delle ricerche, è quella di catalogare i pezzi col massimo rigore possibile perché si possano poi confrontare gli esemplari e valutare con esattezza gli elementi che valgono a caratterizzarli».

Il catalogo è suddiviso in tre parti. Il primo capitolo è dedicato alle *Mezze-maioliche monocrome ovvero a base bianca pitturata di verde e di bruno*, che sono poi le ceramiche ingobbiate dipinte nei colori più comuni: il verde *ramina* e il giallo-bruno *ferraccia*. Il secondo capitolo si occupa delle *Ceramiche sgraffite*, vale a dire le ingobbiate dotate di un decoro realizzato incidendo l'ingobbio (FIGG. 4, 5). Infine, nel

terzo capitolo si esaminano le *Mezze-maioliche e maioliche dipinte in azzurro*, cioè il gruppo dei manufatti dipinti ricorrendo al blu cobalto.

Il capitolo dedicato alle *ceramiche sgraffite* occupa quasi tutto il volume (pp. 29-420)⁽⁶⁾. L'autore offre un'accurata classificazione per aree geografiche delle ceramiche graffite, identificando venti diversi centri, riportati nell'indice con criterio alfabetico: «Bologna; Brescia; Como; Cremona; Faenza e la Romagna; Ferrara; Fratta e Città di Castello; Lodi; Mantova; Milano; Padova; Parma, Busseto e Borgo S. Donnino; Pavia; Piemonte e Liguria; Reggio Emilia; Toscana; Treviso; Venezia; Viadana e Casalmaggiore; Vicenza». L'autore segnala che i frammenti sono assegnati ad una località per lo più sulla base del luogo del rinvenimento, il che non autorizza a supporre che in quel luogo esistesse pure un centro di produzione autonomo. Inoltre, ogni località è dotata di una premessa di natura storico-bibliografica che informa su quali studi e documenti si basano le conoscenze a quella data disponibili. Infine, merita sottolineare che il catalogo (tenendo conto della data in cui viene pubblicato) si distingue per ricchezza di illustrazioni. Quasi ogni oggetto preso in esame è infatti raffigurato mediante fotografie o disegni che in maniera efficace mostrano quanto ricca sia la gamma dei motivi decorativi che caratterizzano la ceramica ingobbiata graffita italiana.

NOTE

- ^(*) La presente segnalazione è stata pubblicata in forma più ampia e corredata da una più articolata iconografia sul sito *Storia di Milano*, a cura di M.G. Tolfo e P. Colussi: <<http://www.storiadimilano.it/arte/baroniceramiche/scheda01.htm>> (20-04-2016). Questo testo inaugura un progetto – ancora in corso di realizzazione – di riscoperta degli scritti che Costantino Baroni dedicò alla ceramica. Sono stati decisivi riguardo a questa iniziativa il contributo e l'incoraggiamento di Giulia Clotilde Rota – nipote di Costantino Baroni – che negli scorsi anni si è dedicata al riordino di documenti e pubblicazioni ereditati dallo zio.
- ⁽¹⁾ Giulia Clotilde Rota, *Vita e scritti di Costantino Baroni*, <<http://www.storiadimilano.it/arte/costantinobaroni/baroni.htm>> (10-02-2014).
- ⁽²⁾ Scrive Giorgio Nicodemi a p. 5 della prefazione: «Le prove di questa produzione furono quasi del tutto trascurate dagli studiosi delle attività più strettamente artistiche, l'attenzione dei quali fu meglio attratta dai mirabili esemplari usciti dalle fabbriche delle Romagne, dell'Umbria e delle Marche».
- ⁽³⁾ Il lungo processo che condusse all'acquisto della collezione Loretz è raccontato in: E. VENTURELLI, *La collezione di ceramiche graffite di Carlo e Giano Loretz: storia accidentata di un'acquisizione*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXI (2007-2008), pp. 185-220.
- ⁽⁴⁾ Ora si ritiene che tali tecniche approdaron in Italia per trasferimento di artigiani indotti a lasciare i loro luoghi di origine da allettanti promesse di carattere economico e fiscale.
- ⁽⁵⁾ Ad esempio a Lodi, prima dei consistenti ritrovamenti di ceramica graffita – non solo frammenti di oggetti finiti ma anche scarti di produzione (che attestano l'esistenza di una produzione locale) – non si conservava alcuna memoria di una produzione diversa da quella della maiolica.
- ⁽⁶⁾ Nel presente in Italia l'espressione invalsa è ceramica *graffita*, ma in inglese permane l'uso del termine *sgraffito*. Pure preferito da Baroni, che però segnala in nota (p. 29) l'incertezza terminologica e dichiara di preferire *sgraffito* perché si tratta della forma utilizzata da Cipriano Piccolpasso (Casteldurante 1524-1579) nel celebre trattato *I tre libri dell'arte del vasajo nei quali si tratta non solo la pratica, ma brevemente tutti i secreti di essa cosa che persino al dì di oggi è stata sempre tenuta nascosta*.

ABSTRACTS

«Così non si va avanti». Il restauro della Cappella Ducale del Castello Sforzesco tra reinvenzione e conservazione

Elizabeth Dester (storica dell'arte)

Oggetto dell'articolo è la storia conservativa della Cappella Ducale del Castello Sforzesco di Milano, dalla sua progressiva riscoperta nel XIX secolo, attraverso il lungo e controverso restauro protrattosi per oltre trent'anni tra Otto e Novecento, fino all'intervento di Ottemi della Rotta dopo la seconda guerra mondiale.

La lettura degli scambi epistolari tra i maggiori protagonisti attivi in quegli anni nel recupero e ripristino degli ambienti del Castello consente di approfondire la conoscenza sulle operazioni compiute. Inoltre, i documenti d'archivio forniscono un resoconto dettagliato dei lunghi e frequenti dibattiti sulle scelte più adatte a ridonare alla sala il suo splendore originale che accompagnarono per quasi mezzo secolo gli interventi di restauro. Si delineano in questo modo quali furono le principali problematiche metodologiche e le criticità interpretative e in che modo le decisioni prese abbiano profondamente condizionato l'immagine attuale della Cappella Ducale.

The object of this article is the conservative history of the Ducal Chapel in the Sforza Castle in Milan, from its progressive rediscovery in Nineteenth Century, through the long and disputable restoration lasting for over thirty years between the Nineteenth and the Twentieth Century, until Ottemi della Rotta's intervention after the Second World War.

The reading of the letters between the main personalities who had an active role in the restoration of the spaces in the Castle in those years allows us to increase our knowledge about the operations accomplished. Furthermore, the records give a detailed report of the long-lasting and frequent debates about the better choice to take in order to reestablish to the chapel its original magnificence. In this way it is possible to outline clearly what were the principal methodological problems and the interpretive level of criticality and how the decisions reached had deeply influenced the actual image of the Ducal Chapel.

Vincenzo Aragozzini e le sue fotografie conservate al Civico Archivio Fotografico di Milano

Ilaria Calamera (Associazione Fulmicotone)

La storia della fotografia italiana, nonostante i numerosi studi che si sono susseguiti in Italia sin dagli anni Settanta, richiede ancora molte ricerche approfondite. Gli anni Venti del Novecento, in particolare, sono un periodo ancora poco conosciuto nel quale Milano sembra essere uno dei maggiori centri culturali. Uno dei protagonisti di questo periodo è il fotografo milanese Vincenzo Aragozzini (1891-1974): rimasto un

personaggio misconosciuto per molto tempo, si scopre essere una figura poliedrica al centro di relazioni professionali, umane e culturali che hanno fortemente caratterizzato la città di Milano e l'Italia nel corso dell'intero Novecento. Un primo contributo alla rivalutazione di questo fotografo è stato possibile grazie al progetto di tesi di laurea magistrale da me discusso nel corso dell'anno accademico 2017-2018. Un ulteriore approfondimento, effettuato durante un tirocinio, è stato da me dedicato allo studio dei negativi su lastra in vetro di Aragozzini conservati al Civico Archivio Fotografico di Milano e prima mai esaminati. La verifica e lo studio dei materiali originali hanno permesso la catalogazione scientifica di circa 500 fotografie su un totale di quasi 2000 tra negativi e positivi.

The history of photography in Italy, albeit several studies conducted since the Seventies, still requires further research. Especially, not so much is known about the 1920s when the city of Milan emerged as one of the main centres of cultural value. One of the leading personalities of this period is the Milan photographer Vincenzo Aragozzini (1891-1974). Not a fairly acknowledged character for a long time, Aragozzini is currently recognized as a multifaceted artist at the centre of professional, social and cultural relationships which have strongly characterized the city of Milan, and Italy, during the whole Twentieth Century. A contribution in revaluating the photographer was possible thanks to my master thesis project (2017-2018) and a further in-depth analysis conducted during an internship concerning Aragozzini's glass plate negatives kept in the Civico Archivio Fotografico in Milan, never explored before. The study of these materials allowed to classify systematically about 500 photographs among almost 2000 phototypes, both negative and positive.

Carla Cerati, tra fotografia e follia

Giacomo Giordano (Associazione Fulmicotone)

Il presente articolo intende illustrare il lavoro fotografico di Carla Cerati in rapporto alla follia. Il progetto inventariale e la mostra «Carla Cerati. Il '68 e *Morire di classe*», tenutasi in occasione dell'anniversario della pubblicazione del libro, hanno dato l'opportunità di affrontare il tema della malattia mentale e della sua rappresentazione attraverso la fotografia. Quest'ultima divenne il messaggero ideale per molte discipline scientifiche, in particolare la medicina, con la sua capacità di spezzare la dicotomia tra la realtà osservata e la sua immagine. Durante la realizzazione della serie «Manicomi» per il fotolibro *Morire di Classe* Carla Cerati scatta diverse fotografie che esplorano la psiche dell'internato, come a cercare quella umanità seppellita dal trattamento istituzionale che, invece di puntare al recupero del malato, sembra avere l'obiettivo di rinchiuderlo, neutralizzarlo e allontanarlo dalla società.

This article explores Carla Cerati's photographic work in relation to mental illness. The inventory project and the exhibition «Carla Cerati. Il '68 e Morire di classe», celebrating the anniversary of the photobook first edition, offered the opportunity to analyze the relationship between madness and its representation through the lenses of a camera. Photography became the perfect harbinger for many scientific theories, particularly for medicine, due to its ability to break the dichotomy between observed reality and its image. The photographer's gaze during the realization of the series «Manicomi» for the photobook Morire di Classe explores the patient's psyche, looking for the humanity buried by the 'total institution' that, instead of aiming to recover patients, seems to have the goal to shut in, neutralize and remove them from society.

Francesco Londonio: un'aggiunta al catalogo e un nuovo documento
Francesco Baccanelli (storico dell'arte)

Il contributo presenta un inedito dipinto a olio su carta di Francesco Londonio (1723-1783) raffigurante alcuni animali. Sul verso dell'opera sono presenti tre diverse annotazioni. Nella prima Londonio descrive quattro dipinti che ha venduto ad Antonio Tanzi. La seconda, scritta da Tanzi il 10 luglio 1770, riguarda i pagamenti. Nell'ultima, datata 2 agosto 1770, Tanzi afferma di aver regalato due dei quattro dipinti a Carlo Firmian, ministro plenipotenziario della Lombardia. La novità più interessante riguarda Tanzi, il cui nome è già noto agli studiosi di Londonio per via di due dipinti ora al Castello Sforzesco e di una perduta serie di incisioni. Grazie alle tre annotazioni, infatti, si può affermare che, a differenza di quanto si è sempre creduto, quest'uomo non è il poeta dialettale Carl'Antonio Tanzi (1710-1762), uno dei migliori amici di Giuseppe Parini, ma un omonimo uomo d'affari (1731-1796) che viveva tra Milano e il lago di Como.

This contribution presents an unpublished oil on paper by Francesco Londonio (1723-1783) depicting some animals. On the verso of the work there are three different notes. In the first one, Londonio describes four paintings that he has sold to Antonio Tanzi. The second one, written by Tanzi himself on July 10th, 1770, deals with payments. In the last one, dated August 2nd, 1770, Tanzi declares the donation of two of the four paintings to Carlo Firmian, Plenipotentiary of Lombardy. The most interesting notice concerns Tanzi, whose name is already known to Londonio scholars because of two paintings currently kept in the Sforza Castle and a lost series of engravings. Thanks to these three notes, unlike what was commonly believed, it can be said that this man is not the dialect poet Carl'Antonio Tanzi (1710-1762), one of Giuseppe Parini's best friends, but a homonymous businessman (1731-1796) who lived between Milan and Como Lake.

La collezione fittile decorativa del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano: note sugli allestimenti

Alessandro Barbieri (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano possiede una ricchissima collezione di terrecotte decorative, oggi conservate nel deposito della Rocchetta. Con questo contributo si vuole dare conto nello specifico dei primi allestimenti di tale raccolta fittile in quella che era la sala X del Museo Archeologico ed Artistico e per l'appunto denominata a inizio Novecento 'Sala delle terrecotte lombarde'. Con l'ausilio delle prime guide del museo (1900, 1906, 1932) e soprattutto grazie al reperimento di preziose fotografie, già pubblicate in vecchie riviste o ritrovate negli Archivi Alinari di Firenze e nel Civico Archivio Fotografico di Milano, è possibile ricostruire due differenti allestimenti: un primo inaugurato con il trasferimento degli oggetti dal Museo Patrio di Archeologia di Brera al ristrutturato Castello Sforzesco e mantenuto fino ai primi anni Venti del XX secolo; un successivo sopravvissuto poi fino ai restauri degli anni Cinquanta che daranno vita al nuovo Museo d'Arte Antica dove, a seguito dei nuovi criteri espositivi, le terrecotte non saranno più mostrate ma trasferite per la quasi totalità nel deposito.

The Museo d'Arte Antica hosted by the Sforza Castle in Milan owns a rich collection of decorative terracottas, now preserved in the depository of the 'Rocchetta'. This essay focuses on the first display of the above-mentioned fictile collection, then placed in the former Room Xth of the 'Museo Archeologico e Artistico', rather known at the beginning of the 20th Century as 'Sala delle terrecotte lombarde'. Thanks to the museum book guides (1900, 1906, 1932) and – especially – the finding of precious photographs, already published in old magazines or discovered in the Alinari Archives in Florence and in the Milan Civico Archivio Fotografico, we are able to re-enact two different setting-ups: the first one was inaugurated after transferring the collection from the 'Museo Patrio di Archeologia' of Brera to the restructured Sforza Castle and it was preserved until the early 1920s; the second one was maintained until the 1950s restoration and the establishment of the new Museo d'Arte Antica where – due to new exhibition criteria – the terracottas were not shown but almost completely moved to the Rocchetta depository.

La Fondazione Augusto Richard: nuovi studi e documenti per la ricostruzione della sua donazione

Valentina Dell'Orto (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Il contributo si pone come obiettivo la ricostruzione della donazione di ceramiche artistiche promossa dalla Fondazione delle Ceramiche Nazionali Augusto Richard. La scoperta di numerosi documenti d'archivio ha permesso di far luce sulle

provenienze e sulle datazioni di gran parte dei capolavori ceramici novecenteschi, scelti durante le Triennali di Arti Decorative e Industriali, che sono entrati a far parte delle Raccolte di Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano come donazione della Fondazione Augusto Richard. Attraverso il confronto approfondito delle informazioni, contenute nei vari registri dell'Archivio delle Raccolte d'Arte dei Musei del Castello, sono state riscoperte opere credute disperse, come un pregiato vaso in *celadon*, firmato da Gio Ponti. Grazie a questo studio è stato possibile anche formulare delle ipotesi sul luogo di conservazione delle opere ceramiche moderne durante gli anni Trenta del Novecento.

The essay aims to reconstruct the donation of artistic ceramics, promoted by the Fondazione delle Ceramiche Nazionali Augusto Richard. The discovery of numerous archival documents revealed the provenances and dating of the Twentieth Century ceramic masterpieces, selected during the Triennali of Decorative and Industrial Art, which became part of the Sforza Castle collection of Applied Art as a donation from the Augusto Richard Foundation. Thanks to a detailed comparison of the information found in the many and various registers of the Archivio delle Raccolte d'Arte of the Sforza Castle Museums, some ceramics, believed lost, have been rediscovered, such as a prized celadon vase, designed by Gio Ponti. This study made also possible to formulate some hypotheses about the place of preservation of modern ceramics during the 1930s.

Una «diligata mansione» per Giulio Rossi e Giuseppe Bertini (fotografie d'arte industriale dall'Esposizione)

Lorenzo Tunesi (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Un tema interessante, tra i molti offerti dalla notevole Esposizione Storica d'Arte Industriale del 1874, è quello che guarda alla trasmissione delle immagini d'arte ad un pubblico ampio e semplicemente curioso, o ad uno di esperti selezionati: nel contesto di quel celebrato evento milanese diventeranno allora protagoniste le arti decorative, sminuite sovente nel complesso degli studi, e anche nella seconda metà dell'Ottocento oggetto di interessi particolari. Persino il mezzo moderno della fotografia, sempre più privilegiato dalla cultura patria, così attenta a sostanziali conquiste tecniche, trattò con ridotta frequenza le arti cosiddette minori. Per questa ragione risultano ancor più preziose le fotografie di Giulio Rossi destinate a 'raccontare' i modelli dell'Esposizione del 1874. Il progetto che sfociò nella loro esecuzione apre subito ad alcuni ragionamenti intorno a Giuseppe Bertini, figura per tante ragioni imprescindibile, vincolato a questa iniziativa e ad altri brani della storia della fotografia a Milano.

An intriguing subject among the many related to Esposizione Storica d'Arte Industriale (1874) focuses on art images and their large scale diffusion. Decorative arts were in that context the main theme, even if contemporary and future studies underestimated their position and in the second half of Eighteenth Century became the target of delimited and specific studies only. The modern instrument of photography, gradually appreciated and employed by Italian connoisseurs that were always looking for new knowledges for their researches, fundamentally, overlooked the unlucky applied arts. This is the reason why some famous photographs created by Giulio Rossi, exactly made for the Esposizione, seem today an important testimony of 'industrial' taste and culture. Follow the project behind those photos is the best way to think about Giuseppe Bertini, eminent artist and professor in Brera: his entire career shows some links with photography, even in the setting-up of 1874 Esposizione.

Consonanza politica e consenso sociale nelle emissioni del Rinascimento italiano.

Tallero da 40 grossi di Margherita de Foix

Rodolfo Martini (Gabinetto Numismatico e Medagliere, Castello Sforzesco, Milano), Riccardo Motta (Numismatico), Daniele Ripamonti (Numismatico)

Questa lavoro avvia una serie di indagini storico-numismatiche con il compito di sancire la classificazione di alcune produzioni di zecca del Rinascimento italiano che vedono gli studiosi divisi fra chi considera queste coniazioni, di elevata qualità artistica, come monete destinate alla circolazione oppure medaglie da ostentazione. Il primo episodio esaminato è il *Tallero da 40 grossi* con il ritratto di Margherita de Foix, marchesa di Saluzzo, emesso nel 1516 dalla zecca di Carmagnola. Questo studio rivela l'esistenza di un 'territorio di confine' tra le fasce di fruizione rappresentate dalle monete che assumono aspetti intermedi, con forte propensione al senso di 'medaglia'.

Il *Tallero da 40 grossi* di Margherita ben rappresenta questa eccezione, situandosi tra la moneta di ostentazione e la composizione iconografica della medaglia: emissione vera e propria, associata all'alto valore intrinseco, con tutti gli elementi necessari per diffondersi e trovare apprezzamento come buona moneta.

This work starts a series of historical-numismatic investigations with the task of sanctioning the classification of some mint productions of the Italian Renaissance which see scholars divided between those who consider these coins, of high artistic quality, as coins intended for circulation or ostentation medals. The first episode examined is the Tallero of 40 grossi with the portrait of Margherita de Foix, Marquise of Saluzzo, issued in 1516 by the mint of Carmagnola. This study reveals the existence of a 'border area' between the bands of use represented by the coins that take on intermediate aspects, with a strong propensity to the sense of 'medal'.

The Margherita's Tallero of 40 grossi well represents this exception, placing itself between the ostentatious coin and the iconographic composition of the medal: real issue, associated with high intrinsic value, with all the elements necessary to spread and find appreciation as good currency.

Una nuova attribuzione per il clavicembalo 'Pascal Taskin 1788'

Augusto Bonza (Università degli Studi di Pavia)

Il clavicembalo firmato da Pascal Taskin nel 1788 e conservato nel Museo degli Strumenti Musicali di Milano fu costruito nella prima metà del Settecento con l'intento di imitare un clavicembalo di tradizione fiamminga del secolo precedente. Successivamente questo strumento subì vari cambiamenti dell'ambito e dei registri che si completarono nel *Grand Ravalement* messo in opera da Taskin nel 1788.

La ricostruzione di una copia allo stato che precedette il *Grand Ravalement* ha fornito l'opportunità di analizzare le modifiche intervenute durante il Settecento e ha agevolato l'attribuzione del clavicembalo al costruttore originario, il quale è stato identificato nel corso di questo studio.

The harpsichord signed by Pascal Taskin in 1788 and kept in the Museo degli Strumenti Musicali of Milan was built in the first half of the Eighteenth Century with the intention of imitating a Flemish harpsichord of the previous Century.

During its history, this instrument went through various changes to both compass and disposition, which ended with the Grand Ravalement made by Taskin in 1788.

The making of a copy reproducing the instrument's state before the Grand Ravalement has provided the opportunity to analyze the changes occurred during the Eighteenth Century, allowing the harpsichord's attribution to the original maker, who's been identified during this study.

La collezione Gallini e il Museo degli Strumenti Musicali di Milano: precisazioni e approfondimenti

Alessandro Restelli (Storico degli strumenti musicali)

Alcuni documenti conservati presso l'Archivio delle Raccolte d'Arte e alla Cittadella degli Archivi-Archivio Civico di Milano hanno permesso di dettagliare con precisione la procedura con cui il Comune acquistò nel 1957, nel 1961 e nel 1963 oltre cinquecento strumenti musicali appartenuti al maestro Natale Gallini. Inoltre hanno consentito di stabilire quali esemplari, tra quelli custoditi oggi dal Museo degli Strumenti Musicali al Castello Sforzesco, siano pervenuti effettivamente da quella collezione privata e quali esemplari invece siano stati già in possesso del Comune di Milano al momento della prima apertura del Museo nel 1958 presso Palazzo Morando e del suo trasferimento nella sede attuale cinque anni più tardi.

Some documents in the Sforza Castle Archivio delle Raccolte d'Arte and in the Cittadella degli Archivi-Archivio Civico allow to detail the procedure followed by the Municipality of Milan in 1957, 1961 and 1963 to purchase more than five hundred musical instruments belonged to Natale Gallini's Collection. Moreover, these documents allow to ascertain which specimens nowadays in the Museo degli Strumenti Musicali at the Sforza Castle really came from that private collection and, on the contrary, which specimens the Municipality already possessed at time of the first opening of the Museum at Palazzo Morando in 1958 and of its relocation to the current venue five years later.

CREDITI FOTOGRAFICI

Crediti fotografici

Collezione privata Aragozzini, pp. 38, 48

Collezione privata, p. 73

Firenze, Archivi Alinari, pp. 88, 91 (FIG. 4), 157 (FIG. 10)

Londra, The British Museum, pp. 280 (FIG. 5b), 282

Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Archivio Fotografico, p. 152

Milano, Biblioteca Ambrosiana, pp. 268, 269

Milano, Triennale, p. 122 (FIG. 8)

Milano, Triennale (Biblioteca), p. 120

Monza, Museo e Tesoro del Duomo, p. 149 (FIG. 2.3)

Neuchâtel, MAHN Musée d'Art et d'Histoire, pp. 201 (FIGG. 5a, 5b), 202, 203

Paris, Cité de la Musique, p. 205

Rocchetta Tanaro, collezione privata Marco e Pietro Visconti, p. 122 (FIG. 9)

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati:

ACRA Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, p. 91 (FIG. 5)

Archivio Fotografico, pp. 15, 17, 20, 22, 23, 25, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 58, 59, 61, 62, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 213, 214, 215, 216 (FIG. 7)

Archivio Fotografico/courtesy Elena Ceratti, pp. 58, 59, 61, 62

Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, pp. 155 (FIG. 6), 156

Biblioteca d'Arte, pp. 18, 148, 149 (FIG. 2.2), 150, 151, 155 (FIG. 7), 157 (FIG. 9)

Gabinetto dei Disegni, pp. 242, 243, 276, 277, 278, 279, 280 (FIG. 5a)

Gabinetto Numismatico e Medagliere, p. 182

Museo degli Strumenti Musicali, pp. 196, 197, 200, 201 (FIG. 5c), 210, 216 (FIG. 6), 258, 259, 260, 261

Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", pp. 74, 75,

Raccolte d'Arte Antica, Pinacoteca del Castello Sforzesco, p. 14, 76, 78

Raccolte d'Arte Applicata, pp. 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 297, 298

Raccolte d'Arte Applicata / Daniele De Lonti-Tancredi Mangano (2021), pp. 116, 123, 125, 126

Finito di stampare nel mese di Aprile 2021
presso le Arti Grafiche Torri srl - Cologno Monzese (Mi)

