

2022

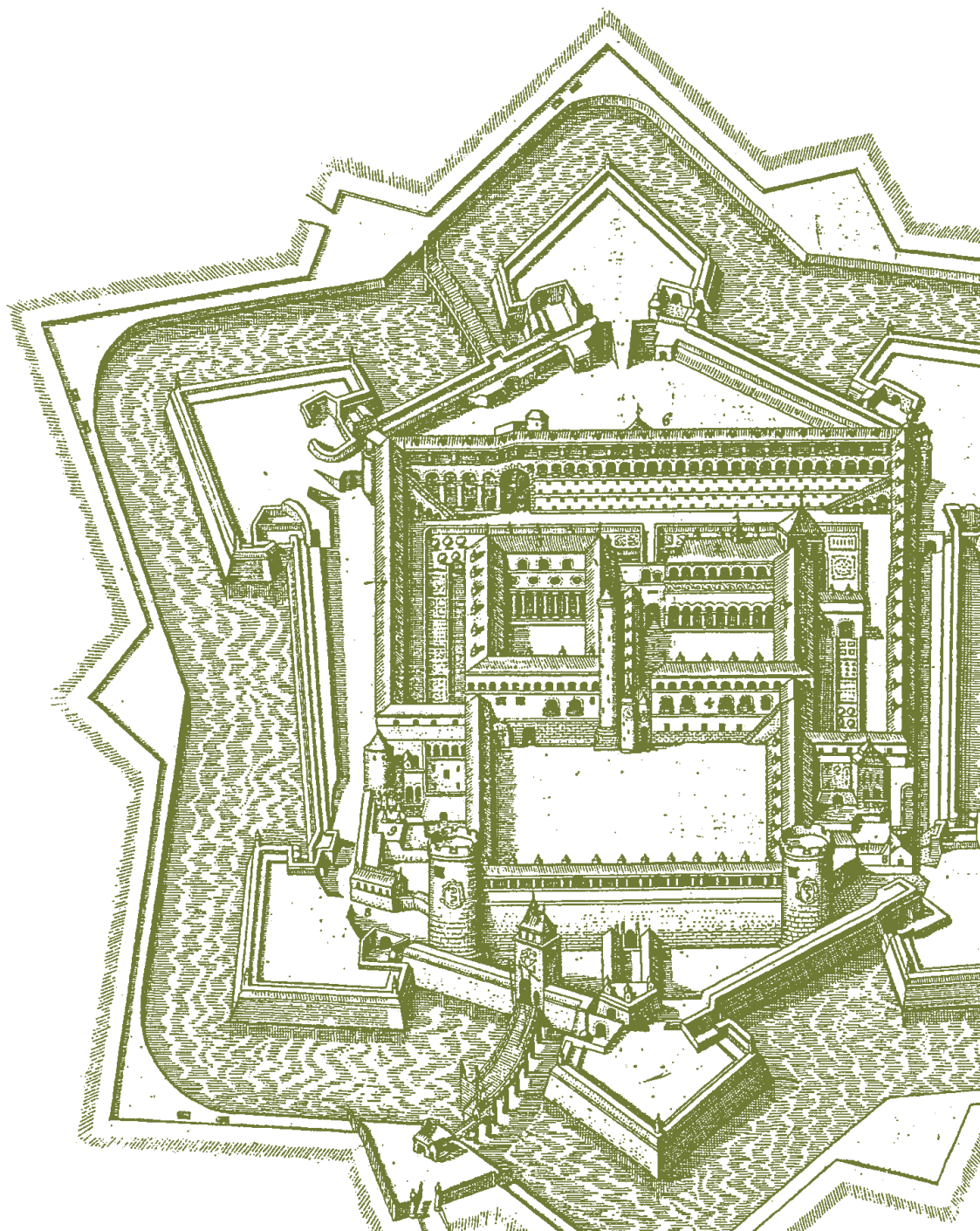
VOL. XLIII - ANNO XLVII

CASTELLO  SFORZESCO



Comune di
Milano

Rassegna di Studi e di Notizie



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. XLIII - Anno XLVII

CASTELLO SFORZESCO

AREA SOPRINTENDENZA CASTELLO
MILANO 2022

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

Conservatrice del Gabinetto dei Disegni
e della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

RODOLFO MARTINI

Conservatore del Gabinetto Numismatico e Medagliere

IORELLA MATTIO

Conservatrice delle Raccolte di Arte Applicata dei secoli XVIII-XXI

GIOVANNA MORI

Coordinatrice Castello e Conservatrice del Museo della Pietà Rondanini - Michelangelo

SILVIA PAOLI

Conservatrice delle Raccolte Fotografiche

FRANCESCA TASSO

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

ILARIA TORELLI

Conservatrice e Responsabile dei Servizi Didattici dell'Area Soprintendenza Castello,
Musei Archeologici e Musei Storici

LUCA TOSI

Conservatore delle Raccolte di Arte Antica

GIULIA VALLI

Conservatrice del Gabinetto Numismatico e Medagliere

PAOLO BELLINI

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

Gabinetto dei Disegni

Federica Mancini - <i>Nuove proposte attributive per la scuola genovese di alcuni fogli conservati presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco</i>	Pag. 13
Enrico Lucchese - <i>Cieli di carta: opere dei tiepoleschi Costantino Cedini, Giambattista Canal e Francesco Lorenzi</i>	» 29
Alberto Corvi - <i>L'Album Grande del Fondo Durini: un «albo grandissimo» di fogli dell'Ottocento nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco</i>	» 43

Archivio Fotografico

Valentina Barbieri - <i>Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani: tre fotografi nella Milano degli anni venti</i>	» 61
---	------

Raccolte d'Arte Antica

Laura Paola Gnaccolini - <i>Due angeli in adorazione della Madonna del pilone: tracce per l'ancona di Alessio Tarchetta d'Albania nel Duomo di Milano</i>	» 81
---	------

Raccolte d'Arte Applicata

Francina Chiara - <i>La catalogazione dei tessuti del fondo Regazzoni delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano</i>	» 105
Oliva Rucellai - <i>Soggetti pastorali incisi da Francesco Bartolozzi e gruppi da dessert in porcellana di Doccia</i>	» 137
Raffaella Ausenda - <i>La donazione di ceramiche di Francesco Ponti. All'origine del Museo Artistico Municipale al Castello Sforzesco</i>	» 147

Gabinetto Numismatico e Medagliere

Daniele Ripamonti - *Consonanza politica e consenso sociale nelle emissioni del Rinascimento italiano. Le monete da diecimila Ducati d'oro di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia* Pag. 179

Lara Maria Rosa Barbieri - *«Essendosi sparse queste Medaglie in tutto il popolo Christiano»: appunti per un catalogo delle effigi di san Carlo Borromeo impresse nel metallo* » 193

Chiara Battezzati - *«Sarà per me giorno di festa quando io potrò impiegarmi in servizio vostro e di sì bella impresa». Lettere di Gaetano Cattaneo e Leopoldo Cicognara per la storia dell'arte in Lombardia (I)* » 209

Segnalazioni

Alessia Alberti, Vito Milo - *Nota sul restauro di un grande disegno preparatorio di Luigi Sabatelli per la Sala dell'Iliade a Palazzo Pitti*..... » 233

Marco Tanzi - *Il Sant'Agostino Noferi, ora al Castello Sforzesco* » 243

Augusto Bonza - *Recenti ritrovamenti epistolari a proposito di Pater Aquilinus Varisiensis* » 249

Il Corpo e l'Anima, da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento

Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Francesca Tasso - *Il Corpo e l'Anima: i percorsi espositivi di una mostra a confronto*..... » 261

Michel Antonpietri, Juan-Felipe Alarcon - *Parcours Le Corps et l'Âme à Paris* » 265

Andrea Perin - *Emozionare i visitatori* » 273

Abstracts » 285

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

GABINETTO DEI DISEGNI

Nuove proposte attributive per la scuola genovese di alcuni fogli conservati presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco

Federica Mancini

I fogli di scuola genovese conservati presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco sono stati oggetto di studio in maniera discontinua⁽¹⁾. Negli anni Quaranta, l'allora direttore della raccolta milanese, Giorgio Nicodemi, dedicò due articoli significativi ai nuclei grafici ivi presenti di due tra i più emblematici protagonisti di questo ambito, Luca Cambiaso (1527-1585)⁽²⁾ e Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)⁽³⁾. Del primo artista, lo studioso riconosceva l'incapacità della critica a capire la reale portata del suo disegno e ne fissava le caratteristiche stilistiche, ascrivendogli ventiquattro fogli. Del secondo, ne faceva l'altra personalità artistica più marcante di questa scuola regionale, per l'età barocca, assegnandogli undici fogli⁽⁴⁾. Oltre alla disamina degli originali di Luca Cambiaso e dei fogli della sua scuola, inserita negli studi dedicati alla collezione di Giovanni Morelli⁽⁵⁾, a qualche disegno di Jan Roos (1591-1638)⁽⁶⁾ e alle 'macchiette' di monaci e taglialegna attribuite ad Alessandro Magnasco (1667-1749), non risulta che presso le civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche siano presenti altre opere grafiche di rilievo⁽⁷⁾. Grazie ad una visita effettuata circa tre anni fa presso il Gabinetto dei disegni milanese, era il dicembre 2019, ho riscontrato che alcuni disegni, ancora catalogati tra gli anonimi o sotto il nome di maestri di altra scuola, possono invece essere aggiunti a quelli di ambito genovese già noti. Presento tali opere grafiche in questo articolo come altresì un caso opposto, cioè quello di un foglio attribuito ad un maestro genovese, che invece va espunto non solo dal corpus grafico dell'artista ma anche dalla scuola genovese.

Tra i disegni di artisti anonimi si trova un foglio raffigurante la *Lotta tra tritoni* (FIG. 1), pur essendo stato attribuito a Luca Cambiaso⁽⁸⁾. Il tratto guizzante a penna mette in risalto le forme anatomiche possenti, sagomate da larghe pennellate di inchiostro diluito per le zone d'ombra, in contrasto con le parti più chiare della carta tenuta in riserva. Le stesse connotazioni grafiche sono riscontrabili in un nutrito gruppo di *Studi di tritoni disposti in fregio*, tra cui spiccano l'esemplare del museo del Louvre

e quello dello Städels Museum di Francoforte (FIG. 2)⁽⁹⁾. Il disegno milanese è da ricondurre alla mano del medesimo autore di quei fogli, ovvero Giovanni Cambiaso (1495-1579), padre del più famoso Luca. Il nucleo di opere grafiche, pubblicato da Mary Newcome Schleier come di Niccolosio Granello (attivo a Genova attorno alla metà del Cinquecento)⁽¹⁰⁾, è stato successivamente proposto al nome di Giovanni Cambiaso da Piero Boccardo per via del ruolo determinante avuto da questi sul figlio Luca, comprovato sia dalla vicinanza stilistica tra l'attività grafica del giovane Cambiaso e questo gruppo di fogli, sia dai rimandi tra le fisionomie imponenti disegnate da Luca e quelle dipinte nel decoro del palazzo di Antonio Doria (ora sede della Prefettura), dove i due Cambiaso lavorarono assieme⁽¹¹⁾.



FIG. 1 - Giovanni Cambiaso, *Lotta tra tritoni*, inv. Sc. C 194. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Sia la struttura compositiva continua dei corpi aggrovigliati che le espressioni concitate dei personaggi sono sviluppate nello stesso modo. Tuttavia, vanno segnalate due differenze tra il disegno milanese e l'insieme di fogli già noti: la prima è di ordine compositivo e riguarda la destinazione architettonica, che nel disegno del Castello Sforzesco si direbbe destinato ad una lunetta, come indica l'arco schizzato con due tratti a penna nella parte inferiore della composizione. In tutti gli altri casi, l'autore ha ripreso i tritoni a mo' di fregio parietale⁽¹²⁾. La seconda divergenza sta nel tipo di inchiostro utilizzato, di intenso colore nero. Questo colore non è altrimenti riscontrato nell'opera di Giovanni Cambiaso, mentre lo è nei fogli del giovane Luca⁽¹³⁾.

Della cinquantina di fogli conservati presso le collezioni grafiche del Castello Sforzesco catalogati come di Luca Cambiaso e della sua scuola⁽¹⁴⁾, l'*Adorazione dei pastori* si distingue come il capolavoro emblematico dell'attività grafica del genovese negli anni Settanta del Cinquecento⁽¹⁵⁾. Si pubblicano qui di seguito tre fogli che presentano alcune caratteristiche utili ad affrontare alcune problematiche ricorrenti nella grafica di Cambiaso. I disegni di questo artista e del suo seguito, si trovano spesso controfondate, probabilmente per arginare i danni alla carta dovuti all'uso di un inchiostro ferrogallico che, alla lunga, ha corrosso le fibre a livello più o meno avanzato. Questo comporta poche possibilità di rilevarne la filigrana, elemento tecnico prezioso per definire la datazione dei fogli. La *Caduta di Fetonte* (FIG. 3)⁽¹⁶⁾ e il *Carro di Diana*⁽¹⁷⁾ riprendono iconografie famose dipinte dall'altro grande protagonista di quel periodo a Genova, Giovanni Battista Castello (circa 1509-1569)⁽¹⁸⁾, ma il tratto meno eclatante rispetto a quello energico del Cambiaso, ci porta a includerle tra le opere della sua scuola. Non essendovi alcuna carta di controfondo, è stato possibile rilevarne la filigrana, che ne ha confermato la datazione sul finire del



FIG. 2 - Giovanni Cambiaso, *Studio di fregio con tritoni*, inv. 5602. Frankfurt am Main, Städel Museum



FIG. 3 - Ambito di Luca Cambiaso, *La caduta di Fetonte*, inv. 1367 (B/P 496). Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 4 - Ambito di Luca Cambiaso, *La caduta di Fetonte*, particolare, filigrana, inv. 1367 (B/P 496). Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Cinquecento (FIG. 4)⁽¹⁹⁾. Lo *Studio di fauno che porta un otre* (FIG. 5)⁽²⁰⁾, anch'esso attribuito a Cambiaso, è tracciato con un semplice tratto a penna che ricorda la rapidità e la scioltezza dell'attività degli inizi, come nell'*Amorino che sistema l'arco* del Gabinetto dei Disegni e Stampe di Palazzo Rosso di Genova⁽²¹⁾. Il foglio del Castello Sforzesco spetta, a nostro avviso, ad un suo collaboratore: i tratti calcati e accigliati del volto, la sproporzione delle membra ed una certa esitazione nel risolvere il posizionamento del personaggio sono caratteristiche di un allievo che, pur imitando bene il segno del maestro, non ne ha la sua disinvoltura. Di questa composizione colpisce il tracciato a penna, completamente bucherellato, dettaglio tecnico comune ad altri disegni della scuola di Cambiaso che abbiamo ricondotto alla mano del suo discepolo prediletto, Lazzaro Tavarone (1551-1640)⁽²²⁾. Se i forellini lungo i tratti a penna servivano a duplicare la composizione su un altro supporto, ripassando le linee con un sacchetto contenente della polvere carboniosa, lo 'spolvero', in questo caso l'avvenuto trasferimento è confermato dalla presenza eterogenea di una patina grigia e traslucida, residuo del materiale utilizzato. Tavarone potrebbe aver usato il foglio per uno dei numerosi decori a grottesche da lui dipinti nei palazzi e nelle ville,



FIG. 5 - Allievo di Luca Cambiaso (Lazzaro Tavarone?), *Studio di fauno che porta un otre*, inv. A 457. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 6 - Lazzaro Tavarone, *Fauno che porta un otre*, particolare, affresco. Pegli, villa Centurione Doria

a Genova e dintorni, a partire dal suo ritorno dalla Spagna nel 1592 e fino agli anni trenta del Seicento. Un *Fauno che porta un otre*, simile nell'orchestrazione delle forme, è affrescato in più punti sulla volta della stanza di Giove (FIG. 6), al piano terreno della villa Centurione Doria di Pegli, dove il discepolo preferito di Cambiaso fu incaricato di decorare ad affresco la parte nuova con cicli encomiastici e grottesche, tra il 1595 e il 1596⁽²³⁾.

Al secolo successivo appartiene una *Scena di battaglia* (FIG. 7), classificata sotto il nome di Aniello Falcone (1607-1656), artista napoletano specializzato in questo genere di pittura⁽²⁴⁾. La struttura compositiva, che riprende l'inquadramento con il punto di vista rialzato e con i cavalieri posti sui lati della scena nell'atto di osservare l'episodio principale, secondo un modello diffuso attraverso le incisioni di Antonio Tempesta (1555-1630), non ha però appigli stilistici con la pittura di Falcone. Non vi sono neppure punti di tangenza tra il disegno del napoletano, documentato soprattutto a matita rossa⁽²⁵⁾, e il segno spezzato, rapido e arzigogolato – e per di più a penna – del foglio del Castello Sforzesco. Il tratto sicuro, l'acquarellatura abbondante e leggera che anima le forme vigorose, quali il possente quarto



FIG. 7 - Ambito di Giulio Benso (Giovanni Battista Montanaro?), *Scena di battaglia*, inv. Av D-99. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

posteriore del cavallo, l'organizzazione della composizione e l'uso vivace della penna e degli intensi passaggi chiaroscurali sono elementi formali affini al linguaggio di Giulio Benso (1592-1668), come lo dimostrano alcune *Scene di battaglia* appartenenti al *corpus* grafico di questo grande artista del Seicento genovese⁽²⁶⁾. Celebre per la sua attività di frescante e quadraturista, di cui ha lasciato testimonianze importanti quali l'abside della chiesa dell'Annunziata del Vastato di Genova e il decoro del Castello Grimaldi di Cagnes-sur-Mer⁽²⁷⁾, Benso è l'autore di dipinti notevoli, tra cui il ciclo di pale d'altare commissionate per l'Abbazia di Weingarten nel Baden-Württemberg⁽²⁸⁾.

Come disegnatore non fu meno prolifico e versatile ma non al punto da giustificare l'estrema eterogeneità dei fogli che gli sono stati attribuiti nel tempo⁽²⁹⁾. Da qualche anno, le sue diverse 'maniere' grafiche sono state ricondotte a delle vere e proprie personalità artistiche, citate dalle fonti ma le cui opere sono raramente arrivate fino a noi⁽³⁰⁾. Lo stile della *Scena di battaglia* è affine, a nostro avviso, alla vena grafica ricondotta al nome di Giovanni Battista Montanaro. Jonathan Bober gli ha attribuito due opere grafiche, per via della sigla 'BM' apposta con calligrafia antica sul retro di una di esse, identificata appunto con le iniziali del pittore Battista Montanaro⁽³¹⁾. Alcuni elementi formali permettono di avvicinare il foglio milanese ad una scena iconograficamente lontana come il *Matrimonio mistico di santa Caterina in presenza di vari santi tra cui santa Caterina da Siena*, conservato presso il Gabinetto di disegni dell'Hermitage di San Pietroburgo⁽³²⁾. Il tratto a penna, flessuoso negli accenti materici delle vesti, calcato nelle zone d'ombra, dove l'inchiostro sembra essere colato dalla penna, e squadrato e netto nel modellato dei volti, come pure l'acquarellatura leggera e soffusa dovuta ad un inchiostro estremamente diluito sono decisamente simili. La *Scena di battaglia* milanese può essere datata al primo quarto del XVII secolo, per quanto non si conosca nulla dell'evoluzione grafica di Montanaro né di suo fratello Agostino, dopo il periodo di alunnato presso Giovanni Battista Paggi (1554-1627) all'inizio del secolo, interrotto perché i due artisti «gonfi di se medesimi si tennero già per quelli, che ancora non erano»⁽³³⁾.

Agli anni Settanta e Ottanta del Seicento, cioè quelli dell'intensa attività genovese di Domenico Piola (1627-1703), prima del bombardamento della Superba del 1684, risalgono tre fogli delle raccolte milanesi caratterizzati da eleganti acquerellature stese a pennello, tipiche del suo stile raffinato: la *Madonna in trono tra san Giovanni Battista e sant'Antonio Abate*⁽³⁴⁾, la *Sacra famiglia con san Giovannino* (FIG. 8)⁽³⁵⁾ e il *Ritrovamento di Mosè*⁽³⁶⁾. Se la produzione grafica del capofila dell'omonima dinastia imperante a Genova nella seconda metà del Seicento è ben documentata, quella degli inizi di uno dei suoi figli, Paolo Gerolamo (1666-1724), lo è relativamente meno⁽³⁷⁾.

Formatosi sotto l'ala paterna, il giovane fu permeabile tanto alle forme allungate e caricate di Alessandro Magnasco (1667-1749), suo coetaneo, quanto alle iperboli del più noto collaboratore del padre, lo sfavillante Gregorio De Ferrari (1644-1726). Riuscì a elaborare un proprio linguaggio artistico, più contenuto e armonioso, a partire dal soggiorno romano, tra il 1690 e il 1694, durante il quale ebbe modo di lavo-



FIG. 8 - Domenico Piola, *Sacra famiglia e san Giovannino*, inv. Sc. C 188. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

rare accanto a Carlo Maratti (1625-1713)⁽³⁸⁾. È del periodo della sua formazione che si può datare, secondo noi, la *Coppia con puttini* del Castello Sforzesco (FIG. 9)⁽³⁹⁾: le membra sproporzionate e discrasiche del personaggio posto in primo piano rivelano gli errori di un giovane artista, ma il torso ampio e tornito, gli occhi tondeggianti dall'espressione sincera e il gusto narrativo esplicitato dal posizionamento delle figure e dalle loro espressioni riflettono il giudizio di Ratti sul suo modo di disegnare «scelto, risoluto, e franco», comune ad altri fogli la cui paternità oscilla tra Paolo Gerolamo e suo padre⁽⁴⁰⁾.

È con un disegno erroneamente attribuito a Alessandro Magnasco, la *Deposizione* (FIG. 10)⁽⁴¹⁾, che vorremmo terminare questa carrellata di osservazioni sui fogli di cui abbiamo fino a qui identificato l'autore. Il segno concitato, quasi febbrile, e le pennellate abbondanti non sono suadenti come quelle schizzate dal Lissandrino, del quale si conservano nella stessa raccolta milanese alcune macchiette⁽⁴²⁾. Lo stile palpitante e più acceso nei contrasti chiaroscurali esula dal mondo di Magnasco e, più



FIG. 9 - Paolo Gerolamo Piola, *Coppia con puttini*, inv. Au. B 1845. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

in generale, da quello genovese della fine del Seicento rappresentato da Domenico Piola, Paolo Gerolamo e Gregorio De Ferrari⁽⁴³⁾. La composizione riprende fedelmente la celebre *Deposizione* dipinta da Luca Giordano (1634-1705) verso il 1665, destinata alla chiesa veneziana di Santa Maria del Pianto e conservata dal 1829 presso le Gallerie dell'Accademia⁽⁴⁴⁾. Ed è con le opere grafiche di alcuni pittori di ambito veneto, quali Antonio Molinari (1655-1704), Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) e Gaspare Diziani (1689-1767), che il foglio del Castello Sforzesco sembra avere più affinità stilistiche ed è in quella direzione che ne va ricercato il corretto autore⁽⁴⁵⁾.



FIG. 10 - Ambito veneto, *Deposizione*, inv. Au C. 433. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 11 - Paolo Gerolamo Piola, *Deposizione*, inv. 4379. Genova, Gabinetto dei Disegni e Stampe di Palazzo Rosso

- ⁽¹⁾ Si tratta di circa un'ottantina di fogli, numero corrispondente a quelli consultati. Sulla costituzione del Gabinetto e l'origine dei fondi, si veda F. ROSSI, *Il Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano*, in *Archivi di disegni, disegni in archivio* Atti della giornata di studi (Venezia, Università Ca' Foscari, 20 maggio 2010), a cura di M. Agazzi, M. Frank, S. Marinelli, Venezia 2012, pp. 51-59.
- ⁽²⁾ G. NICODEMI, *Disegni di pittori italiani del Seicento I.*, «L'Arte», 14 (1943), pp. 67-94.
- ⁽³⁾ G. NICODEMI, *Disegni di pittori italiani del seicento II.*, «L'Arte», 15 (1944), pp. 23-38.
- ⁽⁴⁾ Portando il gruppo dei disegni a dodici, Alessandro Morandotti li ha restituiti alla mano, graficamente sconosciuta, di Antonio Lagorio (documentato intorno al 1669-1670). A. MORANDOTTI, *Studi sulla pittura barocca nell'era del Web/1: profilo di Antonio Lagorio*, «Nuovi studi», 5 (2000), pp. 81-93.
- ⁽⁵⁾ Sulla storia della collezione Morelli, passata in parte alle Raccolte del Castello Sforzesco sul finire dell'Ottocento, si veda M.C. RODESCHINI GALATI, *La Dispersione della collezione Morelli*, in G. BORA, *I disegni della Collezione Morelli*, Bergamo 1988, pp. 20-30. Per i disegni di Cambiaso e della sua scuola, si vedano: BORA, *I disegni...* cit., pp. 144-153, n. 44-48 e pp. 273-274, n. 71-73 e G. BORA, *Mo. Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, catalogo mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale Viscontesche, 9 novembre 1994 – 8 gennaio 1995), a cura di G. Bora, Milano 1994, pp. 138-144, n. III.36-49.
- ⁽⁶⁾ Artista fiammingo presente a Genova tra il 1614 e il 1638, ebbe un ruolo significativo nella formazione del Grechetto. Presso la raccolta milanese si trovano quattro disegni di scene pastorali a lui attribuiti: inv. 204.2005, inv. 205.2006 (citati in M. NEWCOME, *Genoese Baroque Drawings*, Binghamton, catalogo della mostra [Binghamton, University Art Gallery, 1^{er}-31 ottobre 1972], Binghamton 1972, p. 24, n. 56), inv. 5926 (B 2199) e inv. 6932 (A 2018). Si veda BORA, *Mo. Giovanni Morelli...* cit. n. 5, pp. 146-149, n. III.51-53.
- ⁽⁷⁾ Di Magnasco sono conservati i seguenti fogli: *Frati cappuccini seduti a terra* (inv. Au B 1454; F. FRANCHINI GUELF, *Alessandro Magnasco: i disegni*, Genova 1999, p. 101 n. 9), *Cinque figure maschili* (inv. Au B 1455; EAD., p. 116 n. 19), *Boscaiolo che trasporta un tronco* (inv. Au. C 435; EAD., p. 117 n. 20) e *Contadini a riposo* (inv. Au. C 434 EAD., p. 116 n. 19).
- ⁽⁸⁾ Inv. Sc. C 194. Penna e inchiostro nero, acquarellatura di inchiostro nero. 275 x 267 mm. Provenienza: Trivulzio, donazione nel 1943. L'attribuzione a Luca Cambiaso è menzionata nella scheda di catalogo dell'opera grafica senza fornire il nome di chi l'ha proposta.
- ⁽⁹⁾ Rispettivamente inv. 9362 e inv. 5602. Si vedano F. MANCINI, *Inventaire général des dessins italiens, Dessins génois XVIIe-XVIIIe siècle, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins*, vol. 11, Parigi 2017, p. 34, n. 1, con bibliografia precedente, e J. JACOBY, *Von Raffael bis Tizian, Italienische Zeichnungen aus dem Stadel Museum*, Francoforte sul Meno 2014, pp. 198-199, n. 63.
- ⁽¹⁰⁾ M. NEWCOME SCHLEIER, scheda in *Dessins de la donation Marcel Puech au musée Calvet, Avignon*, a cura di S. Béguin, M. Di Giampaolo, Ph. Malgouyres, Napoli 1998, p. 24, n. 12.
- ⁽¹¹⁾ P. BOCCARDO, scheda in *Luca Cambiaso, Un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale e Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, 3 marzo – 8 luglio 2007), Milano 2007, pp. 356-357, n. 1a e 1b.
- ⁽¹²⁾ La forma a semicerchio in altro a sinistra è invece dovuta ad uno strappo antico.

- ⁽¹³⁾ Per quanto si tratti di un caso unico tra i fogli noti di Giovanni Cambiaso, non va dimenticato che quello che si conosce non costituisce la totalità della sua opera grafica. Il *Cristo trionfante* del museo del Louvre, eseguito da Luca Cambiaso sul finire degli anni Quaranta del Cinquecento, conferma in maniera indiretta l'uso diffuso nella bottega di inchiostri più scuri. Per il disegno del Louvre, si veda MANCINI, *Inventaire général des dessins...* cit. n. 9, p. 65, n. 45, con bibliografia precedente.
- ⁽¹⁴⁾ Numero corrispondente ai disegni consultati.
- ⁽¹⁵⁾ Inv. 1368 (B/P 497). Penna e inchiostro bruno, acquarellatura di inchiostro bruno, 323 x 224 mm. Provenienza: G. Morelli (L. 1902); G. Frizzoni. BORA, *Mo. Giovanni Morelli...* cit. n. 5, p. 139, n. III.37.
- ⁽¹⁶⁾ Inv. 1367 (B/P 496). Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, 310 x 218 mm. BORA, *Mo. Giovanni Morelli...* cit. n. 5, p. 140, n. III.39.
- ⁽¹⁷⁾ Inv. 1377 (C/P 169). Penna e inchiostro bruno. mm 274 x 422. Provenienza: G. Vallardi (L. 1223); G. Morelli (L. 1902). BORA, *Mo. Giovanni Morelli...* cit. n. 5, p. 139, n. III.38.
- ⁽¹⁸⁾ Sull'attività del Castello presso la villa delle Peschiere si veda G. ROSSO DEL BRENNIA, *G.B. Castello il Bergamasco nella Villa delle Peschiere*, «Arte Lombarda», vol. 14, n. 2 (1969), pp. 111-118.
- ⁽¹⁹⁾ Per il primo disegno, inv. 1367 (B/P 496), la filigrana corrisponde ad un uccello iscritto in un cerchio ed è simile a BR 12211 (carta di fabbricazione romana nel 1593) e a BR 12210 (carta prodotta a Siracusa dal 1591). La datazione sul finire del Cinquecento conferma che l'opera è del seguito di Cambiaso, come portava a pensare il tipo di segno a penna e l'abbondante acquarellatura, tipici dei modi del maestro negli anni ottanta, prima di lasciare Genova nel 1583. La filigrana del secondo foglio, inv. 1377 (C/P 169), sembra rappresentare due piccoli uccelli iscritti in un cerchio a cui è sovrapposta una croce e sotto al quale stanno due lettere, «I» e «A». Si direbbe simile al modello BR 12230, di provenienza italiana. CH.M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., II ed., Lipsia 1923.
- ⁽²⁰⁾ Inv. A 457. Penna e inchiostro bruno, foratura, tracce di polvere di spolvero. Controfondato su pagina di album ritagliata, 203 x 135 mm. Provenienza: O. Ulrich-Bansa, acquisto nel 1936.
- ⁽²¹⁾ Genova, Gabinetto dei Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. 1840. Tracce di matita rossa, penna e inchiostro marrone, 237 x 152 mm. Provenienza: S. Varni. Entrato come originale e ora considerato più come copia (Margherita Priarone, comm. scritta, 20 settembre 2021).
- ⁽²²⁾ I disegni con bucherellatura sono quattro: due disegni si trovano presso il museo del Louvre, *Due putti che si rincorrono giocando* (inv. 9373, MANCINI, *Inventaire général des dessins...* cit. n. 9, pp. 103-104, n. 105) e *Venere che piange Adone morto* (inv. 9326, EAD., p. 99, n. 950); uno presso la Graphische Sammlung di Monaco, la *Lapidazione di santo Stefano* (inv. 2775 Zr; F. MANCINI, *Pricked Lines, Repetition and the Art Market: The Stoning of Saint Stephen by Lyca Cambiaso's Workshop*, in *Marginale Zeichentechniken*, Berlino 2022, pp. 97-104); un ultimo si trova presso la Biblioteca Nacional de España di Madrid (*Cristo che porta la Croce*, DBI 13/1/18; F. MANCINI, scheda in *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento*, Napoli 2020, pp. 296-297, n. 90). Si segnala anche uno *Studio di donna in piedi*, di ambito cambiasesco, conservato a Firenze, presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 7141 S.
- ⁽²³⁾ E. PARMA, *La Pittura in Liguria, Il Cinquecento*, Genova 1999, pp. 303-311.
- ⁽²⁴⁾ Inv. Av D-99. Tracce di matita nera, penna e inchiostro marrone, acquarellatura bruna,

285 x 387 mm. Provenienza: A. Caracciolo Ginnetti, acquisto nel 1935. Sull'opera pittorica di Falcone, si veda A. DELLA RAGIONE, *Aniello Falcone: opera completa*, Napoli 2008.

- (25) Sulla grafica di Falcone si rimanda all'articolo di V. FARINA, *Addenda al catalogo dei disegni di Aniello Falcone*, «Horti Hesperidum», 4 (2014), pp. 93-119.
- (26) È il caso della *Scena di battaglia*, conservata presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi a Firenze, inv. 7160 S, citata ma non riprodotta da M. NEWCOME SCHLEIER, *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, Firenze 1989, p. 83, n. 39, o della *Scena di battaglia* passata in vendita presso Sotheby's a New York nel 2005 (*Old Master Drawings*, Sotheby's New York, 26/01/2005, lotto n. 109).
- (27) Sull'attività di pittore di Benso si veda a F.R. PESENTI, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986, pp. 137-143 e, per la biografia (anche se datata) si veda G. ROTONDI TERMINIELLO, *Giulio Benso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 8 (1966), ed. online (<<https://www.treccani.it/biografico/index.html>>; 20-12-2022).
- (28) Sulla collaborazione di Benso per Weingarten, si veda M. BARTOLETTI, *'Perillustri Domino Iuli': un profilo dell'attività di Giulio Benso nell'abbazia di Weingarten*, in *Genova e l'Europa continentale*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Genova 2004, pp. 84-103.
- (29) Su Benso disegnatore si veda M. NEWCOME SCHLEIER, *Giulio Benso*, «Paragone, Arte», 355 (1979), pp. 27-40.
- (30) Raffaele Soprani, il biografo degli artisti genovesi, trattò nelle sue *Vite* di alcuni di questi artisti, quali Bartolomeo Gagliardo, Giovanni Battista Montanaro e Giovanni Domenico Cappellino. Si veda R. SOPRANI, C.G. RATTI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, 2 voll., Genova 1768, I, pp. 139-142 e pp. 177-183. Per la genesi e il riconoscimento delle diverse mani raggruppate sotto il nome di Benso, si rimanda a M. NEWCOME SCHLEIER, *Le Dessin à Gènes du XVI^e au XVIII^e siècle*, catalogo della mostra (Parigi, Museo del Louvre, 30 maggio – 9 settembre 1985), Parigi 1985, p. 50, sotto n. 40; J. BOBER, *The drawings of Luca Cambiaso: a postscript* in *Luca Cambiaso. Ricerche e restauri*, atti del convegno (Moneglia [Genova], Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 11-12 maggio 2007), Genova 2009, pp. 145-147. Nella recente tesi di dottorato dedicata a Giulio Benso di Stefania Lumetta, che pure include tantissimi di questi fogli 'problematici', non è inclusa né dibattuta nessuna delle proposte avanzate sui vari disegnatori (S. LUMETTA, *The Art of Giulio Benso: Genoese figure between Mannerism and baroque Art and Art History*, tesi di dottorato Université Paris Sciences et Lettres, Università degli studi di Roma Tor Vergata, 2020 <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02929317/file/2020UPSLP022_archivage.pdf>; 20-12-2022).
- (31) I due disegni rappresentano: *Il ritrovamento di Mosé*, Houston, Younger collection e la *Sacra Famiglia* (recto), *Studio di figura che tiene in mano un libro* (verso), di collezione privata. BOBER, *The Drawings of Luca...* cit. n. 30, p. 146, fig. 16-18.
- (32) Inv. OP-1640. Matita nera, penna e inchiostro marrone, acquarellatura marrone, 360 x 250 mm. Si veda il sito internet: <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/02.+drawings/219907>> (20-12-2022) e I. GRIGORIEVA, *Grande Pittura Genovese dall'Ermitage, da Luca Cambiaso a Magnasco*, a cura di I. Grigorieva, S. Vsevolozskaja, con la collaborazione di P. Boccardo, San Pietroburgo 2002, pp. 126-127.
- (33) SOPRANI, RATTI, *Vite de' pittori...* cit. n. 30, I, pp. 139-140.
- (34) Inv. Au C. 770. Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquarellatura bruna, 370 x 266 mm. Provenienza: P. Gaffuri; M. Gaffuri, acquisto nel 1931.

- ⁽³⁵⁾ Inv. Sc. C 188. Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquarellatura bruna, 238 x 201 mm. Provenienza: Trivulzio, donato nel 1943.
- ⁽³⁶⁾ Inv. Sc. B 156. Matita nera, penna e inchiostro marrone, acquarellatura marrone, 180 x 266 mm. Provenienza: M. Gaffuri, acquisto nel 1931.
- ⁽³⁷⁾ Sulla biografia dell'artista si veda A. TONCINI CABELLA, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande casa genovese*, Genova 2002. Per quanto riguarda la grafica, al nome di Paolo Gerolamo piuttosto che a Domenico, è stata ricondotta una serie di disegni del museo del Louvre. Si veda MANCINI, *Inventaire général des dessins...* cit. n. 9, pp. 299-306.
- ⁽³⁸⁾ SOPRANI, RATTI, *Vite de' pittori...* cit. n. 30, II, pp. 183-193.
- ⁽³⁹⁾ Inv. Au. B 1845, pietra nera, penna, pennello e inchiostro, 175 x 210 mm. Provenienza: P. Gaffuri, M. Gaffuri, acquisto Comune di Milano, 1931.
- ⁽⁴⁰⁾ SOPRANI, RATTI, *Vite de' pittori...* cit. n. 30, II, p. 192. I disegni con cui si può mettere in rapporto il presente foglio sono: come Domenico Piola, *Il vecchio Tobia mentre seppellisce i morti di notte*, Stuttgart, Staatsgalerie, inv. D 6347 e inv. D 6345 (CH. THIEM, *Italienische Zeichnungen, 1500-1800, Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1977, pp. 47-48, n. 77 e 78); Paolo Gerolamo Piola, *Studi di sfinge*, inv. 2017.314, Austin, Blanton Museum of Art e, come Domenico Piola, *Allegorie delle Arti inserite in un tondo*, inv. 4312, Genova, Gabinetto dei Disegni e Stampe di Palazzo Rosso (da ora in poi GDSRP).
- ⁽⁴¹⁾ Inv. Au C. 433. Matita rossa, penna e inchiostro bruno, acquarellatura marrone, 293 x 203 mm. Provenienza non conosciuta
- ⁽⁴²⁾ Si veda n. 7.
- ⁽⁴³⁾ A titolo di confronto, si segnala la *Deposizione* (FIG. 11) classificata sotto il nome di Paolo Gerolamo Piola, conservata al GDSRP a Genova (inv. 4379. Matita nera, pennello e acquarellatura di inchiostro bruno, 439 x 290 mm).
- ⁽⁴⁴⁾ O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano, L'opera completa*, 2 voll. Napoli 1992, I, p. 279, n. A180 e II, p. 560, fig. 263. Il fatto che il disegno del Castello Sforzesco appaia come una collazione di stili dei diversi maestri sopracitati suggerisce l'idea che l'autore potrebbe essere lo stesso Giordano, ovvero un artista la cui capacità di interpretare la maniera altrui è nota, come pure il fascino per la scuola genovese. Si rimanda ai fogli che Giordano schizzò imitando lo stile di alcuni dei maestri genovesi più importanti: da Cambiaso, *Assunzione della Maddalena e Putto con teschio*, Gabinetto dei Disegni e Stampe del museo di Capodimonte di Napoli (inv. 170 e 169; R. MUZZI schede in *Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra [Napoli, Castel Sant'Elmo-Museo di Capodimonte, 3 marzo – 3 giugno 2001], Napoli 2001, pp. 382-383, n. 6 e 7), *Riposo dalla fuga in Egitto* (collezione privata; EAD., p. 385, n. 9); da Domenico Piola, *Nascita della Vergine*, Albertina Graphische Sammlung di Vienna (inv. 34204, EAD., p. 397, n. 21).
- ⁽⁴⁵⁾ Si veda di Diziani, *Diana e Endimione*, foglio conservato presso le stesse collezioni del Castello Sforzesco (inv. Au. A 1848; BORA, *Mo. Giovanni Morelli...* cit. n. 5, p. 227 n. III.166, fig. III.166 a p. 331); per Pellegrini, *Alessandro e Poros* del museo del Louvre (inv. 13895; V. TOUTAIN-QUITTELIER scheda in *Venise, l'art de la Serenissima*, catalogo della mostra [Montpellier, Musée Fabre, 14 ottobre 2006 – 14 gennaio 2007], a cura di C. Loisel, Parigi 2006, p. 132, n. 57) e *Ercole e l'Idra* passato in asta presso Christie's Londra (*Old Master & 19th Century Paintings – Drawings & Watercolours*, Londra 07/07/2010, lotto n. 320); per Molinari si rimanda al gruppo di disegni conservati al Louvre (C. MONBEIG-GOGUEL, *Drawings by Antonio Molinari in the Louvre*, «Master drawings», 23/24 (1985/86) [1987], pp. 232-241 e C.A. SCHWAIGHOFER, *Osservazioni sulla grafica di Antonio Molinari*, «Arte in Friuli, arte a Trieste», 29 (2010) [2011], pp. 37-44).

Cieli di carta: opere dei tiepoleschi Costantino Cedinì, Giambattista Canal e Francesco Lorenzi

Enrico Lucchese

A Venezia la notizia della morte in Spagna di Giambattista Tiepolo, accaduta improvvisamente nella notte tra il 26 e il 27 marzo 1770, arrivò il 20 aprile di quell'anno: «Con lettere pervenute da Madrid fu saputa la amara perdita colà, dove più anni visse per commando di Sua Maestà Cattolica e con due figlioli stipendiati, il famoso pittore veneziano, anzi il più rinomato, il signor Giovanni Battista Tiepolo, ben noto in Europa, in età di 72 anni et il più laudato in patria»⁽¹⁾. Venti giorni dopo, i Riformatori dello Studio di Padova concedevano a Giovanni Battista Albrizzi la licenza di stampa della *Pittura veneziana* scritta da Anton Maria Zanetti di Alessandro⁽²⁾, «critico sensibilissimo alla 'parte pittoresca' dell'arte, ultimo portavoce – fra il dilagare del neoclassicismo – della più grande civiltà pittorica»⁽³⁾, di cui il bibliotecario della Marciana, nelle pagine conclusive della sua opera principale, celebrava il funerale⁽⁴⁾, ricordando l'appena scomparso «genio vigoroso molto e sempre a se stesso presente»⁽⁵⁾.

Alla corte spagnola intanto, a una settimana di distanza dalla morte del genitore, il figlio maggiore di Giambattista chiedeva a Carlo III il permesso di tornare in patria, giungendovi il 12 novembre 1770⁽⁶⁾:

Il signor Giandomenico Tiepolo che lungamente soggiornò a Madrid col famoso et incomparabile, ivi defonto, Giovanni Battista suo padre, pittore veneto di alta fama et in patria et altrove, è che colà con suo vantaggio servì et affaticò alla corte del re di Spagna, finalmente restituissi a Venezia, onde abbracciare la madre e la famiglia, lasciando però presso Sua Maestà l'altro fratello grato alla famiglia reale.

Tra i primi dipinti che Giandomenico eseguì ritornato a casa, data al 1771 il *Baccanale* affrescato a monocromo sulle pareti della camera dei satiri nella villa familiare di Zianigo⁽⁷⁾, mentre il 31 agosto 1772 furono esposti in piazza San Marco gli otto dipinti su tela della *Passione di Cristo* per il convento madrileni di San Filippo Neri⁽⁸⁾. Il 12 settembre vinse il concorso, bandito l'anno prima, per terminare la decorazione parietale della stanza dell'Albergo nella Scuola veneziana di

Santa Maria della Carità, grazie alla valutazione positiva e apparentemente unanime della commissione formata da pittori dell'Accademia di San Luca a Roma interpellati dall'ambasciatore Alvise Tiepolo (che probabilmente influì sull'esito della gara), tra cui Anton Raphael Mengs, il quale in realtà aveva preferito la prova di Pietro Antonio Novelli⁽⁹⁾: un episodio chiave dell'introduzione del gusto neoclassico nella Serenissima.

Il 27 settembre 1772, dunque una quindicina di giorni successivi al conseguimento dell'incarico alla Carità, Giandomenico Tiepolo riuscì a essere eletto – dopo il primo tentativo del primo settembre dell'anno precedente – maestro all'Accademia veneziana, alla cui istituzione pubblica aveva presenziato nel 1756 con il padre nel ruolo di presidente, carica che coprì nel 1783⁽¹⁰⁾. Tra i docenti accademici, egli rappresentava la tradizione della bottega tiepolesca, così come Jacopo Marieschi quella ricca e Giuseppe Angeli la piazzettesca, linguaggi stilistici il cui destino appariva segnato dall'avanzata del Neoclassicismo ormai alle porte della laguna⁽¹¹⁾: «nel 1775 vengono aggregati all'Accademia veneziana come membri onorari Batoni e Mengs; nel 1781 sarà la volta di Angelica Kauffmann; in quello stesso anno Francesco Milizia pubblica a Venezia il saggio *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*»⁽¹²⁾.

Provvedendo tra il 1774 e il 1778 alle quattro edizioni della produzione incisoria familiare⁽¹³⁾, Giandomenico poté dunque fornire agli studenti in Accademia un repertorio cartaceo, di più semplice fruizione rispetto ai modelli pittorici e ai disegni di sua proprietà che comunque dovevano rivelarsi un ottimo materiale didattico, delle invenzioni tiepolesche, in particolare quei *Soffitti* aperti su cieli rappresentati in modo illusionistico che ancora, nonostante il cambiamento stilistico in corso, la committenza veneziana richiedeva per i propri palazzi e ville.

Un foglio del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco (FIG. 1)⁽¹⁴⁾ può essere riportato a tale momento, una stagione su cui grava una condanna critica tanto autorevole quanto connessa a una terminologia storico-artistica di età contemporanea⁽¹⁵⁾, cui del resto il Neoclassicismo appartiene, che male si applica su opere d'impostazione tardo barocca, le quali non andrebbero svalutate per presunti ritardi o per asserite mancanze d'ispirazione, ma invece considerate nel loro ambito culturale, generalmente tradizionalista e in alcuni casi disposto a cambiamenti circoscritti.

Pervenuto nelle collezioni civiche milanesi nel 1939 dalla Fondazione Durini e inventariato con attribuzione a Giambattista Tiepolo, il disegno appare connettibile, a un esame diretto, allo stile grafico di Costantino Cedini (Padova, 1741 – Venezia, 1811), come attesta il confronto con simili studi di decorazioni figurative per soffitti: dal gruppo del legato del conte Francesco di Toppo, del 1883, ai Civici Musei di Udine⁽¹⁶⁾, al *Martirio di santa Caterina* del Kupferstichkabinett di Berlino recentemente restituitogli con comune cronologia agli «ultimi anni del Settecento, epoca

pure dei disegni conservati nel Museo Correr di Venezia e nel Museo di Belle Arti di Budapest»⁽¹⁷⁾. Le opere friulane (e di conseguenza quella tedesca) «documentano come il Cedini presentasse ai suoi committenti non già un ‘modelletto’ su tela, ma un disegno “finito” in ogni sua parte»⁽¹⁸⁾, circostanza che si può registrare pure nel



FIG. 1 - Costantino Cedini, *Concordia coniugale con la Virtù, la Fedeltà, la Prudenza, l'Abbondanza e la Fama*, inv. Du. C 45. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

foglio, autografo e di datazione stilistica analoga, con uno *Studio per soffitto con Venere e Crono* presentato dalla Galleria Keko di Riemst (Belgio)⁽¹⁹⁾, e in quello in esame, mentre nell'ultima schedatura degli affreschi di villa Lion Da Zara a



FIG. 2 - Lorenzo Tiepolo, da Giambattista Tiepolo, *Magnificenza dei principi*, inv. 1907,0515.84.88. London, The British Museum, Department of Prints and Drawings

Casalserugo, databili a dopo il 1775, si è sorvolato sulla proposta – non convincente – di reputare preparatorio per *L'Aurora che precede il carro di Apollo e mette in fuga le Tenebre* un foglio con lo stesso soggetto e di condotta grafica più bozzettistica rispetto agli altri esemplari finora elencati⁽²⁰⁾.

Il disegno del Castello Sforzesco mostra i «caratteristici elementi morfologici e tipologici come l'organizzazione delle figure in gruppi fra loro poco dinamizzati, un certo impaccio nella definizione anatomica dei corpi che presentano fianchi larghi e la testa minuta, i Putti con ciuffi di capelli al vento»⁽²¹⁾ rilevati già all'altezza della *Morte di san Martino* della parrocchiale di Torre di Mosto, databile a prima del 1772. Il dettaglio dei piccoli geni in volo reggenti ghirlande e il curioso movimento delle chiome degli infanti nel foglio milanese sono motivi di Cedini che, nell'ambito del suo *corpus* grafico, trovano ulteriore conferma nell'esecuzione, ravvisata nel gruppo udinese, «con un tratto sottile e ondosso e con una cromia già snervata»⁽²²⁾.

Qui è raffigurata la *Concordia coniugale*, simboleggiata da una coppia di giovani sposi uniti da una catena d'oro con un cuore appeso che entrambi sorreggono: inferiormente, compare Cupido con la faretra e la fiaccola di Imeneo, disponendosi a fianco la *Virtù* alata con il sole raggianti sul petto, la corona di alloro sul capo e l'asta in mano, e la *Fedeltà* con l'anello d'oro e il cane; in lontananza si vede la *Prudenza*, riconoscibile per lo specchio e il serpente, con un'altra personificazione allegorica femminile senza attributi, in primo piano siede sulle nuvole l'*Abbondanza* con la cornucopia e vola la *Fama* con le due trombe⁽²³⁾.

Nel catalogo delle decorazioni profane di Cedini, la particolare iconografia della *Concordia coniugale* compare nell'affresco trasportato su tela della stanza detta del Parlatorio al museo di Ca' Rezzonico, proveniente da palazzo Nani a Cannaregio, «negli anni intorno al 1790»⁽²⁴⁾, e in un soffitto di palazzo Mora a San Felice, dipinto «in una fase tarda della sua attività»⁽²⁵⁾. A differenza di quegli esempi pittorici e dei coevi fogli di Udine e Berlino, la presente *Concordia coniugale con la Virtù, la Fedeltà, la Prudenza, l'Abbondanza e la Fama* dimostra un accento spiccatamente tiepolesco, non soltanto per l'identità di soggetto con uno degli affreschi del 1734 di Giambattista a Villa Loschi Zileri dal Verme a Biron di Monteviale⁽²⁶⁾, ma soprattutto perché la composizione è ricalcata dalla *Magnificenza dei principi* (FIG. 2), incisione ad acquaforte e puntasecca di Lorenzo Tiepolo, databile verso il 1760, tratta dal soffitto paterno dipinto per il palazzo piombo-borghese del conte Michail Voronzov, presente fin dal 1774 circa nella prima tiratura della raccolta delle opere famigliari stampata a Venezia dal fratello Giandomenico⁽²⁷⁾. Dalla traduzione di Lorenzo, di formato grande⁽²⁸⁾, è replicata da Cedini in maniera palmare la figura della *Fama*, mentre la protagonista della *Concordia coniugale* disegnata riprende nella posa la *Magnificenza* incisa, anch'essa accompagnata dalla *Virtù*, dalla *Fedeltà*, dalla *Prudenza* e dalla *Abbondanza*, oltre che dalla *Giustizia* e dal *Merito*⁽²⁹⁾.

L'appropriazione e il camuffamento della fonte figurativa, inducono a ipotizzare che il foglio in esame possa essere un saggio di virtuosismo grafico risalente al più che probabile incontro tra Costantino Cedini, all'indomani forse della decorazione degli interni di palazzo Maldura a Padova⁽³⁰⁾ e conclusa comunque la permanenza nella Fraglia dei pittori veneziani⁽³¹⁾, e Giandomenico Tiepolo da non molto diventato maestro in Accademia. Lì, il padovano è ricordato a gennaio 1775, quando con il concittadino Giambattista Mengardi partecipò a una contestazione nei confronti del neopresidente – e suo primo maestro – Jacopo Guarana, chiedendo di raddoppiare le ore della posa del modello nudo: l'episodio costò l'espulsione di Cedini e Mengardi, che furono però già l'anno dopo reintegrati, accontentati nella richiesta e nominati professori accademici⁽³²⁾.

Si può illustrare, in questa sede, una seconda immagine grafica della *Concordia coniugale* (FIG. 3)⁽³³⁾ inserita in un progetto grafico per un soffitto mistilineo in cui partecipano, al posto delle personificazioni allegoriche viste con Cedini, delle deità pagane⁽³⁴⁾. Il foglio è stato presentato con un secondo disegno per un soggetto religioso, sempre per soffitto con la medesima forma (FIG. 4)⁽³⁵⁾, in un'asta londinese del 1988



FIG. 3 - Giambattista Canal, *Concordia coniugale con Giove, Giunone e le Grazie*, collezione privata



FIG. 4 - Giambattista Canal, *San Marco (?) riceve la visione della Sacra Famiglia*, collezione privata

con l'attribuzione per entrambi, confermata da James Byam Shaw, a Giambattista Crosato⁽³⁶⁾. Detta paternità, con la quale è stato pubblicato il solo *San Marco (?) riceve la visione della Sacra Famiglia*⁽³⁷⁾, è negata nella monografia su Crosato, spostando la sua esecuzione a un tempo «ben più tardo, di pittore prossimo a Giambattista Canal»⁽³⁸⁾, artista che infatti si era già visto assegnare la realizzazione del disegno, con collocazione agli inizi del pittore, sotto l'influenza del padre Fabio⁽³⁹⁾.

Giambattista Canal (Venezia, 1745-1825) dimostra «un divario di gusto tra la produzione civile e ecclesiastica»⁽⁴⁰⁾ che sembra infatti riflettersi nella differente tecnica esecutiva della coppia già a Londra: dal tratto sottile nella *Concordia coniugale con Giove, Giunone e le Grazie* al *ductus* liquido dell'epifania in cielo della *Sacra Famiglia*. Morto nel 1767 il padre e maestro, il pittore poteva trovare in Giandomenico Tiepolo reduce dalla Spagna e maestro in Accademia il punto di riferimento necessario per sciogliere quella «certa pesantezza nella formulazione figurale»⁽⁴¹⁾ che gli viene imputata nelle opere della giovinezza. Di nuovo, uno strumento utile per siffatto sviluppo stilistico potevano essere le incisioni dei Tiepolo che, prima di essere raccolte in volume, con ogni probabilità circolavano in esemplari *ante litteram* pure tra gli artisti veneziani: ad esempio l'acquaforte e bulino di Giandomenico, dal dipinto paterno per palazzo Contarini, con *Venere rimette Cupido nelle mani del Tempo*, documentata sciolta già nel 1758⁽⁴²⁾, da cui Canal potrebbe essersi ispirato per il gruppo delle Grazie tra le nuvole, da lui risolto quasi rovesciando a chiasmo il modello tiepolesco.

Com'è stato detto per la sola scena sacra già attribuita a Crosato⁽⁴³⁾, la coppia di disegni ora illustrati non pare direttamente collegabile, almeno a mia conoscenza, alla preparazione di un dato affresco di Canal. Troppo finiti nella condotta grafica, forse, per essere mere esercitazioni accademiche, questi progetti di soffitto su carta potrebbero essere invece parti di un campionario, di una cartella di repertori figurativi da mostrare a una potenziale clientela, con cui poi discutere il da farsi. Supporterebbe la supposizione pure la storia collezionistica dei due fogli messi in asta a Londra, di misura e forma analoghe, giunti in vendita assieme pur appartenendo a generi opposti. Anche i fogli udinesi di Cedini, nonostante le affinità riscontrate con opere note del maestro⁽⁴⁴⁾, sembrano avere la stessa natura, non essendo – a ben vedere – preparatori per qualche specifico lavoro.

Si dimostra invece inserito nella tradizione dei modelli preparatori l'olio su carta di Francesco Lorenzi (Mazzurega, 1723 – Verona, 1787), artista di una generazione precedente quella degli altri maestri trattati, con *Giunone sul cocchio accompagnata dal Piacere, con la Castità, la Fedeltà coniugale e il Consiglio* (FIG. 5), presentato in asta viennese con un mio studio⁽⁴⁵⁾. Faceva parte di un gruppo di quattro opere «già presso Cavizzoli a Milano nel 1957 e Aprosio a Montecarlo, con attribuzioni a Giambattista e Lorenzo Tiepolo» pubblicate come di Giovanni Scajario⁽⁴⁶⁾, ma da mettere in diretto

rapporto con altrettanti affreschi di Lorenzi in Piemonte e in Veneto: uno di loro, d'altronde, era stato già riconosciuto come modello per il soffitto della Sala Rossa di Palazzo Gozzani di San Giorgio a Casale Monferrato⁽⁴⁷⁾. Al medesimo ciclo si riferiscono altri due bozzetti della serie: *Imeneo con la Castità e la Fedeltà coniugale, le Grazie e Giunone* (FIG. 6)⁽⁴⁸⁾ è preparatorio per la Sala delle Nozze, mentre *Il Tempo e la Verità* va connesso con la Sala del Tempo e dell'Eternità⁽⁴⁹⁾.

Tornando a *Giunone sul cocchio accompagnata dal Piacere* (FIG. 5), l'opera si dimostra essere il progetto per il medesimo tema dipinto da Lorenzi, con la cornice ornamentale affidata a Paolo Guidolini, nel soffitto della sala dedicata alla dea in palazzo Emilei Forti a Verona⁽⁵⁰⁾. Rispetto all'opera finita, le varianti sono minime e interessano soprattutto la figura centrale del *Piacere* e la testa del genio alato in basso: tenendo conto delle tecniche esecutive e dei diversi supporti, è però nella con-



FIG. 5 - Francesco Lorenzi, *Giunone sul cocchio accompagnata dal Piacere, con la Castità, la Fedeltà coniugale e il Consiglio*, collezione privata



FIG. 6 - Francesco Lorenzi, *Imeneo con la Castità e la Fedeltà coniugale, le Grazie e Giunone*, Trieste, collezione privata

dotta pittorica e cromatica che si percepiscono le maggiori differenze, dovute all'intenzione di Lorenzi di trasfigurare le sue immagini in una dimensione da cammeo o da bassorilievo classico. Esplicativo, in questo senso, il dettaglio del velo gonfiato dal vento di Giunone, reso nel dipinto in esame vitalmente, con tinte come sporcate, di ascendenza tiepolesca, ghiacciate nel cielo del soffitto in una scala di tonalità malva, *ton sur ton* con la vicina nuvolaglia.

A loro volta, l'affresco veronese della Sala di Giunone e il suo bozzetto ripetono la composizione per la Sala Gialla del nominato Palazzo Gozzani, dove però la scena avviene entro una cornice ovale, da assegnare ancora a Guidolini⁽⁵¹⁾. Le decorazioni di Casale Monferrato, fissate tra il 1779 e il 1781, precedono di pochissimo quelle di palazzo Emilei Forti restaurato dall'architetto Ignazio Pellegrini nel 1780⁽⁵²⁾: Guidolini e Lorenzi tornarono definitivamente dal Piemonte nel 1783, «tuttavia nel maggio del 1781 e nello stesso mese del 1782 sono registrati pagamenti al quadraturista per la sua opera in palazzo Frigimelica a Padova [...] così come Lorenzi, il 15 maggio 1781, è presente [a Verona] alla cessione della quadreria Lorgna a Giovanni Emilei»⁽⁵³⁾.

A questi anni vanno posti i modelli individuati, esempi della felice attività decorativa dell'ultimo tempo di Francesco Lorenzi: «un artista colto che aveva concluso la grande civiltà del rococò veneziano secondo la nuova moda che intanto incalzava, diffondendosi nella cultura veneta» riuscendo – in una sorta di canto del cigno – per un'ultima volta «a trasformare lo spirito del Tiepolo nel nuovo linguaggio neoclassico»⁽⁵⁴⁾.

- ⁽¹⁾ *Notizie d'arte dai notatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo*, a cura di L. Livan, Venezia 1942, pp. 191-192; C. BOMBARDINI, *Per un'edizione ragionata dei Notatori di Pietro Gradenigo*, tesi di dottorato di ricerca in Storia, Critica e Conservazione dei beni culturali, Università degli Studi di Padova, a.a. 2020-2021, supervisore A. Tolmezzoli, p. 1189. In realtà, Giambattista Tiepolo morì a settantaquattro anni da poco compiuti.
- ⁽²⁾ *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri. Libri V*, in Venezia, nella Stamperia di Giambattista Albrizzi a San Benedetto, 1771, p. 628 (rist. anast. Venezia 1972): la licenza di stampa dei Riformatori è del 10 maggio 1770, mentre è del 16 maggio la registrazione presso il Magistrato contro la Bestemmia.
- ⁽³⁾ N. IVANOFF, *Anton Maria Zanetti – critico d'arte*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 111 (1952-1953), pp. 29-48, in particolare p. 48.
- ⁽⁴⁾ Cfr. E. LUCCHESI, *Il secolo di Nicola Grassi. Pittura del Sei e Settecento veneziano*, Treviso 2021, pp. 159, 165: «cercando “d’essere buon storico”, Zanetti gettava uno sguardo retrospettivo su un mondo finito».
- ⁽⁵⁾ *Della Pittura Veneziana...* cit. n. 2, p. 464.
- ⁽⁶⁾ *Notizie d'arte...* cit. n. 1, p. 201; BOMBARDINI, *Per un'edizione ragionata...* cit. n. 1, p. 1218.
- ⁽⁷⁾ A. MARIUZ, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971, pp. 141-142.
- ⁽⁸⁾ *Notizie d'arte...* cit. n. 1, p. 225; BOMBARDINI, *Per un'edizione ragionata...* cit. n. 1, pp. 1294-1296.
- ⁽⁹⁾ E. LUCCHESI, Il ritorno del figliuol prodigo di *Pietro Antonio Novelli per il concorso della Scuola della Carità*, «Arte Veneta», 77 (2020), pp. 206-209.
- ⁽¹⁰⁾ G. FOGOLARI, *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, «L'Arte», 16 (1913), pp. 241-272, 364-394, in particolare pp. 246-247, 270.
- ⁽¹¹⁾ LUCCHESI, *Il secolo...* cit. n. 4, pp. 161-162.
- ⁽¹²⁾ A. MARIUZ, *La pittura di storia nella seconda metà del Settecento*, in *III settimana di studi canoviani. Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 1. Venezia e Roma*, Bassano del Grappa 2005, pp. 59-77, in particolare p. 68.
- ⁽¹³⁾ D. SUCCI, *La Serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento. L'opera completa dei grandi maestri veneti*, 2 voll., Castelfranco Veneto 2013, II, pp. 506-509.
- ⁽¹⁴⁾ 394 x 307 mm (inv. Du. C 45). Penna e inchiostro bruno su traccia a grafite, acquerello a colori, carta bianca. Di forma ellissoidale, reca sul margine inferiore destro la cifra «844», in scrittura settecentesca.
- ⁽¹⁵⁾ R. PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*, 2 voll., Milano 1995-1996, II, 1996, p. 196: «la corrente decorativa veneta della seconda metà del Settecento diffuse, anzi volgarizzò, le invenzioni tiepolesche, fino a svuotarle di ogni interesse artistico, tanto che la reazione neo-classica trovò un terreno facile per la sua polemica in atto». Sull'influenza della critica d'arte contemporanea sull'ermeneutica della pittura barocca veneziana di Pallucchini, cfr. E. LUCCHESI, *Nicola Grassi (1682-1748)*, Treviso 2018, pp. 16-17.
- ⁽¹⁶⁾ Cfr. G. PAVANELLO, *Costantino Cedini (1741-1811)*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 61 (1972), pp. 171-278, in particolare p. 210. Per delle immagini di tutti e cinque i fogli, si

veda C. DONAZZOLO CRISTANTE, *I Musei del Castello di Udine. La Galleria dei Disegni e delle Stampe Antiche. I disegni*, Udine 2001, pp. 49, 77.

- (17) G. PAVANELLO, *Affreschi del Settecento in palazzi veneziani: Costantino Cedini e Giovanni Scajario (con una nota su Giambattista Tiepolo)*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 35 (2016), pp. 125-186, in particolare pp. 168, 170, fig. 62.
- (18) PAVANELLO, *Costantino Cedini*... cit. n. 16, p. 210.
- (19) < http://www.kekkodrawings.com/italian_Pages/2_1_021b.html > (23-08-2021).
- (20) Cfr. T. PIGNATTI, *Due nuovi disegni di Costantino Cedini (1741-1811)*, «Notizie da Palazzo Albani», 12 (1983), 1-2, pp. 277-281; G. PAVANELLO, scheda n. 41, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, 2 voll., Venezia 2010-2011, I, 2010, pp. 172-177. Parimenti, quest'ultimo autore non prende in considerazione (G. PAVANELLO, scheda n. 151, in *Gli affreschi*... cit., II, 2011, pp. 159-162) la proposta formulata sempre da T. PIGNATTI, *Two Unknown Ceilings Sketches by Pietro Liberi and Costantino Cedini*, «Drawing», 8 (1986), pp. 1-3, riguardo a un disegno collegabile, anche questa volta non convincentemente, al più tardo *Apollo sul carro e zeffiretti* a villa Marcello del Majno, detta *Ego*, a Preganziol.
- (21) PAVANELLO, *Costantino Cedini*... cit. n. 16, pp. 190-191.
- (22) A. RIZZI, *I disegni antichi dei musei civici di Udine*, Udine 1970, s. n. p., n. 6.
- (23) Cfr. N. CECCHINI, *Dizionario sinottico di Iconologia*, Bologna 1976, pp. 41, 67, 92, 95, 158-159, 196.
- (24) PAVANELLO, *Costantino Cedini*... cit. n. 16, pp. 258-259.
- (25) PAVANELLO, *Affreschi del Settecento*... cit. n. 17, pp. 150-152.
- (26) Cfr. A. MARIUZ, scheda 20, in *Gli affreschi*... cit. n. 20, I, 2010, p. 115.
- (27) SUCCI, *La Serenissima*... cit. n. 13, pp. 507, 629, 631.
- (28) L'incisione misura 640 × 497 mm, l'impronta della lastra di rame 667 × 499 mm (SUCCI, *La Serenissima*... cit. n. 13, p. 629).
- (29) Cfr. I. ARTEMIEVA, *I soffitti dei Tiepolo per il palazzo del cancelliere Voroncov a Pietroburgo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario dalla nascita*, atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre – 4 novembre 1996), a cura di L. Puppi, Padova 1998, pp. 247-251, in particolare p. 249.
- (30) A. TOMEZZOLI, scheda, in *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, a cura di V. Mancini, A. Tomezzoli, D. Ton, Verona 2018, pp. 279-299: data al 1766-1769 l'intervento di Costantino Cedini.
- (31) E. FAVARO, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 158: riporta le date 1768-1771.
- (32) E. BASSI, *Cedini, Costantino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma 1979, p. 309; cfr. G. PAVANELLO, *Schedule sei e settecentesche*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 16-17 (1997), p. 108, n. 62.
- (33) 365 × 190 mm. Penna e inchiostro bruno, acquerello a colori, carta bianca.
- (34) Imeneo, alato ed efebico, è accanto alla coppia di sposi dal cuore incatenato, mentre si riconoscono Giove e Giunone nel registro superiore e il gruppo delle Grazie in quello inferiore.
- (35) 376 × 194 mm. Penna e inchiostro bruno, acquerello a colori, carta bianca.
- (36) Christie's, 19 aprile 1988, lotti nrr. 81-82, presentati rispettivamente come *Saint Mark*

experiencing a Vision of the Holy Family e A Couple presented to Jupiter, the Three Graces below. I due disegni riapparvero in asta Philips a Londra, l'8 luglio 1992, sempre attribuiti a Crosato: in quell'occasione, il santo scrittore con un leone accucciato sotto la Sacra Famiglia fu riconosciuto come Gerolamo invece che Marco. L'identificazione del personaggio, apparentemente vestito in abiti liturgici, resta dubbia.

- (37) G. BALDISSIN MOLI, scheda n. 45, in *Il disegno italiano antico. Artisti e opere dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M. Di Giampaolo, Milano 2000, p. 125.
- (38) D. TON, *Giambattista Crosato pittore del Rococò europeo*, Verona 2012, p. 148, n. 17.
- (39) A. PIAI, *Nuovi bozzetti e disegni attribuiti a Fabio e Giambattista Canal*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 14 (2008), p. 135.
- (40) *Ibidem*.
- (41) *Ibidem*.
- (42) SUCCI, *La Serenissima...* cit. n. 13, pp. 570-571.
- (43) PIAI, *Nuovi bozzetti...* cit. n. 39, p. 135.
- (44) Cfr. PAVANELLO, *Costantino Cedini...* cit. n. 16, pp. 210-211.
- (45) Vienna. Dorotheum, 30 aprile 2019, lotto nr. 634: olio su carta incollata su tela, 465 × 625 mm.
- (46) PAVANELLO, *Affreschi del Settecento...* cit. n. 17, pp. 175-178.
- (47) A. TOMEZZOLI, *Francesco Lorenzi (1723-1787): catalogo dell'opera pittorica*, «Saggi e Memorie di Storia dell'arte», 24 (2000), pp. 159-288, in particolare pp. 247, 251, 256.
- (48) Olio su carta incollata su tela, 620 × 360 mm.
- (49) Cfr. PAVANELLO, *Affreschi del Settecento...* cit. n. 17, pp. 176-177, figg. 73, 75; TOMEZZOLI, *Francesco Lorenzi...* cit. n. 47, pp. 247, 254-255, 261.
- (50) Cfr. TOMEZZOLI, *Francesco Lorenzi...* cit. n. 47, pp. 269-270; *Francesco Lorenzi (1723-1787): gli affreschi*, catalogo della mostra (Mozzecane, 16 novembre 2002 – 19 gennaio 2003) a cura di I. Chignola, Verona 2002, pp. 180-185.
- (51) Cfr. TOMEZZOLI, *Francesco Lorenzi...* cit. n. 47, pp. 246-247, 250; *Francesco Lorenzi...* cit. n. 50, pp. 114-120. Nell'affresco piemontese sono assenti le personificazioni allegoriche in alto a sinistra, mentre la cintura retta dal Piacere reca la scritta *Voluptas* e il genio incatenato in basso è femminile.
- (52) A.M. CAIANI, *Affreschi e disegni inediti di Francesco Lorenzi*, «Arte Veneta», 26 (1972), pp. 154-166, in particolare p. 164.
- (53) TOMEZZOLI, *Francesco Lorenzi...* cit. n. 47, p. 268.
- (54) PALLUCCHINI, *La Pittura...* cit. n. 15, II, 1996, p. 260.

L'Album Grande del Fondo Durini: un «albo grandissimo» di fogli dell'Ottocento nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco

Alberto Corvi

All'interno del Fondo Durini⁽¹⁾ del Gabinetto dei Disegni del Castello si conserva un voluminoso album che per tradizione è denominato appunto *Album Grande*, ancora in fase di studio⁽²⁾. Si tratta di un volume legato in cuoio e tela che misura 830 x 660 mm ed è chiuso da due fermagli in ottone (FIG. 1).

L'album è composto da 64 pagine di cartoncino bianco e accoglie un totale di 273 disegni e 3 stampe, ciascuno numerato a matita⁽³⁾. I lavori, tutti inediti, sono da attribuire ad alcuni dei più virtuosi disegnatori attivi a Brera nella prima metà dell'Ottocento. In modo particolare la raccolta si offre come un saggio esemplare degli esiti delle operose scuole di Nudo, di Figura e di Pittura dell'Accademia, e più in generale come una concentrazione di prove grafiche di allievi e professori eccezionale per mole e qualità.

Il volume, che in origine era avvolto nella sua custodia di tela originale contrassegnata dalla corona comitale dei Durini, non ha un frontespizio vero e proprio ed è suddiviso in cinque sezioni, ciascuna dedicata a un artista differente e introdotta da un'etichetta manoscritta applicata in alto a sinistra che riporta il nome del disegnatore e i suoi estremi biografici. Nell'ordine si incontrano i nomi di Luigi Sabatelli, Cherubino Cornienti, Domenico Induno, Giuseppe Bossi e Vitale Sala. Tuttavia, come vedremo meglio di seguito, si tratta di attribuzioni non sempre attendibili.

I lavori che ricorrono con maggiore frequenza sono certamente gli studi di composizione ma sono presenti anche studi di figura, nudi accademici, primi pensieri, studi di animali, dettagli, disegni anatomici, caricature, studi di teste e di pannello.

Per quanto riguarda invece le tecniche, la penna è la più adoperata molto spesso in associazione con la grafite. Meno numerosi sono invece i disegni a matita nera, grafite, carboncino, sanguigna e acquerello, qualche volta lumeggiati con il gessetto bianco (la biacca sembra essere assente). Le stampe sono invece due acqueforti e una litografia.

Le carte, in prevalenza bianche (soprattutto italiane ma anche di importazione olandese e inglese⁽⁴⁾), possono essere qualche volta anche azzurre, grigie, ocra oppure marroncine.

L'origine dell'album

L'album è documentato per la prima volta da Pio Pecchiai nel 1919, in Galleria Durini⁽⁵⁾, la perduta casa-museo allestita dal conte Antonio Durini di Monza (1853-1934) in via della Guastalla a Milano, con il proposito di «raccolgere e conservare unita» l'opera del padre Alessandro (1818-1892), pittore acquarellista, e «serbare bene ordinata al pubblico godimento tutta una ricca suppellettile ed una interessantissima serie di memorie»⁽⁶⁾. Trasmesso alla Fondazione Durini alla morte del gentiluomo, il volume conflui successivamente nel Gabinetto dei Disegni con un legato del 1939.

Resta da capire chi può aver composto l'album, se sia stato lo stesso Antonio o piuttosto Alessandro, allievo del Sabatelli e grande amante del disegno. Il genitore frequentò infatti Brera dal 1836 al 1843, allacciando rapporti con gli artisti dell'Accademia che erano soliti frequentare i salotti di Casa Durini omaggiando il loro anfitrione di qualche bozzetto⁽⁷⁾.

Nel tentativo di chiarire quest'ultimo punto, e quindi di circoscrivere la datazione del volume, è fondamentale collocare nel tempo la legatura. A questo proposito

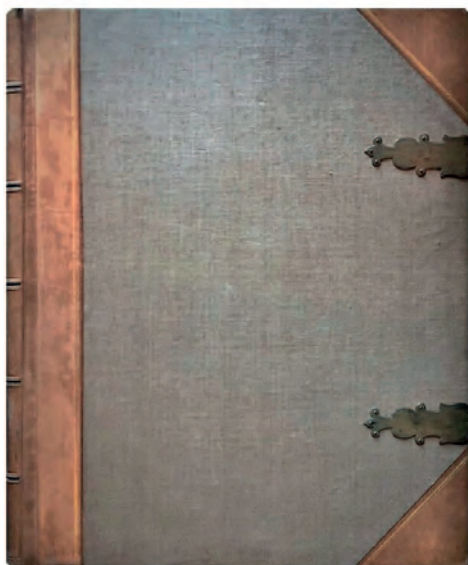


FIG. 1 - Piatto anteriore dell'*Album Grande* del Fondo Durini, inv. Du. Album Grande. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 2 - Pagina dell'*Album Grande* del Fondo Durini dove sono montati alcuni disegni di Luigi Sabatelli. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Federico Macchi, tra i maggiori esperti di legature antiche, alla luce dell'impiego massiccio della tela grezza propone di datare l'album al primo quarto del Novecento, escludendo possa risalire al secolo precedente.

Prendendo per buona questa datazione, potremmo quindi ricondurre ad Antonio l'acquisto dell'album e il montaggio dei fogli, così come l'apposizione delle etichette con le attribuzioni (Pecchiai vede infatti il volume già suddiviso per artisti). In considerazione delle frequentazioni artistiche del padre, verrebbe invece da credere che i disegni siano stati raccolti da Alessandro, verosimilmente a partire dai suoi ultimi anni a Brera e nei successivi quarant'anni. D'altra parte non è stato possibile rintracciare il volume negli inventari del genitore mentre è ben documentato a partire dal primo decennio del XX secolo nella collezione di Antonio⁽⁸⁾.

Luigi Sabatelli (1772-1850)

Venendo ora al materiale grafico conservato nell'*Album Grande*, seguendo l'ordine di impaginazione dei fogli, troviamo montati 193 disegni e 2 stampe attribuiti a Luigi Sabatelli (FIG. 2). Più precisamente si contano: 154 disegni a penna e inchiostro, spesse volte su una leggera traccia a grafite; 27 disegni a matita nera o grafite, qualche volta lumeggiati con il gessetto bianco; 4 carboncini dove in realtà viene impiegata anche la matita; 8 sanguigne; 2 incisioni all'acquaforte. Si tratta di un numero davvero sorprendente di prove grafiche che da solo rappresenta più della metà dei lavori conservati nel volume. Senza dubbio la raccolta più cospicua di suoi disegni oggi documentata. La presenza di questi fogli si spiega probabilmente con la «grande venerazione» di Alessandro per il suo maestro⁽⁹⁾.

Studiando con più attenzione i disegni dell'artista si è capito però che non sempre i lavori nell'album sono suoi. Si è scoperto ad esempio che alcune prove grafiche spettano in realtà ai figli. In particolare si crede di aver riconosciuto all'incirca una decina di fogli di Giuseppe (1813-1843) e almeno cinque disegni di Luigi jr. (1818-1899) ma è possibile siano presenti anche alcuni lavori di Gaetano (1820-1893) e Francesco (1803-1829). Inoltre, se la stampa che apre il volume con *Dio Padre in trono* (inv. Du. Album Grande, 1) della serie dedicata all'Apocalisse è effettivamente originale, sembra invece che l'esemplare de *La peste di Firenze* (inv. Du. Album Grande, 157) montato nell'album sia in realtà una riproduzione incisa dal milanese Gustavo Noger (documentato dal 1827 al 1861)⁽¹⁰⁾.

Ad ogni modo la quantità impressionante di disegni dei Sabatelli conservata nell'album e più in generale nel Fondo Durini⁽¹¹⁾, così come il carattere eccezionalmente composito di questa formidabile collezione, suggeriscono si possa trattare di un 'fondo di bottega' acquistato in blocco da Alessandro in seguito alla morte dell'insegnante⁽¹²⁾. Attorno alla metà del secolo, grazie al matrimonio con Guglielmina Litta Biumi (1852) e all'eredità di zii e fratelli, Alessandro poteva effettivamente disporre di

ingenti risorse che gli avrebbero facilmente consentito l'acquisto dei fogli⁽¹³⁾. Oltretutto è attestato che i figli di Sabatelli (ci si riferisce qui a Luigi jr. e Gaetano che ereditarono la bottega del padre), all'indomani della scomparsa del genitore, si adoperarono per vendere diversi suoi disegni⁽¹⁴⁾.

Un'ipotesi diversa, formulata in un primo momento e quindi scartata, non escludeva invece di interpretare questi lavori come 'disegni d'omaggio', o piuttosto come 'spunti grafici', offerti dal professore ad Alessandro. Tuttavia bisogna ricordare che il rapporto con il maestro non era esattamente pacifico. Sappiamo infatti che il Sabatelli riprovava la passione del ragazzo per l'acquerello, scontrandosi di frequente con il suo allievo⁽¹⁵⁾. Inoltre nell'album figurano occasionalmente prove grafiche di natura anche piuttosto intima e personale come la buffa caricatura di una vecchiaia dedicata al figliolotto Gaetano (inv. Du. Album Grande, 123) e forse un primo abbozzo per un ritratto della famiglia Sabatelli (inv. Du. Album Grande, 57), per tacere dei disegni dei figli di cui si è già detto. Insomma lavori che difficilmente il maestro avrebbe potuto donare a un allievo.



FIG. 3 - Antonio Durini, *Ritratto di Alessandro Durini*, grafite e matita nera su carta, inv. Du. Album 1, 64. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 4 - Michelangelo Fumagalli, *Ritratto del Conte Antonio Durini*, 1892, grafite e matita nera su carta, inv. Du. C 36. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Cherubino Cornienti (1816-1860)

Procedendo nell'esame del contenuto dell'album, incontriamo quindi il nome di Cherubino Cornienti, rappresentato con 26 disegni ai quali bisogna aggiungere la stupenda litografia del fratello Giuseppe (1797-1876) che traduce a stampa il ritratto del pittore Karl Brjullov sul letto di morte (inv. Du. Album Grande, 186). Cornienti, al contrario di Sabatelli, usa pochissimo la penna mentre adopera massicciamente il carboncino e la matita nera.

Questo artista è peraltro l'unico a impiegare l'acquerello. Tra i suoi fogli, esclusa la stampa di Giuseppe, troviamo infatti: circa 17 carboncini; 6 disegni a matita nera o grafite; 2 acquerelli; 1 disegno a penna e inchiostro.

In questo caso la presenza dell'artista potrebbe spiegarsi con lo «speciale affetto» che legò il Cornienti ad Alessandro Durini «[...] per tutta la vita nella prospera ed avversa fortuna»⁽¹⁶⁾. I due potrebbero dunque essersi scambiati qualche foglio già nelle aule di accademia e quindi nei successivi vent'anni.

Domenico Induno (1815-1878)

Seguono 31 disegni di Domenico Induno, anche lui ricordato da Giuseppe Morazzoni tra gli amici più cari di Alessandro, con il quale l'artista condividerà la fortuna internazionale e l'entusiasmo patriottico, battendosi con lui sulle barricate durante le Cinque Giornate di Milano e seguendolo più tardi nell'esilio a Lugano⁽¹⁷⁾. I fogli di Induno sono praticamente tutti disegni a grafite o a carboncino. La matita nera e la sanguigna, come pure la penna, quasi non vengono impiegate. Sono presenti infatti: 15 carboncini; 13 disegni a grafite; 2 disegni a penna e inchiostro; 1 sanguigna. Anche in questo caso Alessandro potrebbe aver ottenuto i fogli direttamente dall'artista.

Giuseppe Bossi (1777-1815)

La sezione dedicata invece a Giuseppe Bossi è forse la più problematica dal punto di vista attribuzionistico.

All'artista è riservata una sola pagina dell'album dove sono montati 10 fogli trattati nell'inventario storico del Gabinetto come lavori originali del Bossi. Si tratta più precisamente di 6 disegni a penna e inchiostro, 3 disegni a matita nera o grafite, 1 carboncino, 1 sanguigna. Tuttavia, come hanno osservato anche Silvio Mara e Rosalba Antonelli, per la maggior parte di questi lavori l'attribuzione all'artista bustocco è evidentemente piuttosto fragile. Il solo disegno autentico sembra essere il foglio inv. Du. Album Grande, 218 dove Bossi studia una *Scena allegorica* (Fig. 5) di cui si conosce una seconda redazione, forse successiva, apparsa ad un'asta Cambi nel marzo scorso (Fig. 6)⁽¹⁸⁾. Per tutti gli altri disegni è stato invece possibile formulare un'attribuzione diversa.



FIG. 5 - Giuseppe Bossi, *Scena allegorica*, penna e inchiostro su carta rosata, inv. Du. Album Grande, 218. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 6 - Giuseppe Bossi, *Allegoria della Pace*, sanguigna su carta. Milano, collezione privata

I disegni inv. Du. Album Grande, 216 e inv. Du. Album Grande, 217 possono ad esempio essere riferiti allo scultore Pompeo Marchesi (1790-1858), che insegnò a Brera dal 1826 al 1852. Il segno a penna duro e sporco, la frontalità della scena, così come le pose delle fanciulle che vediamo abbozzate, avvicinano infatti questi lavori ad una serie di quattro disegni conservati sempre in Gabinetto e attribuiti al Marchesi (inv. Au. B 1516; inv. Au. B 1517; inv. Au. B 1518; inv. Au. A 1548)⁽¹⁹⁾. Allo scultore possiamo inoltre ricondurre il foglio inv. Du. Album Grande, 221 dove è schizzato un grandioso monumento funebre (FIG. 7). La soluzione studiata per il basamento, la ritroviamo infatti in un altro suo disegno proveniente dal Fondo Gaffuri⁽²⁰⁾ del Gabinetto, che evidentemente si riferisce allo stesso soggetto (inv. Au. A 1549)⁽²¹⁾, probabilmente una prima versione del *Monumento a Cesare Beccaria* che il Marchesi ultima nel 1837 per il Palazzo di Brera (FIG. 8)⁽²²⁾. In aggiunta, sempre allo scultore di Saltrio si crede di potere attribuire il foglio con *Angelica e Medoro* (inv. Du. Album Grande, 222), di cui in Gabinetto esiste un'altra redazione a carboncino riferita al Marchesi già da Amerigo Sassi (inv. Au. B 1510)⁽²³⁾; lo *Studio di un frontone* (inv. Du. Album Grande, 223), che ricorda un paio di altri fogli Gaffuri (inv. Au. C 452; inv. Au. B 1519); e ancora il disegno inv. Du.



FIG. 7 - Pompeo Marchesi, *Studio per un monumento funebre*, penna e inchiostro su traccia a grafite su carta, inv. Du Album Grande, 221. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

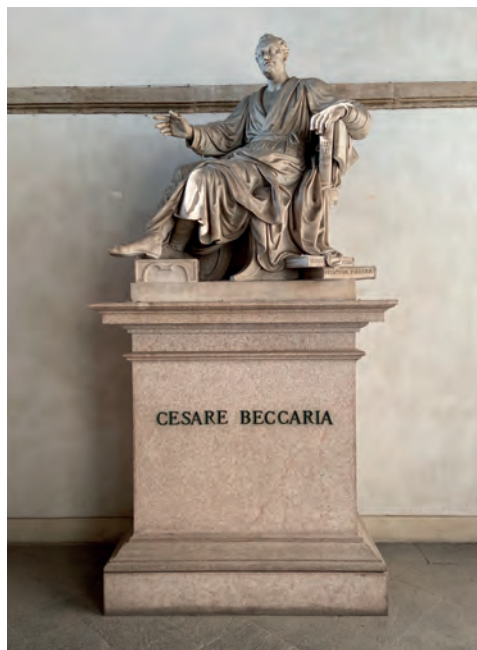


FIG. 8 - Pompeo Marchesi, *Monumento a Cesare Beccaria*, 1837. Milano, Palazzo di Brera, scalone

Album Grande, 224, apparentemente un primo pensiero molto sguarnito per il paliotto con il *Transito di san Giuseppe* per il Duomo di Como (1830-1832)⁽²⁴⁾.

Per quanto riguarda infine gli ultimi lavori montati nella pagina, non si è riusciti a chiarire del tutto a chi appartengano. Nel caso dei fogli inv. Du. Album Grande, 219 (FIG. 9) e inv. Du. Album Grande, 220 (FIG. 10) l'attribuzione è peraltro complicata dalla firma «G. Bossi», che non corrisponde alla grafia dell'artista, apposta con lo stesso *medium* impiegato per disegnare. Potrebbe dunque trattarsi di falsi o piuttosto di due lavori di Giuseppe Bossi jr (1801-1834), il nipote omonimo del noto pittore bustocco, che si esercita nel disegno forse copiando lo zio o qualche altro artista.

Il bozzetto inv. Du. Album Grande, 215 r. con *La morte di Priamo* – controfondato

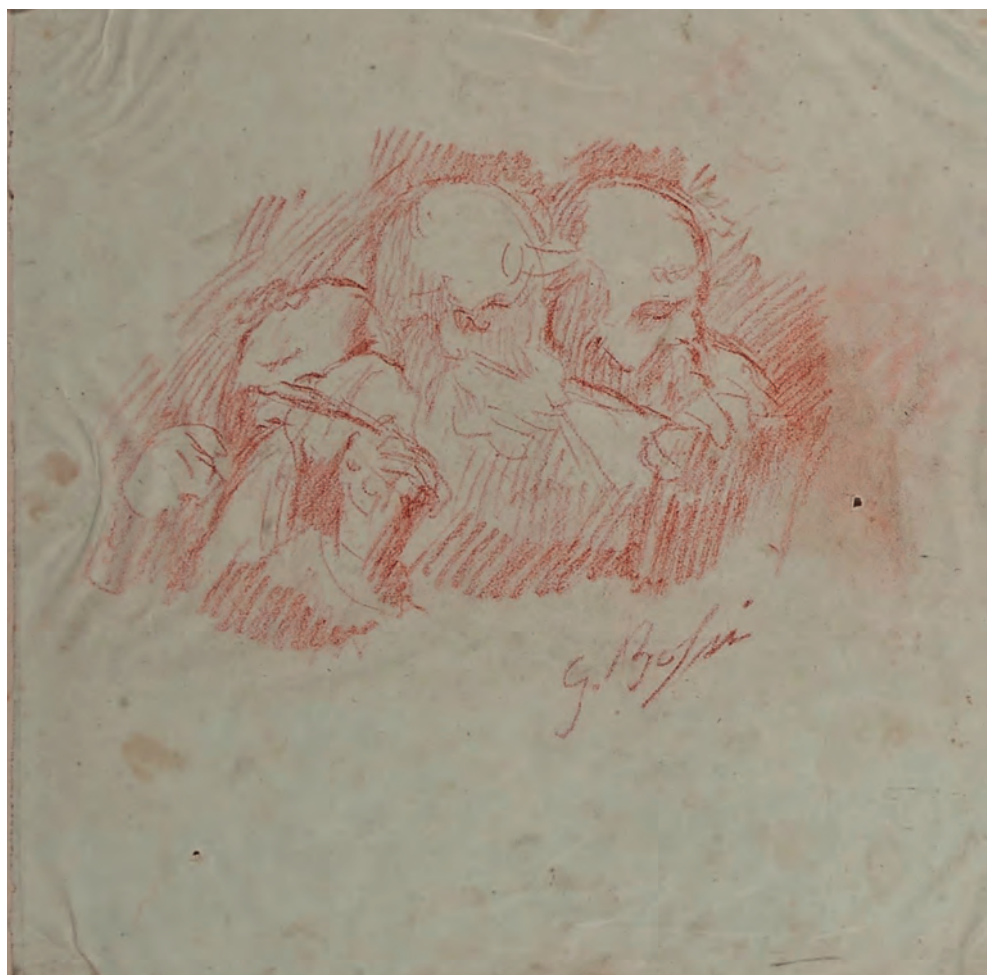


FIG. 9 - Giuseppe Bossi jr (?), *Tre teste di vecchio*, sanguigna su carta celestina, inv. Du Album Grande, 219. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

in fase di montaggio con un foglio su cui è montata una *Testa di Antinoo* di Alessandro Durini (inv. Du. Album Grande, 215 v.) – è altrettanto enigmatico, anche se forse potrebbe essere riferito allo scultore e incisore Eugenio Rados (documentato dal 1827 al 1842), figlio del più noto Luigi e allievo di Marchesi a Brera⁽²⁵⁾. La soluzione compositiva ricorda infatti in questo caso quella di un'altra scena mitologica, verosimilmente un episodio dell'Eneide, schizzata dal Rados nel foglio inv. Au. B 1961 già in collezione Gaffuri⁽²⁶⁾.

La presenza di questi fogli nell'*Album Grande* non è tuttavia facile da spiegare. Per quanto riguarda i disegni di Marchesi, una possibilità è che Alessandro li abbia acquistati, come nel caso dei fogli di Sabatelli, alla morte dell'artista, magari comprando un piccolo fondo di disegni dall'erede dello scultore, l'avvocato Salvatore Fogliani, nel quale è possibile si trovasse anche il lavoro di Rados. Più difficile inve-



FIG. 10 - Giuseppe Bossi jr (?), *Amorino su una sfera*, penna e inchiostro su traccia a sanguigna su carta acquarellata rosa, inv. Du Album Grande, 220. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

ce è ricostruire la provenienza degli altri tre lavori, evidentemente creduti tutti Bossi originali, che forse potrebbero essere stati acquistati o scambiati da Alessandro con qualche suo compagno di studi⁽²⁷⁾ oppure ottenuti sempre per il tramite di Marchesi che in effetti possedeva alcuni disegni di Bossi⁽²⁸⁾.

Riguardo al perché i fogli si trovino montati in questa sezione possiamo invece immaginare che Antonio, riordinando la raccolta di disegni del padre in seguito alla sua scomparsa, li abbia confusi per lavori del Bossi e radunati assieme.

Vitale Sala (1803-1835)

Le ultime due pagine dell'album sono occupate infine da 12 disegni di Vitale Sala, detto il Saletta, di cui si conosce molto poco. Sappiamo però che frequentò anche lui Brera dove fu allievo del Sabatelli e che morì giovanissimo di vaiolo senza riuscire a condividere il suo alunnato con il Durini. Misteriosa dunque la sua presenza nell'album.

Anche in questo caso è possibile però che i fogli facessero parte di un piccolo fondo di disegni proveniente dallo studio di Marchesi, acquistato da Alessandro Durini alla morte dello scultore. Sembra dopotutto che l'artista sia stato particolarmente legato al Saletta al punto che gli inventari segnalano la presenza nello studio dello scultore di numerosi suoi lavori⁽²⁹⁾.

I fogli nell'album sono 7 disegni a matita nera e grafite, 2 carboncini e 2 disegni a penna e inchiostro.

Alcune riflessioni sulla composizione dell'album

Ora che si è parlato degli artisti presenti nel volume e si è accennato in alcuni casi al problema delle attribuzioni, resta da capire il significato che questo oggetto poteva avere in origine. Effettivamente, considerando il suo contenuto, l'album non sembra corrispondere al tradizionale «luogo d'evasione personale, legato alla memoria, senza soverchie pretese dimostrative»⁽³⁰⁾ di cui parla Fernando Mazzocca ne *L'ideale classico*.

Una prima ipotesi, dal momento che il Pecchiai vede l'album in una «saletta [...] dedicata al pittore Durini»⁽³¹⁾ e non nel Gabinetto delle stampe e dei disegni che pure esisteva nel palazzo di via Guastalla⁽³²⁾, potrebbe dunque essere che in seguito alla morte del genitore, probabilmente negli anni in cui lavorava al progetto della Galleria Durini (1908-1911), il figlio abbia voluto raccogliere in un grandioso album i fogli più belli di quelle personalità che avevano condiviso con Alessandro gli anni della formazione. La presenza di artisti come Bossi e Vitale Sala, scomparsi entrambi alcuni anni prima dell'ingresso del genitore in Accademia, suscita tuttavia qualche perplessità.

Inoltre, interpretando l'album in questo senso, non si spiega perché Antonio abbia ad esempio escluso dal volume diciannove disegni di Michelangelo Fumagalli

(1812-1886), affezionato amico di Alessandro e suo compagno di studi. Va detto poi che non tutti i Sabatelli documentati nel Fondo Durini si trovano in questo album, risulta anzi scartata oltre una dozzina di prove grafiche dell'artista⁽³³⁾. Incerto è quindi anche il criterio con cui Antonio selezionò i lavori da inserire.

Forse allora dovremmo concepire l'*Album Grande* semplicemente come una miscelanea di lavori di artisti diversi, gravitati attorno a Brera nel primo Ottocento, il cui linguaggio potrebbe aver rappresentato per Alessandro uno stimolo o un riferimento negli anni della giovinezza.

Infine esiste un ultimo elemento ancora da chiarire: il criterio di ordinamento dei fogli. A questo proposito va detto che Antonio non sembra aver seguito una *ratio* precisa. Le sezioni infatti non sono organizzate in ordine alfabetico e neppure cronologico. I lavori degli artisti non risultano nemmeno distribuiti a seconda del loro numero. Inoltre è possibile riscontrare nell'album almeno due diverse modalità di impaginazione. Nella prima parte del volume i fogli sono ritagliati in maniera irregolare e quindi incollati grossolanamente anche gli uni sugli altri, sfruttando tutta la superficie disponibile. Mentre, a partire grosso modo da pagina 23, l'organizzazione dei fogli si fa improvvisamente più rigorosa e rarefatta. I lavori sono praticamente tutti ridotti a un formato rettangolare o quadrato, viene lasciato un ampio margine attorno a ciascun disegno e vengono introdotte montature a finestra che consentono di mostrare sia il *recto* che il *verso* di uno stesso foglio.

Questo arrangiamento approssimativo potrebbe indicare che Antonio, nel momento in cui iniziò a montare i fogli, non aveva in mente un progetto organico chiaro e neppure un'idea di quanti lavori avrebbe potuto effettivamente raccogliere nel volume. Il conte avrebbe dunque cominciato a sistemare i disegni istintivamente, con grande economia, organizzando le pagine come veri e propri *collage*. Ecco perché per quei fogli utilizzati dagli artisti anche al *verso*, incollati nella prima metà dell'album, non vengono realizzate 'finestre'.

Concentrata però gran parte dei disegni nelle prime pagine, Antonio potrebbe essersi accorto che lo spazio ancora a disposizione gli consentiva di organizzare gli ultimi lavori in maniera più distribuita.

Come è ricordato nelle prime righe, l'*Album Grande* è ancora in fase di studio, pertanto queste poche pagine, che sono poi un condensato della mia tesi di laurea magistrale, sono da intendersi come un contributo preliminare che non ha alcuna pretesa di esaurire l'argomento. Desidero ringraziare il Conservatore del Gabinetto dei Disegni, Alessia Alberti, che mi ha consentito di studiare il volume, ed esprimere la mia riconoscenza a Matteo Mirko Bonanomi, Omar Cucciniello, Giulio Durini, Cristina Geddo, Federico Macchi, Silvio Mara e Valter Rosa per la loro preziosa collaborazione e la cortesia dei suggerimenti.

- ⁽¹⁾ Si tratta di un fondo eccezionalmente consistente, il secondo più cospicuo del dipartimento, che si stima rappresentare circa il 10% del patrimonio grafico conservato in Gabinetto. Si compone di oltre 3500 disegni conservati sciolti, nelle cartelle e negli album oppure schizzati su diversi taccuini. Questo formidabile nucleo di lavori è confluito nelle Civiche Raccolte nel 1939 grazie a una donazione della Fondazione Alessandro Durini che con questa iniziativa legava al Comune la collezione d'arte tramandata dai conti Durini di Monza.
- ⁽²⁾ L'album in questione, come gran parte del patrimonio del Gabinetto, è stato digitalizzato e può essere consultato online sul portale Graficheincomune (<https://graficheincomune.comune.milano.it/graficheincomune/>).
- ⁽³⁾ La numerazione progressiva dei fogli si deve probabilmente a Giorgio Nicodemi (1891-1967), Direttore dei Musei del Castello, e potrebbe risalire all'ingresso dell'album in Gabinetto.
- ⁽⁴⁾ La provenienza delle carte si evince dalle filigrane presenti in buona parte dei fogli. Malgrado infatti molti lavori si conservino montati alle pagine, attraverso l'utilizzo di uno speciale visore è stato comunque possibile, nel caso di alcuni fogli parzialmente distaccati, individuare la presenza di 50 filigrane che hanno consentito qualche volta di circoscrivere la datazione dei disegni. Una piccola parte delle marche repertorate è stata recentemente pubblicata in A. CORVI, *Appunti sulle filigrane nei disegni di Luigi Sabatelli*, «Antologia Vieusseux», 83 (2022), pp. 5-20.
- ⁽⁵⁾ P. PECCHIAI, *La Galleria Durini in Milano*, Milano 1919, p. 4: «La prima saletta [...] è dedicata al pittore Durini, onde, per non far confusioni, ci limiteremo ad osservare per il momento [...] un gran disegno del Sabatelli [...] ed un albo grandissimo contenente pur disegni, abbozzi e bozzetti del medesimo Luigi Sabatelli (1772-1850) e di Cherubino Cornienti (1816-1860), Domenico Induno (1815-1878), Giuseppe Bossi (1777-1815) e Vitale Sala (1803-1835)».
- ⁽⁶⁾ PECCHIAI, *La Galleria...* cit. n. 5, p. 3.
- ⁽⁷⁾ Questa consuetudine è attestata dallo stesso Pecchiai che ricorda la presenza in Galleria Durini di numerosi «bozzetti moderni di G. Bossi, M. D'Azeglio, C. Cornienti, [...] ed altri, quasi tutti doni offerti in cambio o in omaggio al pittore Durini» (PECCHIAI, *La Galleria...* cit. n. 5, p. 6).
- ⁽⁸⁾ Al di là della pubblicazione del Pecchiai, l'*Album Grande* è documentato anche nell'inventario della Galleria Durini compilato alla morte di Antonio con la consulenza peritale del Nicodemi. Cfr. Milano, Castello Sforzesco, Archivio delle Raccolte d'Arte (da ora in poi ACRA), s. I, cart. 7, fasc. 1, «Inventario della Raccolta Durini e di tutto quanto era conservato nella casa di via Guastalla 23 in data 17 giugno 1934 (Notaio Odescalchi)», p. 15, n. 95: «Atlante legato in cuoio e tela di cm 82 x 65 contenente una litografia [*sic*] di Luigi Sabbatelli [*sic*] con Giove in trono [*sic*]; N.° 1 della [Peste] di Firenze; N.° 149 disegni a penna; N.° 32 disegni a matita; N.° 8 a sanguigna di Cherubino Cornienti; N.° 1 abbozzo su carta per il quadro con "Il Faraone"; 6 studi di Grandi [di grande formato?]; 3 abbozzi a matita; N.° 1 copia della litografia raffigurante Carlo Bruloff [*sic*]; Domenico Induno 30 disegni vari; S. Bossi [*sic*] N.° 10 disegni: Vitale Sala N.° 12 disegni. [L.] 3.000».
- ⁽⁹⁾ Cfr. G. MORAZZONI, *Alessandro Durini*, Milano 1914, p. 11.
- ⁽¹⁰⁾ L'attribuzione al Noger si ricava da un'iscrizione annotata a margine della stampa che potremmo riferire a Nicodemi. Potrebbe trattarsi di un allievo di Sabatelli che copia la celebre incisione all'acquaforte del maestro secondo una prassi documentata già da Antonio De Witt. Cfr. A. DE WITT, *Luigi Sabatelli incisore*, «Emporium», LXXXV (1937), pp. 26-34, in particolare pp. 27-28.
- ⁽¹¹⁾ In tutto il Fondo Durini si contano 212 disegni riferibili a Sabatelli e figli.
- ⁽¹²⁾ Sarebbe interessante capire dov'era conservato questo 'fondo'. Una pista potrebbe fornircela Defendente Sacchi che nel 1832, durante una *Visita allo Studio del prof. Sabatelli* al primo pia-

no del Palazzo di Brera, riferisce di «molti cartoni e alcuni disegni a matita ed a penna» (D. SACCHI, *Cose inutili*, 2 voll., Milano 1832, I, p. 201). Tra questi fogli il Sacchi osserva anche un bozzetto per le *Nozze di Psiche e Amore* che potremmo forse identificare con il foglio inv. Du. F 2 del Fondo Durini. È dunque ammissibile che, almeno in origine, buona parte del *corpus* grafico di Sabatelli si trovasse proprio in questo luogo mentre è verosimile che al momento dell'acquisto, il materiale, comprensivo dei disegni dei figli, si conservasse nello studio di Luigi jr e Gaetano in via Nirone 8.

- (13) Effettivamente la condizione economica di Alessandro migliorò significativamente in quegli anni, al punto che il Durini «[...] si trovò nella situazione di non aver più bisogno di ricavar profitto dalla propria arte» (MORAZZONI, *Alessandro Durini* cit. n. 9, p. 20).
- (14) Il fatto è documentato da due lettere di Gaetano Sabatelli, conservate nell'Archivio Storico dell'Accademia di Brera (da ora in poi ASAB), indirizzate ad Antonio Caimi e rispettivamente datate al giugno 1862 e al maggio 1871 (cfr. ASAB, Carpi C II 22). Nei documenti i figli propongono in vendita all'Accademia diversi lavori del genitore tra cui un progetto per il bacile ornamentale commissionato all'artista dalla Municipalità di Milano nel 1842 e alcuni bozzetti per *I ventiquattro Signori* affrescati da Sabatelli nella parrocchiale di Valmadrera (Lecco) tra il 1836 e il 1839. Curiosamente, però, nessuno di questi lavori si trova oggi a Brera. Al contrario, sembrerebbe invece possibile rintracciare alcuni di questi fogli nell'*Album Grande* (potrebbe trattarsi forse dei disegni: inv. Du. Album Grande, 7; inv. Du. Album Grande, 34; inv. Du. Album Grande, 48).
- (15) MORAZZONI, *Alessandro Durini* cit. n. 9, p. 10.
- (16) MORAZZONI, *Alessandro Durini* cit. n. 9, p. 8.
- (17) MORAZZONI, *Alessandro Durini* cit. n. 9, p. 14.
- (18) Il disegno è stato individuato da Silvio Mara, che ringrazio, che lo ha correttamente associato al foglio Durini.
- (19) I disegni in questione, che nell'inventario corrente del Gabinetto sono per la maggior parte trattati come studi per una «composizione di soggetto storico», rappresentano in realtà *Ettore che sgrida Paride perché in tempo del combattimento sta con Elena*, tema affrontato dal Marchesi negli anni romani in un saggio di pensionato poi abbandonato. Cfr. *Pompeo Marchesi: ricerche sulla personalità e sull'opera*, a cura di A. Musiari, G. Ortelli, Gavigli 2003, p. 20. L'iconografia è ispirata ad un fregio di Bertel Thorvaldsen (1770-1844) al quale lo scultore lavora a Roma a partire indicativamente dal 1809 e di cui Marchesi, durante il suo soggiorno nella città pontificia, potrebbe aver visto qualche schizzo, un bozzetto, o addirittura il primo modello in gesso.
- (20) Il Fondo Gaffuri del Gabinetto dei Disegni del Castello si compone di oltre 2200 disegni, conservati sciolti o sparsi nei taccuini, provenienti dalla collezione grafica dell'editore bergamasco Paolo Gaffuri (1849-1931) e acquistati dal Comune di Milano alla sua morte. Per un approfondimento si rimanda a P. ANGELINI, *I disegni di Giacomo Quarenghi nelle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano*, in *I disegni di Giacomo Quarenghi al Castello Sforzesco*, a cura di P. Angelini, Venezia 1998, pp. 11-21.
- (21) Nell'inventario il disegno è descritto come *Schizzo per un sarcofago*. In verità però il lavoro si compone di due fogli giustapposti sui quali sono schizzate composizioni che non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra. Il disegno inferiore studia infatti il basamento di un monumento secondo una soluzione molto simile a quella che osserviamo nel foglio inv. Du. Album Grande, 221 mentre quella superiore un frontone neoclassico.
- (22) Se si osserva la figura schizzata in cima al monumento si potrà infatti cogliere un'evidente somiglianza con il Beccaria dello scalone braidenese, allungato su un *klismos* nella sua zimarra atteggiato ad antico filosofo. Oltretutto al centro del bozzetto nell'*Album Grande* riconosciamo l'allegoria della Giustizia, che a questo punto potremmo interpretare come un'allusione alla giurisprudenza.

- ⁽²³⁾ Cfr. A. SASSI, *Pompeo Marchesi scultore (Saltrio 1783 - Milano 1858)*, Varese 1983, p. 105.
- ⁽²⁴⁾ Il foglio Durini farebbe dunque parte di una serie di almeno tre disegni attribuiti al Marchesi, ancora una volta provenienti dalla collezione Gaffuri (inv. Au. B 1512; inv. Au. B. 1520 r./v.), che già nel 2003 Antonio Musiari aveva capito riferirsi al «palio dell'altare» per il Duomo di Como (cfr. *Pompeo Marchesi: ricerche...* cit. n. 19, p. 94).
- ⁽²⁵⁾ Cfr. A. CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle province di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano 1862, p. 168.
- ⁽²⁶⁾ Entrambi i fogli sono accomunati dall'ambientazione e dall'atmosfera concitata, affollata di figure slanciate e incurvate derivate dalla grafica romana di fine Settecento (impossibile non cogliere qualche debito nei confronti di Felice Giani e della sua Accademia dei Pensieri). Peraltro il disegno con *La morte di Priamo* è ripassato con uno stilo il che lascia pensare che il lavoro prepari un'incisione, forse ispirata a una stampa di Bartolomeo Pinelli.
- ⁽²⁷⁾ Sappiamo infatti che al tempo in cui Alessandro frequentava l'Accademia, a Brera circolavano «disegni del Bossi e dello Sabatelli che [...] gli allievi si toglievano a gara di mano» (G. MONGERI, *Cherubino Cornienti pittore*, Milano 1861, p. 9).
- ⁽²⁸⁾ Cfr. A. ALBERTI, *Raffaello, Bossi, Bossi e Raffaello nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco*, in *Giuseppe Bossi e Raffaello al Castello Sforzesco di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale espositive dell'Ospedale Spagnolo, 27 dicembre 2020 – 30 giugno 2021), a cura di C. Salsi, Milano 2020, pp 73-89, in particolare p. 77.
- ⁽²⁹⁾ Si consulti ad esempio la trascrizione dell'*Inventario dei oggetti artistici presenti nello studio di Marchesi alla sua morte* a cura di Omar Cucciniello in appendice a M. FRATELLI, *Dal legato Marchesi Fogliani all'istituzione della Galleria d'Arte Moderna*, in *Musei nell'Ottocento: alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino 2012, pp. 391-410.
- ⁽³⁰⁾ F. MAZZOCCA, *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002, p. 571.
- ⁽³¹⁾ PECCHIALI, *La Galleria...* cit. n. 5, p. 12.
- ⁽³²⁾ In un articolo apparso su «Varietas» nel 1913, dov'è descritta la Galleria Durini, si legge dell'esistenza di una saletta «[...] piena di incisioni, di acqueforti e disegni di varie epoche, del Morghen, del Longhi, del Sabatelli e di altri notissimi» che è possibile interpretare come un vero e proprio gabinetto dei disegni e delle stampe. Cfr. *La Galleria Durini in Milano*, «Varietas», 109 (1913), pp. 359-367.
- ⁽³³⁾ Parliamo di circa una dozzina di disegni tra cui un bellissimo foglio dove è abbozzata una *Scena di storia fiorentina* (inv. Du. F 1) e un altro con *Serapide Sole* (inv. Du. B 249).

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani: tre fotografi nella Milano degli anni venti

Valentina Barbieri

La fotografia italiana degli anni venti è stata trattata finora soltanto sporadicamente dalla storiografia scientifica in Italia. Motivo di questo è senza dubbio un presunto passatismo nello stile e generalmente una – sempre presunta – poca propensione da parte dei fotografi ad avventurarsi in ambiti di ricerca innovativi e lontani dai canoni adottati dai fotografi stranieri. Nella fotografia italiana degli anni venti si nota senza dubbio una prima e preponderante adesione agli stilemi anglosassoni pittorialisti almeno fino alla metà di quegli anni per poi riscontrare aperture moderniste a ridosso degli anni trenta⁽¹⁾. Ciò non esclude che nell'evoluzione artistica di alcuni fotografi italiani operativi tra il 1920 e il 1930 (tre dei quali protagonisti di questo saggio) non si riscontrino nuclei interessanti per la storiografia contemporanea. Il lavoro di ricerca che ho intrapreso grazie alla mia tesi di laurea magistrale mi ha permesso di cogliere tutte le sfumature e le specificità di una generazione di professionisti che merita oggi di essere riscoperta⁽²⁾. Su Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani esisteva una scarsa bibliografia monografica almeno fino al 2017: i loro nomi sono stati saltuariamente citati in mostre collettive o rassegne senza accurati affondi scientifici⁽³⁾. Eccezioni fortunate sono state le due mostre monografiche promosse da Emilio Bertonati presso la Galleria del Levante di Milano nel 1979, una dedicata a Mario Crimella e al suo collega Mauro Camuzzi e l'altra dedicata interamente a Mario Castagneri⁽⁴⁾. Il 1 febbraio 1920 i fotografi Mario Castagneri⁽⁵⁾, Mario Crimella⁽⁶⁾ e Dino Zani⁽⁷⁾ (FIG. 1)⁽⁸⁾ firmano l'atto costitutivo della società in nome collettivo «Crimella-Castagneri-Zani» con sede in corso Garibaldi, 2 a Milano:

Per il migliore rendimento dell'azienda sociale e in considerazione alle predisposizioni e predilezioni di ciascun socio si dichiarano di comune accordo ripartite tra di essi le varie mansioni come segue:

La parte tecnica in linea generale è affidata indistintamente a tutti e tre i soci.

La parte ritratto e ritocco ai soci Crimella e Castagneri.

La parte esterno e industriale in genere e quella contabile ed amministrativa al socio Zani⁽⁹⁾.



FIG. 1 - Mario Castagneri, Mario Crimella, Dino Zani, *Autoritratto di gruppo*, 1919-1920, gelatina bromuro d'argento, CMA-F-001175-0000. Firenze Archivi Alinari – archivio Castagneri

Crimella e Zani sono reduci dal Primo Conflitto Mondiale che li ha visti impegnati entrambi nella Terza Compagnia di Sanità⁽¹⁰⁾, mentre Mario Castagneri nell'autunno del 1919 ha appena concluso la sua prima mostra personale alla galleria Leonardo Da Vinci di corso Vittorio Emanuele II a Milano. I tre fotografi condividono la medesima formazione: hanno imparato l'arte della fotografia e del ritocco impiegandosi come garzoni in alcuni tra i più qualificati studi milanesi del tempo. Castagneri, dopo un biennio di apprendistato compiuto a Brescia dal cognato fotografo Giuseppe Testani⁽¹¹⁾, si specializza nel ritratto e nella riproduzione di opere d'arte presso lo studio di Gigi Bassani in via Passarella, 20⁽¹²⁾, mentre Dino Zani si forma con Giovanni Contiero in via Loreto, 15 (attuale corso Buenos Aires). Crimella, dal canto suo, apprende l'arte del ritocco presso Guigoni & Bossi in corso Vittorio Emanuele II⁽¹³⁾ per poi passare in corso Garibaldi, 2 insieme al pittore-fotografo Francesco Saverio Pietrantonio⁽¹⁴⁾, titolare dello Studio fotografico e di pittura Napoli. Sul calare del 1919, Pietrantonio decide di abbandonare la professione e cede lo studio di corso Garibaldi ai tre giovani fotografi. La Castagneri-Crimella-Zani acquisisce dunque la clientela selezionata dal pittore-fotografo e prosegue nel solco della ritrattistica e della riproduzione di opere d'arte giovandosi della vicinanza significativa con l'Accademia delle Belle Arti di Brera e delle relazioni precedentemente intessute da Pietrantonio, ex compagno di classe di Medardo Rosso a Brera⁽¹⁵⁾.

La ritrattistica: prerogativa di Castagneri e Crimella

I ritratti del primo periodo societario firmati da Castagneri e da Crimella risentono degli stilemi del pittorialismo. Da fotografi professionisti entrambi si sentono manchevoli di una buona dose di artisticità che vanno ricercando negli effetti sempre più raffinati e artigianali con cui stampano le lastre negative. Le stampe presentano, per la maggior parte dei casi, viraggi per solforazione e gli sfondi sono evidentemente ritoccati a pennello.

La committenza è in gran parte costituita da pittori e scultori, storici dell'arte, critici e inoltre da musicisti, direttori d'orchestra e attori (FIG. 2)⁽¹⁶⁾. Lo studio si trova in una posizione strategica sia per la già citata Accademia di Belle Arti di Brera sia per la vicinanza ai maggiori teatri della città: il Teatro alla Scala, il Teatro Fossati (prospiciente lo studio, in corso Garibaldi) e il Teatro Manzoni. Passano dunque dallo studio i maestri di pittura Vespasiano Bignami e Ambrogio Antonio Alciati così come le attrici Maria Melato e Dina Galli, i giornalisti Giuseppe Antonio Borgese, Raffaele Calzini, Vittorio Pica e Enrico Somarè⁽¹⁷⁾.

La riproduzione di opere d'arte: l'ambito prediletto da Dino Zani

Nel rispetto delle condizioni sancite dal contratto di costituzione della Crimella-Castagneri-Zani, il fotografo Dino Zani si occupa principalmente di riproduzione di



FIG. 2 - Mario Castagneri, *Ritratto di Guido Marussig*, 1923, gelatina ai sali d'argento, CMA-F-001033-0000. Firenze, Archivi Alinari – archivio Castagneri

opere d'arte e di fotografie d'architettura. Insieme ai colleghi inizia a frequentare le maggiori gallerie d'arte milanesi instaurando con galleristi e collezionisti rapporti di collaborazione e amicizia che si protrarranno durante gli anni a venire. Le gallerie sono molto più che semplici luoghi adibiti all'esposizione di opere d'arte: esse diventano ben presto dei salotti privilegiati in cui gli intellettuali e gli artisti si ritrovano per discutere e elaborare nuovi orizzonti di pensiero.

Nel 1917 Lino Pesaro, al piano terra del palazzo Poldi Pezzoli di via Manzoni, fonda la Galleria Pesaro⁽¹⁸⁾ che sarà culla di importanti esposizioni e vedrà la nascita del Gruppo del Novecento con i buoni auspici di Margherita Sarfatti. Due anni più tardi, Lydia Dosio De Liguoro inaugura la rivista mensile illustrata «Lidel» (acronimo del suo nome) e in una saletta della redazione allestisce una piccola galleria che ospita mostre di pittori contemporanei. Nel 1920 apre invece in via Montenapoleone, 14 la galleria Bottega di Poesia animata da Luigi Adone Scopinich, dal conte Emanuele di Castelbarco Visconti Simonetta e da Walter Toscanini, figlio del direttore d'orchestra Arturo. «A Mario Castagneri/ collaboratore di Bottega di Poesia con riconoscenza/ Emanuele di Castelbarco/ 27 giugno 1924»: questa dedica, al recto di un positivo realizzato da Mario Castagneri che ritrae Emanuele di Castelbarco⁽¹⁹⁾, conferma la presenza di Castagneri all'interno della galleria frequentata anche dai futuristi, da Lino Pesaro e da Gabriele D'Annunzio. La galleria è «un luogo straordinario dove si respira il garbo di colte frequentazioni, dove opere d'arte, libri, musica convivono in stretta e armoniosa relazione»⁽²⁰⁾.

Dino Zani, per le sue qualità di fotografo specializzato in riproduzioni artistiche, diventa anche capo del gabinetto fotografico del Circolo d'Alta Coltura di via Amedei⁽²¹⁾, casa della cultura e della vita intellettuale milanese. Il 20 settembre 1921, nelle sale del Circolo, viene inaugurata la mostra dedicata ai dipinti di Antonio Mancini. Le fotografie che appaiono a corredo della cronaca scritta da Vincenzo Bucci per le colonne di «Emporium»⁽²²⁾ sono firmate dalla Crimella-Castagneri-Zani: quattro delle sei opere riprodotte sulla rivista si ritrovano oggi in originale nel fondo Dino Zani presso il Civico Archivio Fotografico di Milano⁽²³⁾ (FIG. 3).

Con alcuni artisti la prassi sembra consolidata: Castagneri e Crimella realizzano il ritratto all'artista, mentre Zani si occupa delle riproduzioni delle opere.

Significativo è il rapporto che i tre instaurano, in particolare, con il pittore Antonio Ambrogio Alciati (FIG. 4): la loro fitta frequentazione è testimoniata dai ritratti che Castagneri e Crimella realizzano in studio e dalle riproduzioni dei quadri di Alciati che vengono curate da Zani⁽²⁴⁾ (FIG. 5).

La nascita di S.F.R.A.I - Studi fotografici riuniti artistico industriali

Apprendiamo e segnaliamo con piacere che i colleghi cav. Bassani, Crimella Castagneri e Zani hanno fusi i loro due studi fotografici, l'uno in via Passarella 20, l'altro in corso Garibaldi, 2 con il battesimo di S. F. R. A. I. (Studi fotografici riuniti artistico industriali).

La eccellenza di questi elementi ci dispensa da qualsiasi presentazione, ed anche perché le loro opere, le loro iniziative e le audacie loro, ci offrono arra sicura di sempre superiori trionfi. E sia. Noi seguiamo con vivo interesse ogni movimento che suoni risveglio nel campo nostro, e specialmente quando ci viene dalla gioventù tutta rigogliosa, avida di vita e di arte, come noi dobbiamo riscontrare nei surriferiti colleghi. Lo sappiamo superfluo, ma noi inviamo ugualmente da queste colonne il nostro cordiale saluto, ed i nostri migliori auspici di crescenti fortune⁽²⁵⁾.

Come testimoniato da questo annuncio apparso sulle pagine de «La Rassegna Fotografica», nell'aprile 1922, la Crimella-Castagneri-Zani fonde le sue competenze con quelle di Gigi Bassani⁽²⁶⁾, maestro in fotografia di Mario Castagneri.

La specificità di S.F.R.A.I. è quella di unire la sfera artistica della fotografia con quella prettamente industriale: cioè, di perseguire contemporaneamente la tradizione 'neopittorialista' evidente nella ritrattistica d'atelier e la nuova fotografia 'industriale', intesa qui nell'accezione ampia di fotografia 'pubblicitaria' che ha per oggetto sia le strutture architettoniche in cui l'arte viene esposta (musei, gallerie d'arte, palazzi, sedi di collezioni private) sia le riproduzioni fotografiche di opere d'arte, spesso finalizzate al commercio e alla promozione delle stesse.

Gigi Bassani⁽²⁷⁾ nel 1922 ha già alle spalle un'esperienza consolidata presso i Musei Civici avendo curato campagne di riproduzione fotografica dei monumenti e delle opere d'arte custodite nelle collezioni pubbliche⁽²⁸⁾. Altri due collaboratori fondamentali per la nascente S.F.R.A.I. sono Mauro Camuzzi⁽²⁹⁾ e Roberto Baccarini⁽³⁰⁾.

Crimella, Castagneri e Zani alla Prima esposizione internazionale di fotografia, ottica e cinematografia di Torino del 1923

Uno studio di nudo notevole per la plastica espressività ci dona Mario Castagneri di Milano del quale ricorderemo pure il n. 17 «Signora De Stefani». Appassionato ricercatore di bei giochi di luce, particolarmente in una tavola «Signora in costume del '700» rivela Mauro Camuzzi. I lombardi hanno profuse le loro qualità nella iconografia umana. Così Mario Crimella disegna una nobile testa n. 11 del Prof. Bignami ed un gruppo di tre bimbi. Opere varie ci danno lo Zani, il Cappelli, il Farabola, il Sagnotti, l'Aragozzini ed il Comoletti⁽³¹⁾.

Nel maggio 1923 inaugura al Palazzo del Giornale di Torino la Prima esposizione internazionale di fotografia, ottica e cinematografia⁽³²⁾ promossa dalla Camera di Commercio di Torino con il consenso del ministro dell'Industria e del Commercio Teofilo Rossi.

Nel salone B del Palazzo del Giornale, Mario Castagneri, Mario Crimella, Mauro Camuzzi e Dino Zani espongono le loro fotografie insieme ad altri professionisti fotografi milanesi tra cui Emilio Sommariva⁽³³⁾, Attilio Badodi, Vincenzo Aragozzini⁽³⁴⁾.

Tra i diplomi che vengono consegnati dalle giurie si contano tre medaglie d'oro e un diploma d'onore per la S.F.R.A.I. senza indicazione precisa dei destinatari: quello di Torino è un caso isolato in cui i tre soci insieme a Camuzzi giocano veramente in squadra, presentandosi compatti con il marchio della società anteposto ai loro cognomi.



FIG. 3 - Dino Zani, foto del dipinto di Mancini, *Autoritratto*, 1924-1937 (da negativo del 1921), gelatina bromuro d'argento, inv. RI 3630. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 4 - Mario Crimella, *Ritratto di Antonio Ambrogio Alciati*, 1924-1928, gelatina bromuro d'argento, inv. FR F 0655. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 5 - Dino Zani, foto del dipinto di Alciati, *Ritratto del Comm. Carlo Antonini*, 1924-1935, gelatina bromuro d'argento, inv. RI 2499. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 6 - Mario Crimella, *Ritratto di Luigi Pirandello*, 1924-1928, gelatina bromuro d'argento, inv. FR F 0630. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

Castagneri presenta ventuno fotografie, ventitré Camuzzi e ventiquattro Crimella; mentre lo Zani propone riproduzioni di opere d'arte, fotografia di interni e, eccezionalmente, ritratti.

Nel catalogo ufficiale⁽³⁵⁾ sono specificati i titoli delle fotografie esposte da Mario Castagneri e da Mario Crimella, mentre per quelle di Zani è indicato: «Ritratti - interni - riproduzione quadri artistici».

Mario Castagneri propone ritratti realizzati agli artisti Adolfo Wildt, Leonardo Bazzaro, Émile Bernard, Arturo Tosi. E ancora, tra i ritratti femminili: Marta Abba, musa di Luigi Pirandello (FIG. 6), Maria Melato⁽³⁶⁾, Fiammetta Sarfatti⁽³⁷⁾. Il collega Mario Crimella apre invece la sua esposizione torinese con *Il silenzio dell'officina*, una ripresa industriale che stride con il resto delle proposte e fa prevedere gli esiti della sua professione. Seguono diciotto ritratti artistici, tra cui quello del professor Vespasiano Bignami⁽³⁸⁾ e dell'amico Alciati.

Le fotografie che i professionisti S.F.R.A.I. espongono a Torino sono tecnicamente molto raffinate: la testa di Bignami è, ad esempio, un'oleotipia, mentre il quadro fotografico *L'ammalata* proposto da Crimella è una resinotipia. Evidentemente in questa occasione i tre fotografi danno sfoggio delle proprie competenze e questo si riscontra sia nello stile dei generi proposti sia nella tecnica delle stampe.

La fine dell'esperienza societaria S.F.R.A.I. e la conclusione del sodalizio

In data 21 giugno 1924, dopo poco più di due anni dalla sua costituzione, viene definitivamente liquidata la società S.F.R.A.I. Questo si apprende dalla denuncia di esercizio individuale che Mario Castagneri presenta alla Camera di Commercio di Milano nell'ottobre dello stesso anno⁽³⁹⁾.

I motivi specifici della cessazione non sono mai stati chiariti e, mancando ogni tipo di comunicazione privata tra i soci, risulta difficile elaborare una spiegazione plausibile per la fine del sodalizio lavorativo e artistico tra Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani.

In una notizia pubblicata su «La rivista di Milano» del 1925 si legge che parte dei negativi di S.F.R.A.I. sono rimasti in possesso di Zani che continua a lavorare nella sede di corso Garibaldi, 2 in società con Gustavo Botta:

Questi bei nomi e quelli di tanti altri Enti artistici e di rispettabili Aziende, unitamente a una eletta schiera di privati, si affidano alla “Dino Zani e C.” per una lunga esperienza del sig. Zani stesso che in ogni ramo di lavori fotografici ha acquistato una profonda tecnica, per cui coprirà la carica di gerente nella cessata S. F. R. A. I., della quale egli conserva al completo l'archivio delle negative della sede di via Garibaldi e segue il sistema di lavorazione aumentato di valore per nuovi e più ricchi impianti⁽⁴⁰⁾.

Castagneri, Crimella e Zani dal 1924 non lavoreranno più stabilmente insieme, ma si ritroveranno ugualmente a condividere alcune esperienze professionalmente rilevan-

ti: Castagneri e Crimella saranno protagonisti entrambi – con ruoli e mansioni differenti – della Seconda mostra internazionale delle arti decorative di Monza nel 1925 e questo perché Gigi Bassani, già addetto alle riproduzioni e all'ufficio vendite della Prima mostra internazionale delle arti decorative, lascerà il ruolo ai colleghi più giovani. I professionisti S.F.R.A.I., dopo la fine del sodalizio, si passeranno il testimone come fotografi ufficiali anche del Teatro alla Scala: prima Bassani (1912-1922), poi Castagneri (1921-1929) e infine, a partire dagli anni trenta, Crimella e Camuzzi.

Lo studio di corso Garibaldi, 2⁽⁴¹⁾: le fotografie ritrovate

Nel 2020, tra le fotografie provenienti dalla collezione privata degli eredi Zani, sono stati rinvenuti sei positivi inediti che raffigurano gli interni dello studio fotografico di corso Garibaldi, 2 che Castagneri, Crimella e Zani hanno condiviso almeno fino al 1924. La serie è databile con certezza al maggio dell'anno successivo⁽⁴²⁾ e rappresenta una delle testimonianze più preziose per scoprire i retroscena del lavoro dei tre professionisti. Lo studio si trovava con ogni probabilità ai piani alti del palazzo di corso Garibaldi, 2, oggi sede della Fondazione Pini: questo è testimoniato dall'abbondante luce che filtra dalle finestre della sala di posa (FIG. 7).



FIG. 7 - Dino Zani, *La sala di posa di corso Garibaldi 2*, 1925, gelatina bromuro d'argento. Collezione privata eredi Zani

Nella medesima stanza sono inoltre riconoscibili tre banchi ottici di dimensioni differenti, oltre a svariati fondali dipinti e al bamboletto Kewpie che svetta sul banco ottico più grande⁽⁴³⁾.

Alle pareti dell'ufficio (FIG. 8) riconosciamo alcuni ritratti realizzati ad artisti tra cui quello di Antonio Ambrogio Alciati che è posizionato alle spalle della scrivania. In sala d'attesa sono invece appese alcune riproduzioni di quadri tra cui il già citato *Autoritratto* di Antonio Mancini fotografato da Zani (FIG. 9). La stanza da lavoro adibita al confezionamento delle stampe contiene ulteriori particolari interessanti: appeso alla bacheca contenente le lastre dei negativi di piccolo formato è riconoscibile il ritratto realizzato da Mario Castagneri allo scultore Ernesto Bazzaro, mentre sulla parete prospiciente, incorniciata sotto vetro, spicca Maria Melato nei panni di Maria Stuarda, immortalata sempre da Castagneri nel 1922 (FIG. 10).

Infine, sulla medesima parete, balza all'occhio un'opera grafica, suddivisa in due pannelli simmetrici – evidentemente lasciati lì da Zani anche dopo lo scioglimento societario – in cui si riconoscono le scritte «1922» (anno di fondazione di S.F.R.A.I.) e «2000» sormontate da uomini che camminano di spalle. Per Castagneri, Crimella e Zani fu forse un auspicio ad arrivare a sfiorare il nuovo millennio insieme o un *memento mori*?



FIG. 8 - Dino Zani, *L'ufficio di corso Garibaldi 2*, 1925, gelatina bromuro d'argento. Collezione privata eredi Zani



FIG. 9 - Dino Zani, *La sala d'attesa di corso Garibaldi 2*, 1925, gelatina bromuro d'argento. Collezione privata eredi Zani



FIG. 10 - Dino Zani, *Sala confezionamento stampe e rilegatura di corso Garibaldi 2*, 1925, gelatina bromuro d'argento. Collezione privata eredi Zani

NOTE

- ⁽¹⁾ Si prenda in considerazione, in particolare, la bibliografia curata da Italo Zannier: I. ZANNIER, *La fotografia in Italia negli Anni Venti in La metafisica. Gli anni venti*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, maggio – agosto 1980), a cura di R. Barilli, F. Solmi, 2 voll., Bologna 1980, II, pp. 655-662. Si vedano anche I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, Roma-Bari 1986; I. ZANNIER, *L'occhio della fotografia. Protagonisti tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Roma 1988; I. ZANNIER, *Pittorialismo fatale*, in *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, a cura di I. Zannier, M. Maffioli, A. Maggi, Firenze, 2004, pp. 7-16.
- ⁽²⁾ Un lavoro fondamentale per cogliere l'essenza di questa generazione di fotografi è quello svolto da Giovanna Ginex su Emilio Sommariva. In particolare: G. GINEX, *Divine. Emilio Sommariva fotografo. Opere scelte 1910-1930*, Busto Arsizio 2004.
- ⁽³⁾ Si veda: I. ZANNIER, *70 anni di fotografia*, Modena 1978; C. BERTELLI, G. BOLLATI, *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Storia d'Italia*, Annali II, tomo II, Torino 1979; P. COSTANTINI, I. ZANNIER, *Luci e ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana (1923-1934)*, Firenze 1987; F.lli Alinari, Firenze 1997; A. BASSI, *Mario Castagneri*, in *Il dizionario del futurismo*, a cura di E. Godoli, 2 voll., Firenze 2001, I, pp. 237-238. Due fortunate e uniche mostre monografiche sono state realizzate nel 1979 presso la Galleria del Levante grazie alla lungimiranza del curatore Emilio Bertoni: *M. Castagneri, Mani*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Levante, 1979), «Quaderni di fotografia», n. 3, Milano 1979; *Mario Crimella, Mauro Camuzzi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Levante, 1979), «Quaderni di fotografia», n. 1, Milano 1979.
- ⁽⁴⁾ Mentre si scrive è stata da poco inaugurata presso il Mart di Rovereto la mostra *Simbolismo e Nuova Oggettività. La Galleria del Levante* a cura di Alessandra Tiddia (27 marzo – 12 giugno 2022). In mostra vi sono sei fotografie originali di Mario Castagneri provenienti dal fondo Castagneri presso la Fondazione Alinari per la Fotografia di Firenze.
- ⁽⁵⁾ Mario Castagneri nasce ad Alessandria il 28 giugno 1892 da Giovanni e Angela Verrea. Ha tre fratelli maggiori: Oreste, fotografo operativo a Torino in via Lagrange, 15; Attilio, pittore, e Maria. Nel 1916 sposa Vittoria Savi e nasce il primogenito Giampiero (1916-2006). Due anni più tardi nasce il secondogenito Luciano (1918-1989). Nel 1924, dopo l'esperienza societaria con Crimella e Zani, apre la sua ditta individuale in via Passarella, 20. Nel 1925 è capo del gabinetto fotografico della Seconda mostra internazionale delle arti decorative alla Villa Reale di Monza. Nel 1933 realizza il progetto futurista dedicato alle *Mani d'autore*, abbandona poi la fotografia per dedicarsi al restauro di dipinti. Muore a Milano il 22 dicembre 1940. Per le notizie biografiche su Castagneri si vedano le diverse edizioni di G. SAVALLO, *Guida di Milano e provincia*, pubblicate annualmente a Milano dal 1919 al 1932. Si vedano inoltre: Archivio storico della Camera di Commercio di Milano, Denuncia delle ditte e società commerciali, fasc. C36/014/03, Z08/18/9/09; ZANNIER, *Pittorialismo fatale...* cit. n. 1, in particolare p. 14; BASSI, *Mario Castagneri* cit. n. 3; S. WEBER, *Dal pittorialismo al modernismo: brevi note su Mario Castagneri*, in *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, Padiglione Italia, 11 giugno – 15 ottobre 1995), a cura di I. Zannier, Firenze 1995, pp. 61-67, in particolare p. 63; I. ZANNIER, *Mario Castagneri. Un maestro europeo*, «Fotologia», 13 (1991), pp. 24-29; C. VANZIN, *In un gioco compagno e scompaiono le mani*, «La Grande Milano Costume», domenica 27 novembre 1983; *M. Castagneri, Mani* cit. n. 3; ZANNIER, *70 anni...* cit. n. 3, p. 37.
- ⁽⁶⁾ Mario Crimella nasce a Niguarda (Milano) il 12 maggio 1893 da Ernesto e Teresa Rossi. Nel 1921 sposa Maria Maddalena Nava da cui ha due figli: Raffaele (1922-2005) e Aldo (1925-2014). Nel 1924 apre il suo studio individuale in via Vittorio Veneto, 2 e nel 1928 si trasferisce

in via Volturmo, 39 dove fonda lo Stabilimento fototecnico Soc. An. M. Crimella, società in cui lavorerà per oltre cinquant'anni, prima affiancato dai colleghi Mauro Camuzzi e Vincenzo Aragazzini e poi dai figli. Muore a Milano il 9 gennaio 1983. Per le notizie biografiche su Crimella si vedano, anche in questo caso, le varie edizioni della *Guida* di Savallo (cit. n. 5); inoltre: Archivio storico della Camera di Commercio di Milano, Denuncia delle ditte e società commerciali, fasc. C36/014/03, Z08/18/9/09, C38/094/03, Z07/257/10, 007-407-14; Mario Crimella, Mauro Camuzzi cit. n. 3; C. COLOMBO, *Anni Venti: Tecnica e creatività nelle immagini di Mario Crimella*, in «Il Progresso fotografico», aprile 1999; P. REGATTIN, *Lo stabilimento fototecnico Crimella. Fotografia d'architettura in Italia negli anni Trenta*, tesi di laurea, Istituto universitario di Architettura di Venezia, a.a. 1996/1997, relatore I. Zannier, pp. 18-24.

- (7) Dino Zani nasce il 18 dicembre 1891 a Firenze da Aurelio e Attilia Gamucci. Nel 1911 sposa Margherita Cavallini. Si risposa in seconde nozze con Bianca Solari (1895-1980) da cui ha tre figli: Oberdan (1925-2019), Nedda (1927-1950) e Corrado (1930). Trasferitosi a Milano nel 1906, dal 1920 al 1935 lavora nella sede di corso Garibaldi, 2 per poi trasferirsi prima in via Missori, 2 e poi in via Sant'Antonio, 14. Partecipa a entrambe le guerre mondiali e nel dopoguerra collabora con Vincenzo Aragazzini. Muore a Milano il 1 dicembre 1957. Per le notizie biografiche su Zani si veda: Archivio di Stato di Milano, foglio matricolare, n. 65679; Archivio storico della Camera di Commercio di Milano, Denuncia delle ditte e società commerciali, fasc. C36/014/03; Z08/18/9/09, Z01.C3.905, R15 n. 8231, 030-307-10; C. PREVOSTI, *Il Circolo d'Alta Coltura di via Amidei 8 Milano*, «Concorso arti e lettere», II, 2008, pp. 7-55. Inoltre, anche per lui, notizie biografiche si possono trovare nelle varie edizioni della *Guida* di Savallo (cit. n. 5).
- (8) Firenze, Archivi Alinari, archivio Castagneri, n. inv. CMA-F-001175-0000.
- (9) Contratto d'avvio attività, *Crimella-Castagneri-Zani/Società in nome collettivo/Milano*, documento dattiloscritto inedito, collezione privata eredi Castagneri, p. 2.
- (10) Mario Crimella il 4 giugno 1913 viene arruolato di leva nella Terza Compagnia di Sanità (Milano). Nel maggio 1915 viene nuovamente arruolato per mobilitazione bellica. Le eredi Crimella detengono un diario di guerra iniziato da Mario Crimella il 18 maggio 1915 e interrotto in data 8 ottobre 1915. Dalla lettura delle pagine manoscritte si evince il fatto che il fotografo avesse a disposizione una camera oscura presso l'ospedale da campo n. 216 di Scodovacca. Anche Dino Zani nel giugno 1913 si arruola nella Terza Compagnia di Sanità in qualità di caporale e nel 1915 in seguito allo scoppio della Prima Guerra Mondiale viene richiamato alle armi e viene aggregato nuovamente alla sezione Sanità del Terzo Corpo d'Armata dal mese di maggio a ottobre. Successivamente, entra nel VIII, LXI, LXVI reggimento fanteria con la carica di sottotenente di complemento.
- (11) L'archivio del fotografo Giuseppe Testani, marito di Maria Castagneri, sorella di Mario, è conservato oggi da Corrado Mauri, erede unico designato da Maria Angiola Testani, unica figlia della coppia. Testani è uno dei fotografi ufficiali della Conferenza della Pace di Parigi del 1919 e nel 1925 vince una medaglia d'argento alla Prima Mostra Fotografica tenutasi durante la Seconda mostra internazionale delle arti decorative alla Villa Reale di Monza.
- (12) Mario Castagneri inizia a lavorare con Gigi Bassani nel 1910 in via Passarella, 20. La loro collaborazione dura almeno cinque anni fino al 1915 quando Castagneri apre il suo primo studio fotografico in corso Garibaldi, 27. Nell'ottobre 1924 Castagneri torna in via Passarella, 20 nell'ex studio di Bassani dove fonda la ditta individuale Fotografie d'arte Mario Castagneri.
- (13) Mario Crimella si forma presso gli eredi di Edmondo Guigoni dal 1909 al 1911, anno in cui lo studio viene rilevato da Giuseppe Comoletti.
- (14) Francesco Pietrantonio è un pittore-fotografo nato a Casacalenda (Campobasso) nel 1858 e morto presumibilmente a Milano dopo il 1926. Cfr. D. G. LORUSSO, *Attraversamenti. Sulla cultura artistica dell'Ottocento molisano*, Campobasso 2010, pp. 203-206.

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*.

⁽¹⁶⁾ Si propone a titolo esemplificativo il ritratto che Castagneri realizza allo scenografo e pittore Guido Marussig nel 1923. Sarà proprio Marussig due anni più tardi a presentare Gabriele d'Annunzio a Castagneri. Cfr. Firenze, Archivi Alinari, archivio Castagneri, n. inv. CMA-F-001033-0000.

⁽¹⁷⁾ Ciò si evince dalla galleria di ritratti maschili e femminili realizzati da Mario Castagneri dal 1915 e custoditi in originale nel fondo Castagneri presso gli Archivi Alinari di Firenze.

⁽¹⁸⁾ A. MADESANI, E. STAUDACHER, *Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*, Milano 2017.

⁽¹⁹⁾ Firenze, Archivi Alinari, archivio Castagneri, n. inv. CMA F 219.

⁽²⁰⁾ A. MADESANI, *Le intelligenze dell'arte: gallerie e galleristi a Milano 1876-1950*, Busto Arsizio 2016, p. 93.

⁽²¹⁾ PREVOSTI, *Il Circolo d'Alta Coltura...* cit. n. 7.

⁽²²⁾ V. BUCCI, *Cronache Milanese. La mostra di Antonio Mancini*, «Emporium», 54 (1921), pp. 249-253.

⁽²³⁾ «Fondo Dino Zani (protocollo 1937 – carico 1939). Nel 1937, serie sulle sculture della basilica di San Giovanni in Monza e sulla fontana eretta davanti al Castello Sforzesco per la visita di Mussolini. Inserite nella Raccolta Iconografica; nel 1939, 1093 lastre con vedute di Milano e comuni limitrofi; riproduzioni di dipinti moderni». Cfr. G. GINEX, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Appunti per una storia dei Fondi e delle Collezioni*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXVI (1999), pp. 225-238, in particolare p. 232. Il fondo Dino Zani è costituito principalmente da positivi timbrati al verso con il marchio «S. Antonio, 14» risalenti al periodo compreso tra il 1937, data del trasferimento di Zani nello studio, e il 1939, data di carico del fondo presso il Civico Archivio Fotografico. Le stampe positive di Zani riguardano perlopiù riproduzioni di quadri e opere d'arte; il resto del fondo è costituito da fotografie industriali e d'architettura. Nessun ritratto è stato reperito. Sul sito www.fotografieincomune.comune.milano.it sono disponibili 894 digitalizzazioni di positivi di Dino Zani custoditi presso il Civico Archivio Fotografico di Milano (da ora in poi CAFMi). Le riproduzioni dei quadri di Antonio Mancini realizzate da Zani sono le seguenti: *Donna con fiori*, CAFMi n. inv. RI 3644; *La lettura*, CAFMi n. inv. RI 3650; *Autoritratto*, CAFMi n. inv. RI 3630; *Toilette*, CAFMi n. inv. RI 3642.

⁽²⁴⁾ Dino Zani, *Alciati, Ritratto del Comm. Carlo Antonini*, CAFMi n. inv. RI 2499. Questa fotografia riproduce il ritratto dipinto che Alciati realizza a Carlo Antonini. Lo stesso ritratto si vede appeso alle pareti di villa Antonini in un'importante serie fotografica che Zani produce per gli Antonini, allora proprietari e detentori della *Tersicore* di Canova. Cfr. CAFMi RI 2810-1; RI 2813-2818; RI 2492-2494; RI 2496-2497.

⁽²⁵⁾ «La Rassegna Fotografica», V (1922), p. 3.

⁽²⁶⁾ Gigi Bassani (1871-1956) è un fotografo milanese attivo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Nel 1901 rileva insieme al fotografo Carlo Fumagalli lo studio Montabone, specializzato nella riproduzione di opere d'arte. Bassani si sposa con Anna Zaffaroni e ha due figlie: la pittrice Lucia (detta Cia) e Titina. Bassani, dopo aver rilevato lo studio Montabone, finanzia l'impresa di Antonio Strazza in via Passarella, 20 divenendone l'unico titolare nel 1910. Cfr. s. PAOLI, *Gigi Bassani*, in *La Brianza Dipinta. Da Migliara a Morlotti*, catalogo della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale, 9 giugno – 23 luglio 2000), a cura di R. Bossaglia, R. Casanelli, A. Montrasio, Cinisello Balsamo 2000, p. 94. Le notizie anagrafiche sono state reperite presso il Comune di Fino Mornasco (Como) dove Bassani muore nel 1956.

⁽²⁷⁾ Presso il Civico Archivio Fotografico di Milano sono custoditi oltre duecento positivi di Gigi Bassani. Le serie più significative riguardano le riproduzioni delle opere di Bernardino Luini nelle chiese milanesi; gli allestimenti museali sotto la direzione del Soprintendente del Castel-

lo Sforzesco, Guido Marangoni (1919-1923), e del Sovrintendente Capo dei Musei Civici, Giorgio Nicodemi (1928-1937) e le riproduzioni dei manufatti esposti alla Prima Esposizione Internazionale delle Arti Decorative che si tiene alla Villa Reale di Monza nel 1923 di cui Bassani è fotografo ufficiale.

- ⁽²⁸⁾ Ciò si evince dall'intestazione di una busta custodita presso la Fototeca Storica Romano Rosati di Parma ove si legge: «Studio fotografico artistico del Cav. Gigi Bassani Milano, via Passerella, 20 Tel. 69-10. Specialità riproduzioni quadri e opere d'arte. Al Servizio dell'Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti e dei Musei di Brera, Castello Sforzesco, ecc.». La busta risulta essere stata spedita all'Onorevole Alceo Pastore (1858-1946).
- ⁽²⁹⁾ Mauro Camuzzi (1883-1964) nasce a Montagnola (Lugano) da una famiglia di costruttori edili e architetti. Nel 1914 apre uno studio a Milano in viale Monza, 1 con il fratello Luciano. Cinque anni dopo diventa socio di Mario Lomazzi in corso Venezia, 2 (oggi via Vittorio Veneto). La sede dello studio Camuzzi-Lomazzi si sposta prima in corso Venezia, 61 e poi in via Senato, 8. Nel 1930 Camuzzi inizia a lavorare con Mario Crimella in via Volturmo, 39 presso lo Stabilimento fototecnico Soc. An. M. Crimella. Cfr. *Mario Crimella, Mauro Camuzzi* cit. n. 3.
- ⁽³⁰⁾ Roberto Baccarini (1901-1950) è il fratello del pittore Lino Baccarini (1893-1973). I due sono originari di Gonzaga e hanno altri quattro fratelli: Vito (decoratore), Rito (pittore), Angelo e Marcellina. Queste notizie sono tratte da una conversazione della sottoscritta con Maria Iginia Baccarini, figlia di Angelo, avvenuta nel 2017.
- ⁽³¹⁾ I. M. ANGELONI, *La fotografia artistica alla Prima esposizione internazionale*, in *L'arte nella fotografia*, Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma 1924, in particolare p. 42.
- ⁽³²⁾ Per una trattazione più esaustiva della manifestazione si rimanda al capitolo terzo di V. BARBIERI, *I fotografi Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani: un sodalizio artistico nella Milano degli anni Venti*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2016-2017, relatore S. Paoli, correlatore G. Zanchetti, pp. 67-86.
- ⁽³³⁾ Emilio Sommariva (1883-1956) nel 1902 apre il suo primo studio fotografico a Milano e stringe contatti con il mondo del futurismo: diventa amico di Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Adolfo Wildt (tutti e tre vicini anche a Mario Castagneri). Riesce presto ad affermarsi nel campo della ritrattistica, divenendo il fotografo preferito di attrici (Mercedes Brignone, Anna Fouguez, Irma Gramatica, Diana Karenne, Elena Makowska, Maria Melato) e artisti (Luigi Conconi, Cesare Tallone, Gaetano Previati, Emilio Gola, Leonardo e Ernesto Bazzaro, Alessandro Mazzucotelli). Il fondo fotografico Emilio Sommariva che consta di 2814 stampe originali e di circa 50000 negativi è custodito presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Cfr. G. GINEX, *Divine. Emilio Sommariva fotografo: opere scelte 1910-1930*, Busto Arsizio 2004.
- ⁽³⁴⁾ Vincenzo Aragozzini (1891-1974) nel 1913 apre il suo studio in Galleria De Cristoforis, dopo l'apprendistato compiuto al fianco di Luca Comerio. Amico di Mario Crimella, entra nel 1935 allo Stabilimento fototecnico Soc. An. Crimella di via Volturmo, 39: Crimella si occupa della stampa rotativa di cartoline, Camuzzi di ritrattistica e Aragozzini di fotografia industriale. Cfr. 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, correlatore G. Zanchetti. I. CALAMERA, *Vincenzo Aragozzini e le sue fotografie conservate al Civico Archivio Fotografico di Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XLI (2020-2021), pp. 37-54.
- ⁽³⁵⁾ *Prima Esposizione internazionale di fotografia ottica e cinematografia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo del Giornale, maggio – giugno 1923). Il catalogo è custodito nel fondo Salvatore Andreola presso la Biblioteca Estense di Modena. Andreola è uno dei fotografi partecipanti all'Esposizione.
- ⁽³⁶⁾ I primi ritratti (per un totale di 14 positivi) che Mario Castagneri realizza all'attrice Maria Melato risalgono al periodo 1918-1920 e sono custoditi presso la Biblioteca Panizzi di Reg-

gio Emilia, fondo Maria Melato, donazione Franca Taylor.

- ⁽³⁷⁾ Fiammetta Sarfatti (1909-1989) è l'unica figlia di Margherita e Cesare Sarfatti.
- ⁽³⁸⁾ La stampa originale è custodita presso le nipoti Crimella. Essa è firmata e reca la data 1923, il titolo *Study* e la dicitura «Processo olio Rawlins».
- ⁽³⁹⁾ Archivio storico della Camera di Commercio di Milano, Denuncia delle ditte e società commerciali, ditta n. 92775, iscritta in data 11 ottobre 1924 e registrata il 28 ottobre 1924, fasc. C36/014/03; Z08/18/9/09. Nel foglio n. 3 del fascicolo, contenente la denuncia di esercizio individuale, si legge: «Il titolare dichiara di succedere alla ditta S.F.R.A.I (Studi Fotografici Riuniti Art. Ind), in liquidazione come da atto in data 21 giugno 1924».
- ⁽⁴⁰⁾ Redazionale, «La rivista di Milano», 113 (1925), pp. 125-126.
- ⁽⁴¹⁾ Il palazzo di corso Garibaldi, 2, oggi sede della Fondazione Adolfo Pini, è stato la sede della mostra *Conversazioni di luce. Fotografie di Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani*, (Milano, Fondazione Pini, 17 gennaio – 8 febbraio 2019) a cura di chi scrive.
- ⁽⁴²⁾ La serie è così composta: ingresso con sala d'attesa (1 positivo); sala di posa (1 positivo); ufficio (1 positivo); camera oscura (1 positivo); stanza di confezionamento e rilegatura (2 positivi). Nella sala di posa appoggiato su un cavalletto si riconosce il ritratto che Antonio Ambrogio Alciati realizza alla moglie di Dino Zani nel febbraio del 1923: lo stesso ritratto lo vediamo appeso alla parete della sala d'ingresso. Tra i due scatti è dunque intercorso del tempo. L'intera serie è databile in un tempo posteriore allo scioglimento della società in nome collettivo. Si ipotizza che, ad eccezione della fotografia della sala di posa, l'intera serie sia stata realizzata domenica 2 maggio 1925: alle spalle della scrivania nello studio, vi è infatti appeso un calendario che riporta questa data.
- ⁽⁴³⁾ Questa bambola appare in un'altra fotografia di famiglia in cui è ritratto Oberdan Zani (1925-2019), primogenito di Dino, intento a fotografare il suo Kewpie all'età di circa tre anni.

RACCOLTE D'ARTE ANTICA

Due angeli in adorazione della *Madonna del pilone*: tracce per l'ancona di Alessio Tarchetta d'Albania nel Duomo di Milano

Laura Paola Gnaccolini

Le poche notizie che abbiamo sull'ancona fatta realizzare in Duomo tra 1478 e 1480, per motivi devozionali, dal condottiero di Francesco Sforza, Alessio della Tarchetta d'Albania, si ricavano dalle Ordinazioni Capitolari della Fabbrica. Da queste sappiamo che già il 9 novembre 1478 la Fabbrica aveva concesso al Tarchetta di far realizzare un «ornamentum» all'altare della Beata Vergine detto 'del pilone' (corrispondente all'epoca al terzo pilone nord) e anche intorno alla venerata immagine della Madonna⁽¹⁾, «iuxta dessignum existentem apud d[ominum] Joh[annem] Ant[onium] de Homodeis»⁽²⁾. Tuttavia ancora il 30 gennaio 1480 quest'opera di devozione non doveva essere stata realizzata, forse a causa dello spazio esiguo a disposizione intorno alla Gloriosa Vergine, che si trovava «a latere pilloni, cui aderet»⁽³⁾: infatti il Consiglio generale della Fabbrica incarica una commissione composta dall'Arciprete Andrea de Fagiano, dottore in diritto pontificio, Simone de Barziis e Giovan Giacomo de Dugiano, dottore in diritto civile, «ut videant et intelligent designum fiendum per dictum dominum Alexium in dicta Ecclesia colochandum et refferant»⁽⁴⁾. Il 1 febbraio 1480 si svolge un sopralluogo congiunto della Commissione e dei rappresentanti di Alessio Albanese, che porta alla decisione di spostare l'immagine venerata in un luogo più ampio, «in medio ipsius piloni»⁽⁵⁾. La decisione viene ratificata con l'Ordinazione capitolare del 10 febbraio, dove si precisa che, dopo lo spostamento della Gloriosa Vergine, «circha eam fiat ornatus predictus qui excedat latitudinem ipsius piloni nec intret corpus ipsius ecclesie per directum ultra brachia tria. Ibique non fiant insigna que in ecclesiis non conveniunt et magis sunt ad pompam quod ad devotionem». Il documento si conclude esortando il Tarchetta, che sottoscrive personalmente, a realizzare un'opera degna non solo della Vergine, ma anche del magnifico Duomo e più grande a confronto con le opere attualmente esistenti in Italia, non tanto per la spesa, ma quanto lo consentono le sue forze⁽⁶⁾. Dall'iscrizione su una delle lapidi rimaste in Duomo si ricava che essa fu conclusa entro il 14 agosto 1480; a settembre di quell'anno Bartolomeo Landriano

e Pietro Figino vengono incaricati di acquistare un drappo di seta per vestire la venerata immagine della Madonna «que est in domicillio subtus anchonam domini Alexi de Albanexio»⁽⁷⁾.

Ma qual era questa *Madonna* venerata? Dai documenti appena riportati si può arguire fosse di epoca precedente e forse, vista la pratica della vestizione, in legno, come vedremo più avanti. In un elenco degli altari del Duomo del 1566⁽⁸⁾ si descrive quello qui in discussione «cu[m] statua beate Vir[ginis] Mariae, cu[m] invidriata ante, cu[m] columnis et pyramid[is] sine invidriat[a]», cioè con una scultura della Vergine protetta da un vetro, con colonne e coronamento senza vetro: una situazione per certi versi simile a quella che si verifica contemporaneamente per la venerata scultura lignea del Santuario del Sacro Monte di Varese⁽⁹⁾.

Se è vero che la visita pastorale di san Carlo del 1566⁽¹⁰⁾ descrive l'altare con una statua lapidea – «cum Virginis supra lapidea, ac duobus angelis et aliis ornamentis» – tuttavia nel 1595 Federico Borromeo⁽¹¹⁾ vede ancora l'altare con «duae columnae lapidae, in quarum medio stat lignea effigies sculpta indecentissima, quae dicitur esse Beatissimae Virginis». Ci sono tutte le ragioni per credere che si trattasse della scultura originaria: la confusione riguardo al materiale di supporto si può spiegare considerando il fatto che gli *Angeli* (che erano in pietra) e così la struttura dell'ancona (ugualmente in pietra) erano, come vedremo, completamente ricoperti da una vivace policromia, così come la *Madonna*.

Qualche altro dato sulla struttura dell'ancona si può ricavare dai decreti inediti di san Carlo, che recitano:

le colonne che sostengono il coperto di questo altare perché impediscono molto il celebrante si levino in termine di un mese mettendovi altro sostegno che non impedisca et la Madona si retiri per mezzo braccio verso il muro, et passato detto termine, se questo ordine non sarà eseguito, non se vi celebri più messa a detto altare intanto che sarà accomodato come di sopra⁽¹²⁾.

Da un manoscritto conservato nella Biblioteca Ambrosiana con il diario di Giambattista Casale, falegname della Fabbrica e operaio della Dottrina Cristiana, si ricava che l'ancona vecchia della Madonna venne in effetti fatta smontare da Carlo Borromeo in due momenti, nel 1577 (29 agosto 1577: «fece levar via il tiburio de pedra viva, qual era sopra l'altare della Madona») e nel 1580 (18 maggio: «fece levar via l'altare della Madona vecchia del Domo, che era dreto al muro»)⁽¹³⁾. San Carlo dovette però limitarsi a eliminare le parti aggettanti dell'ancona, che venne completamente dismessa e occultata da un apparato ligneo, legato all'uso di questo altare per la dottrina delle donne, come risulta anche dalle visite pastorali settecentesche⁽¹⁴⁾. I resti dell'ancona quattrocentesca riapparvero allo smontaggio dell'altare della Beata Vergine nell'autunno del 1832⁽¹⁵⁾: «al di sotto si trovò un avanzo di un monumento in marmo con due iscrizioni poste lateralmente ad esso»⁽¹⁶⁾. Si trattava

delle parti architettoniche superstiti dell'ancona, ancora murate in corrispondenza della quinta campata nord. È possibile avere contezza con precisione delle parti ritrovate e della loro posizione sulla parete da un accurato rilievo fatto dall'ingegnere e architetto della Fabbrica Pietro Pestagalli a corredo di un progetto di restauro redatto il 15 settembre 1832⁽¹⁷⁾ (FIG. 1).

Resta ancora da ricordare che nel 1863 la Fabbrica del Duomo cedette una serie di sculture e frammenti non più in uso al nascente Patrio Museo Archeologico⁽¹⁸⁾ (poi Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco). Nella *Distinta dei diversi oggetti di scultura esistenti nei magazzini della Veneranda Fabbrica* selezionati da Giuseppe Vandoni, con Antonio Caimi e Giovanni Brocca, per essere depositati presso il Patrio Museo Archeologico redatta il 27 luglio 1863⁽¹⁹⁾, insieme ad altri pezzi⁽²⁰⁾ sono elencati due *Angeli* in pietra (oggi nelle Civiche Raccolte, invv. SCULTURE 1184, 1187)⁽²¹⁾ di cui si parlerà tra breve (FIGG. 2, 3), una *Madonna* in marmo (alta cm 110), che è la *Vergine annunciata* poi restituita nel 1953 al Duomo⁽²²⁾, una *Madonna col Bambino* seduta in legno (alta cm 115; FIG. 4), che ha subito la stessa sorte⁽²³⁾, e diversi pezzi decorativi, tra cui «due pezzi in pietra di un candelabro del Cinquecento»⁽²⁴⁾ e «due ovoli intagliati di pietra appartenenti a capitelli o basi»⁽²⁵⁾, che appartenevano sicuramente, in base allo stile e alla materia, all'ancona Tarchetta⁽²⁶⁾.

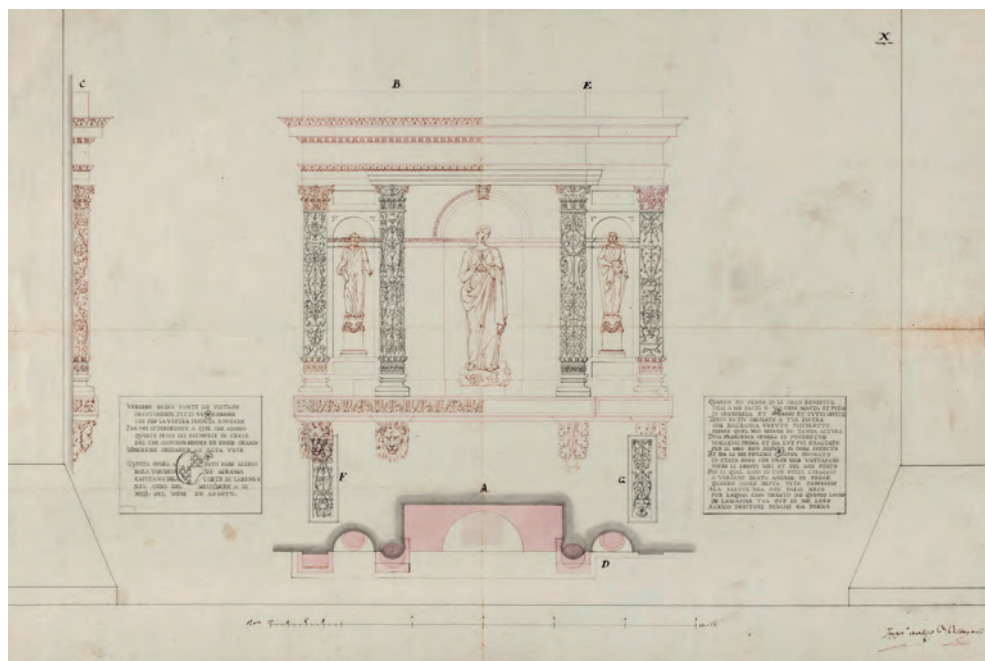


FIG. 1 - Pietro Pestagalli, *Rilievo delle parti originali dell'edicola Tarchetta e proposta di restauro*, 1832, ArchDis_PES_0054. Milano, Archivio Veneranda Fabbrica del Duomo

Che i due *Angeli* oggi in deposito ai Civici Musei del Castello Sforzesco appartenessero in origine a questo «ornamentum» fatto realizzare dal Tarchetta intorno alla venerata immagine della Vergine, come ipotizzato da una parte della critica⁽²⁷⁾, ci viene confermato dall'uso, piuttosto raro nella scultura lombarda, della pietra gesso grigia (sericolite) proveniente dalla Val Camonica⁽²⁸⁾, che trova perfetto riscontro nelle parti architettoniche dell'ancona ancora murate in Duomo in corrispondenza della quinta campata nord, ritrovate nell'autunno del 1832 allo smontaggio di un apparato ligneo⁽²⁹⁾. Come si può arguire dai documenti tuttavia le parti riscoperte vennero fatte oggetto, su progetto di Pestagalli, di una sorta di 'revisione'⁽³⁰⁾ in vista della ricomposizione di un altare dedicato alla Madonna, completato nel 1839 con un rilievo raffigurante appunto la *Beata Vergine* realizzato da Pompeo Marchesi⁽³¹⁾. In particolare dal confronto tra il rilievo di Pestagalli del 1832 (FIG. 1) e la posizione attuale degli elementi superstiti dell'ancona emerge chiaramente come siano state mantenute le altezze⁽³²⁾ e invece siano stati modificati i rapporti tra le ampiezze, soprattutto in corrispondenza della nicchia centrale⁽³³⁾, in origine assai più larga (doveva misurare circa 130 centimetri, di contro ai 110 attuali, per 40 di profon-



FIG. 2 - Giovanni Antonio Amadeo (seguace di), *Angelo orante*, inv. SCULPTURE 1187. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica (in deposito dalla Veneranda Fabbrica del Duomo)



FIG. 3 - Giovanni Antonio Amadeo (seguace di), *Angelo orante*, inv. SCULPTURE 1184. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica (in deposito dalla Veneranda Fabbrica del Duomo)



FIG. 4 - Bernardo da Venezia (?), *Madonna col Bambino*, stato di conservazione negli anni Cinquanta, inv. ST35. Milano, Museo del Duomo

dità)⁽³⁴⁾. Sono state inoltre murate molto più in alto le due lapidi laterali con l'iscrizione dedicatoria e la data conclusiva, 14 agosto 1480⁽³⁵⁾, che in origine si trovavano al di sotto del piano di appoggio delle colonne, all'esterno dello spazio delimitato da due lesene decorate a motivi vegetali, che Pestagalli ha inglobato nel 1834 nel basamento fittizio dell'ancona (privandole delle cornici originali). Queste in origine erano murate in una posizione non allineata rispetto alle lesene superiori, al punto che stupirono nel 1832 gli scopritori di questi resti per la loro posizione (in quanto non corrispondevano alle lesene superiori e, prive di capitelli, sembravano galleggiare nella parete)⁽³⁶⁾. Tutte queste modifiche apportate al momento del rimontaggio, eseguito tra marzo 1834 e luglio 1835⁽³⁷⁾, sono state occultate grazie alla pannellatura marmorea, sostituita in questa campata tra marzo e luglio di quell'anno⁽³⁸⁾.

Nell'immaginare l'aspetto originario dell'ancona giova ancora ricordare l'osservazione di Pestagalli⁽³⁹⁾ a proposito del fatto che l'altare antico doveva essere stato demolito quasi a filo del muro, eliminando il sostegno che in origine doveva reggere le basi delle due lesene laterali, prive di basi e capitelli, e delle due colonne centrali (queste ultime con basi e capitelli originali) – «sporgendo ora le basi delle colonne, e delle lesene dal vivo del muro senza alcun sostegno» – e quindi la necessità di ipotizzare la presenza di un basamento alla struttura architettonica.

Se pensiamo ad un'ancona realizzata, secondo i documenti, su un disegno di Amadeo⁽⁴⁰⁾ è plausibile che la struttura architettonica avesse un certo rilievo e che le colonne e le lesene incassate a muro avessero un loro corrispettivo sul fronte, così da creare uno spazio reale abitato dalle figure, una sorta di 'scatola' spaziale che potrebbe avere qualche elemento in comune con i resti dell'altare fatto realizzare sempre dal Tarchetta per la cappella del Transito della Madonna in San Francesco Grande (oggi molto lacunoso, conservato nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco, inv. 1196)⁽⁴¹⁾, che Torre ricorda come policromo⁽⁴²⁾.

Il fatto che non si siano trovate tracce dell'altare nella parte bassa della parete, se non le due lesene già ricordate, induce a ritenere molto probabile che l'ancona fosse in forma di edicola e quindi che il basamento non fosse molto sporgente, forse sostenuto da mensole (FIG. 5).

L'uso delle colonne centrali, forse in maggiore evidenza rispetto ai pilastri laterali, potrebbe trovare riscontro in una tipologia architettonica di vaga origine filaretiana⁽⁴³⁾ frequentata da Amadeo e dal suo ambito nel rilievo con *Il ritrovamento di Gesù nel tempio* (già nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco, inv. 1179)⁽⁴⁴⁾, forse dall'altare di San Giuseppe in Duomo, e poi nell'*Elemosina di sant'Imerio*⁽⁴⁵⁾, dall'arca di sant'Imerio per la cattedrale di Cremona, conclusa nel 1484, scene entrambe dove ricorre il motivo di un corpo avanzato centrale sostenuto da colonne, sormontato da un timpano e un ciborio (la piramide di cui parla il documento del 1566?), che potrebbe richiamare il «tiburio di pietra viva» che venne fatto levare da

san Carlo il 29 agosto 1577, con forme forse per qualche verso confrontabili con la lanterna a coronamento della Cappella Colleoni. In questa struttura dovevano trovare posto i due *Angeli* recentemente restaurati, che erano certamente quelli visti da san Carlo nel 1566⁽⁴⁶⁾. Ma dove?

Tenendo conto delle loro dimensioni e dei basamenti di sagomatura differente, con un ingombro massimo di 30 cm di profondità per 49 cm di larghezza, è possibile ipotizzare con un buon grado di approssimazione quale fosse la loro inclinazione rispetto al fronte dell'ancona, aiutati in questo dall'osservazione che entrambe le sculture presentano ancora, poco sotto l'attaccatura delle ali, il punto dove si innestava una barra in ferro (bloccata con del piombo punzonato)⁽⁴⁷⁾, che doveva servire per il loro fissaggio nella parete (FIGG. 6, 7), come avviene per esempio per le due sculture sommitali della tomba di Bartolomeo Colleoni nella Cappella Colleoni di Bergamo. Il fatto che una piccolissima porzione di detta barra sopravviva consente di leggere quale fosse la sua inclinazione rispetto alla scultura: se è piuttosto plausibile che l'aggancio al muro avvenisse in perpendicolare, abbiamo un'indicazione preziosa sulla posizione delle sculture rispetto al fronte dell'altare. Un altro indizio interessante viene dalla diversa sagomatura dei due basamenti, che potrebbe essere giustificata dalla presenza di elementi strutturali dell'ancona (come colonne o pilastri), da evitare. Dovevano quindi collocarsi sul basamento perduto: ma dove esat-



FIG. 5 - Ipotesi di ricostruzione dell'ancona di Alessio Tarchetta d'Albania in Duomo, veduta frontale, a cura di Irene Scarcella



FIG. 6 - Giovanni Antonio Amadeo (seguace di), *Angelo orante*, particolare del retro, inv. SCULPTURE 1184. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica

tamente? Sembra poco plausibile che si trovassero in corrispondenza della nicchia centrale, schiacciando in un certo senso la scultura venerata⁽⁴⁸⁾.

Se immaginiamo una base di circa 45 centimetri fuori muro, magari con un aggetto minimo del corpo centrale (già annunciato dal fatto che le due colonne sono leggermente sporgenti rispetto al piano delle due lesene laterali), i due *Angeli* (che erano inclinati rispetto al fronte dell'ancona, come dimostrano i resti delle barre di aggancio) avrebbero potuto agevolmente trovare posto nei due spazi laterali, sullo sfondo delle piccole nicchie tuttora esistenti⁽⁴⁹⁾, dove forse trovavano posto ornati all'antica (gli «altri ornamenti» visti da san Carlo nel 1566). L'inclinazione degli *Angeli* rispetto al fronte dell'altare (FIGG. 8, 5) consentiva che trovassero posto in uno spazio piuttosto esiguo, probabilmente uscendo in parte verso lo spettatore, accanto alle colonne del primo piano, alle quali potevano in qualche modo essere collegati anche in pietra viva, poiché entrambi presentano sul fianco nascosto ampi scassi, forse causati al momento del loro smontaggio (FIG. 9).

A proposito dell'aspetto originario dell'ancona è di grande interesse la testimonianza di Giulio Ferrario, che scrive nel 1843, che ci certifica che al momento dello scoprimento le nicchie «erano internamente dipinte in turchino di oltremare», mentre «nel riquadro di mezzo non vedevasi vestigia di alcuna immagine, ma solamente una grezza stabilitura»⁽⁵⁰⁾. Dobbiamo quindi pensare che l'ancona fosse almeno in



FIG. 7 - Giovanni Antonio Amadeo (seguace di), *Angelo orante*, particolare del retro, inv. SCULPTURE 1187. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica

parte policroma, mentre probabilmente una ‘pannellatura’ di qualche tipo copriva la malta grezza della nicchia centrale, ideale scenografia per la venerata scultura della *Madonna*, in posizione centrale.

Il recente restauro ha consentito di recuperare parte della vivace e spesso policromia presente negli *Angeli*, che serviva a coprire le irregolarità (anche cromatiche) della superficie della pietra molto tenera, lavorata con una tecnica simile a quella della scultura lignea⁽⁵¹⁾. Le due figure indossavano una veste ‘alla greca’ di colore rosa⁽⁵²⁾, con maniche trinciate di un colore che arrivava quasi al bruno (inv. 1187), sopra una camicia color panna. La veste era trattenuta in vita da un nastro giallo. Portavano poi un ampio mantello a colori complementari: verde soppannato in rosso, fermato sul petto, per l’angelo di sinistra (inv. 1187) (FIGG. 2, 9) e rosso soppannato in verde, appoggiato al braccio sinistro, per quello di destra (inv. 1184) (FIGG. 3, 10). Il mantello, ma anche la veste, erano impreziositi da ricchi motivi decorativi floreali a rilievo, realizzati in cera a stampo, poi dorati, di cui restano alcuni frammenti, mentre la lamina d’oro faceva vibrare i morbidi riccioli e anche le penne delle ali, su una base in verde e nero (così come appare dall’inv. 1184). I pigmenti erano stesi per sovrapposizioni e velature di differente intensità, come si nota ancora nell’inv. 1187, negli incarnati, sia delle mani⁽⁵³⁾ che del volto (FIG. 11), dove ancora si apprezzano i sottili passaggi per velature dai toni più chiari al rosso acceso delle gote e delle labbra⁽⁵⁴⁾. Nel trattamento dei piani lo scultore che realizza quest’*Angelo* tocca effetti di maggiore virtuosismo, soprattutto nella resa del pannello del mantello, che diviene nella parte inferiore una lastra sottilissima, addirittura forata in quattro punti⁽⁵⁵⁾; mentre alla sagomatura strettissima del basamento corrisponde un modellato della figura quasi ‘compressa’ su due dimensioni. Il secondo *Angelo* (inv. 1184) presenta un plasticismo più risentito, pur nell’analogo trattamento spezzato dei panneggi, e una diversa fisionomia⁽⁵⁶⁾, il viso più lungo, incorniciato da grosse ciocche irregolari di capelli. Si tratta evidentemente di due artisti diver-



FIG. 8 - Ipotesi di ricostruzione dell’ancona di Alessio Tarchetta d’Albania in Duomo, pianta, a cura di Irene Scarcella

si operanti all'interno di una stessa bottega, fortemente influenzati dall'Amadeo. Ad un progetto di Amadeo parrebbe rimandare anche la scelta di introdurre due angeli monumentali a tutto tondo ai due lati dell'altare, dal momento che un precedente per due figure di queste dimensioni a queste date sembrerebbe rintracciabile solo nella statuaria della Cappella Colleoni a Bergamo⁽⁵⁷⁾.

Per quanto riguarda l'immagine venerata della Gloriosa Vergine, poiché doveva essere di epoca anteriore al 1478 e nel 1480 venne vestita (pratica non documentata per le sculture in marmo), ci sono buone probabilità che fosse una scultura lignea, che si propone prudentemente di identificare con la *Madonna col Bambino in trono* oggi al Museo del Duomo (FIG. 4), databile stilisticamente tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo⁽⁵⁸⁾.

La già citata testimonianza di Ferrario⁽⁵⁹⁾, che ricorda che al momento della scoperta «nel riquadro di mezzo non vedevasi vestigia di alcuna immagine, ma solamente una grezza stabilitura» potrebbe presupporre l'originaria esistenza di una 'cassa' in legno (magari dipinta come tradizione a cielo stellato in oro) per ospitare la scultura venerata, su cui sarebbe stato agevole fissare il vetro di protezione ricordato dalle fonti⁽⁶⁰⁾. Se questa ipotesi è corretta la policromia dei due *Angeli* e dell'intera ancona



FIG. 9 - Giovanni Antonio Amadeo (seguace di), *Angelo orante*, inv. SCULPTURE 1187. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica



FIG. 10 - Giovanni Antonio Amadeo (seguace di), *Angelo orante*, inv. SCULPTURE 1184. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica

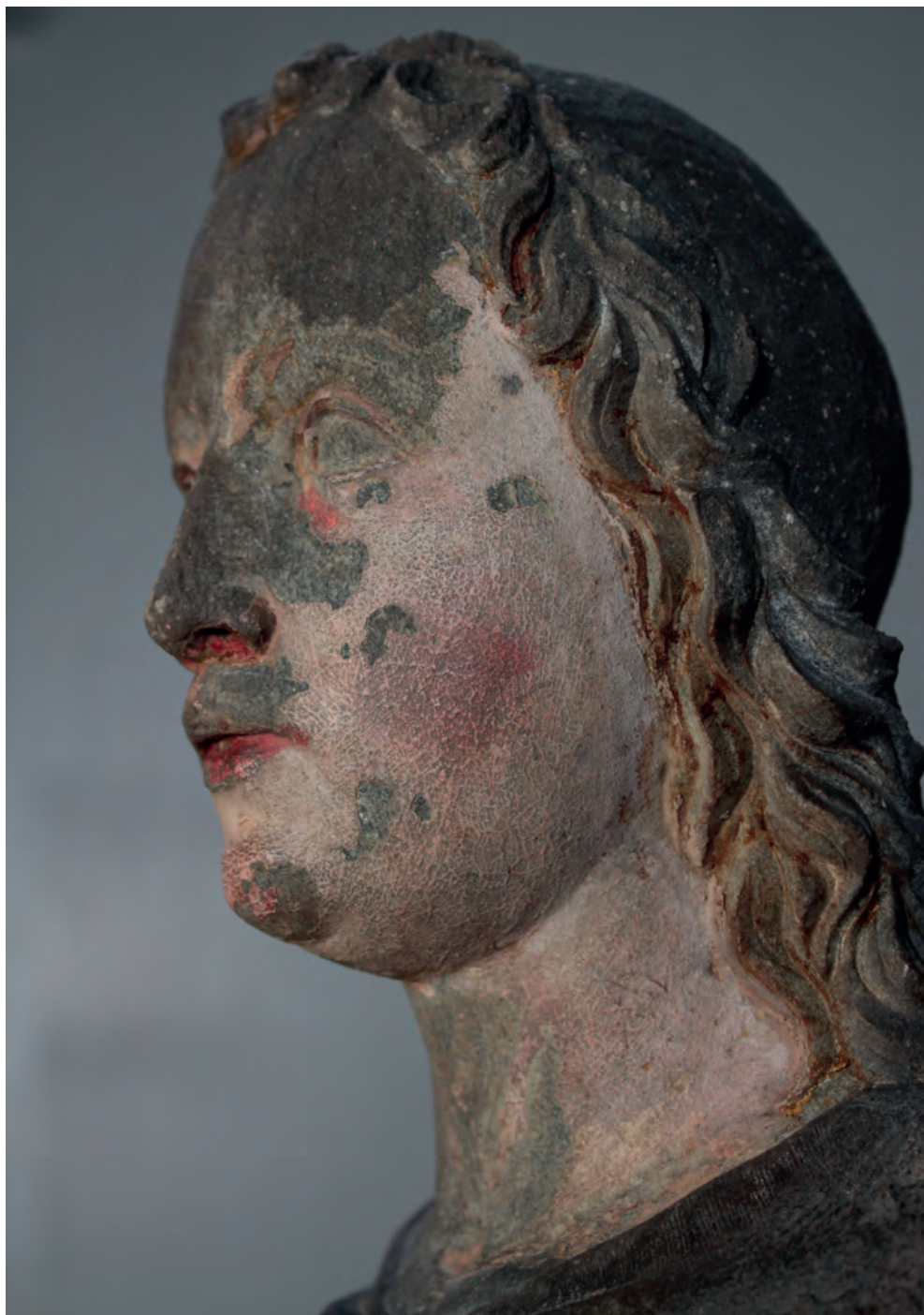


FIG. 11 - Giovanni Antonio Amadeo (seguace di), *Angelo orante*, particolare del volto, inv. SCULPTURE 1187. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica

andavano ad accordarsi con l'immagine venerata, entro una soluzione architettonica di tipo rinascimentale che anticipa di pochissimo l'ancona per la Confraternita dell'Immacolata Concezione in San Francesco Grande di Giacomo del Maino del 1480-82, dove ci si accorge con una certa emozione che i due grandi *Angeli* laterali dipinti trovavano ugualmente posto sullo sfondo di due nicchie piuttosto spoglie⁽⁶¹⁾. Resta ancora da ricordare che il 2 aprile 1490 Alessio Tarchetta fece testamento⁽⁶²⁾, venendo a morte il 23 dello stesso mese⁽⁶³⁾: nel fare un lascito alla Veneranda Fabbrica del Duomo per sante messe in sua memoria, chiese di essere sepolto davanti all'immagine della Vergine Maria – «in qua ecclesia ante imaginem Verginis Marie volo corpus meum sepeliri debere», nominando poi il duca Ludovico Sforza erede universale. Il 10 luglio dello stesso anno si registra un pagamento di 17 lire e 5 soldi allo scultore Antonio della Porta, detto Tamagno, nipote dell'Amadeo «super ratione emenda nonnullarum quantitatem marmoris pro costruendo sepulturam quondam domini Alessi albanensi»⁽⁶⁴⁾. Il fatto che questo monumento sia stato effettivamente realizzato viene testimoniato da una *Nota delle sepolture che si trovavano nella chiesa metropolitana di Milano, prima della unione di S. Tecla, poi quelle che per detta unione sono fatte* tratta da un volume degli *Atti della visita della Metropolitana*, pubblicato negli *Annali* in nota ad un documento del 27 agosto 1586⁽⁶⁵⁾, ove si legge:

Era nel mezzo della chiesa l'altar dell'assumptione della Madonna, detto d'Allessio albanese, qual poi è transferito nella scola della vita cristiana delle putte, per contro al quale erano due [sepulture] con due statue di marmoro di rilievo delli quondam d[omini] Nicolao e Lionardo Castioni. Dal lato dell'altare della epistola era una [sepoltura] con pietra grande di marmore di Alexio Albanese⁽⁶⁶⁾.

- ⁽¹⁾ Sulla Madonna ‘del pilone’ non si trovano molte notizie. La prima citazione sembrerebbe quella del documento del 30 gennaio 1480, ricordato qui in n. 3. C. GETZ, *Mary, Music, and Meditation: Sacred Conversation in Post-Tridentine Milan*, Indiana University Press, Bloomington 2013, pp. 69-81 si concentra sulla devozione successiva all’epoca di san Carlo. Sulla consuetudine della recita dell’Ave Maria davanti a questo altare a partire dal 1495 circa si veda Milano, Archivio Diocesano, Metropolitana, XXXIII, n. 29, 9 marzo 1592.
- ⁽²⁾ Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo (d’ora in avanti AVFD), Ordinazioni Capitolari (d’ora in avanti O.C.) 3, f. 139r; *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, dall’origine fino al presente*, 6 voll., Milano 1877-1885, II, 1877, pp. 304-305; Giovanni Antonio Amadeo, *Documents/ I documenti*, a cura di R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi, Como 1989, p. 114 doc. 49.
- ⁽³⁾ AVFD, O.C. 3, f. 160r, in data 10.02.1480, inedita: ringrazio per il prezioso aiuto nella ricerca Roberto Fighetti.
- ⁽⁴⁾ AVFD, O.C. 3, f. 160r, 30.01.1480, inedita.
- ⁽⁵⁾ AVFD, O.C. 3, f. 160r: 10.02.1480 – inedita; *Annali della Fabbrica...* cit. n. 2, p. 312. Tutti gli studiosi, a partire da D. SANT’AMBROGIO, *Notizie preliminari e induzioni per uno studio di ricomposizione dell’edicola Tarchetta nel Duomo di Milano*, «Archivio Storico Lombardo», XIX (1892), pp. 143-144, hanno interpretato questa espressione come: nel mezzo dell’attuale quinta campata.
- ⁽⁶⁾ AVFD, O.C. 3, f. 160r (10.02.1480): «opus ipsum dignum sit et Maius iuxta opera odierna in Italia esistente non quantum nummis sed quantum eius vires su[p]petunt».
- ⁽⁷⁾ AVFD, O.C. 3, f. 170r: 21.09.1480; *Annali della Fabbrica...* cit. n. 2, p. 315.
- ⁽⁸⁾ Milano, Archivio Diocesano, Metropolitana, vol. XLIX, fasc. 26. SANT’AMBROGIO, *Notizie preliminari...* cit. n. 5, p. 144 n. 1. La stessa situazione viene registrata dal manoscritto conservato presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana, A 112 inf., di F. CASTELLI, *Status ecclesiae metropolitanae, collegiatarum, ac hospitalium Mediolani* (1568), c. 202 (numerazione antica), che ricorda anche la destinazione di questo altare alla Scuola della Dottrina Cristiana: «Hic fabricata est c[um] assibus schola Doctrinae Christianae puellar[um] in qua et[iam] observatu[m] est inf[rascript]um altare. Altare S[anc]t[ae] Mariæ Assumptionis alias in medio eccl[es]ia nuncupat[um] del Pillono cum statua Beatæ Mariæ, et una Piramides sup[ra]»; ancora alla c. 203: «ad Altare Beatæ Virginis Mariæ, quæ est apud Pilastrum, quæ vulgariter nuncupatur esse quon[dam] Alexij».
- ⁽⁹⁾ R. GANNA, *La fabbrica sforzesca di Santa Maria del Monte sopra Varese: revisione critica e fatti inediti*, in *Opere insigni, e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2005, pp. 37-53, in particolare pp. 37-41; R. CASCIARO, *Tra Giacomo e Giovan Angelo del Maino, sullo scorcio del Quattrocento*, «Il Capitale culturale», 18 (2018), p. 16 n. 6.
- ⁽¹⁰⁾ Milano, Archivio Diocesano, Metropolitana, vol. XLIX, fasc. 6, Visita del 25 giugno 1566.
- ⁽¹¹⁾ Milano, Archivio Diocesano, Metropolitana, vol. XIV, c. 77rv.
- ⁽¹²⁾ Milano, Archivio Diocesano, Metropolitana, vol. XLIX, fasc. 7.
- ⁽¹³⁾ Togliendo anche la cancellata, che era stata messa nel 1575, cfr. C. MARCORA, *Il diario di Giam-battista Casale (1534-1598)*, «Memorie storiche della Diocesi di Milano», XII (1965), pp. 315, 342, 274; V. ZANI, Giovanni Antonio Amadeo, 480-482. *Sezione di lesena con candelabra*

e figure, Piastrini con candelabra e figure, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, a cura di M.T. Fiorio, A. Vergani, 4 voll., Milano 2012-2015, II, 2013, p. 27.

- (14) Milano, Archivio Diocesano, Metropolitana, LIII, visita di Benedetto Erba Odescalchi del 6 luglio 1728 all'altare della congregazione delle donne. S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame*, 5 voll., Milano 1737-1738, I, 1737, pp. 124-126.
- (15) «si scopersero alcuni avanzi dietro il rimosso altare della B. Vergine contiguo alla Cappella del Crocifisso» (AVFD, Lavori Duomo, 74, fasc. 1, cart. 9, Relazione di Pestagalli del 15.09.1832).
- (16) Sono le parole di Ambrogio Nava: AVFD, Lavori Duomo, 74, fasc. 1, n. 5: 3 marzo 1863.
- (17) AVFD, ArchDis_470/1-470/2, ora ArchDis_PES_0054 (protocollato il 21.09.1832 col n. 84; il rilievo viene commentato in Lavori Duomo, 74, fasc. 1, cart. 9, alla data 15.09.1832); ArchDis_PES_0055. Le parti originali sono disegnate in nero. Sulla base di questo accurato rilievo e delle considerazioni svolte nel presente studio Irene Scarcella, che ringrazio sentitamente, ha approntato un'ipotesi di ricostruzione dell'ancona in veduta frontale e in pianta (FIGG. 5, 8). Il progetto non venne approvato dalla Commissione e nel 1834 Pestagalli eseguì un altro disegno al momento non rintracciato, che dovrebbe corrispondere alla situazione attuale, a cui fa riferimento la risposta di Pestagalli alla Fabbrica del 25.01.1834 (Lavori Duomo, 74, fasc. I, cart. 9). A questa seconda ipotesi si riferiscono i disegni di cantiere relativi al rimontaggio dell'altare: AVFD, Archivio Storico, cart. 478bis, fasc. 149. Tutta la documentazione sui lavori ottocenteschi si conserva in Lavori Duomo, 74, fasc. I, cart. 9.
- (18) Sulla questione si veda la documentazione in AVFD, Deposito, Museo, cart. 7, fasc. 6 e G. BENATI, 'Alcuni pezzi antichi di questa Fabbrica fuori d'uso e ciò nullameno interessanti all'arte', in *Milano. Museo e Tesoro del Duomo. Catalogo Completo*, a cura di G. Benati, Ciniello Balsamo 2017, pp. 13, 22 n. 3.
- (19) AVFD, Deposito, Museo, cart. 7, fasc. 6: in particolare l'*Elenco dei pezzi antichi di scultura di provenienza della VFD che vengono depositati nel Museo Archeologico di Milano e che si ricevono in consegna dalla Consulta del Museo stesso* sottoscritto il 2 marzo 1864. Cfr. anche Milano, Castello Sforzesco, Archivio delle Raccolte d'Arte, *Catalogo del Museo Patrio di Archeologia* (copia fotostatica), I, cc. 38v-40r, nn. 177-178, 183, 186-189, 191-193.
- (20) I pezzi indicati nell'*Elenco* del 1863 come «avanzi di un monumento commemorativo del Cinquecento», consistenti in una «lapide di marmo» (alta cm 113 x 75), «due spalle con colonnetta» (alte cm 113 x 56), «due mensole» (cm 30 x 71 di lunghezza della parte lavorata), «due pezzi di fregio in pietra con figure» (alti cm 67 e lunghi, l'uno cm 160 e l'altro cm 125); due altri pezzi dello stesso fregio con cartelle (cm 67 x 35) sono già correttamente identificati come «avanzi di un contorno di camino» nell'*Elenco dei pezzi antichi...* cit. n. 19, redatto il 2 marzo 1864; *Catalogo del Museo Patrio...* cit. n. 19, cc. 40v-41r, inv. 194; cfr. ora J. GRITTI, *Il camino della Sala capitolare della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n.13., IV, 2015, pp. 160-169.
- (21) M.T. FIORIO, *Giovanni Antonio Amadeo (seguace di)*. 490-491. *Angeli oranti*, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 13, pp. 44-46, catt. 490-491.
- (22) AVFD, Deposito, Museo, cart. 8, fasc. 5, verbale del 23 settembre 1953. La scultura si conserva oggi in Museo, cfr. M. FACCHI, cat. 155, in *Milano. Museo e Tesoro...* cit. n. 18, pp. 226-227. Vengono restituite al Duomo in quest'occasione anche la scultura lignea raffigurante la *Madonna col Bambino in trono* e due porzioni di una candelabra in pietra, cfr. note 23-24.
- (23) L. CAVAZZINI, cat. 159, in *Milano. Museo e Tesoro...* cit. n. 18, pp. 231-232.
- (24) I due pezzi vennero restituiti nel 1953 al Duomo; un pezzo andò perso e l'altro è esposto in museo: M.T. FIORIO, cat. 175, in *Milano. Museo e Tesoro...* cit. n. 18, pp. 245-247. S. VIGEZZI, *La scultura in Milano*, Milano 1934, catt. 497, 498, p. 164 descrive al cat. 498 il frammento

perduto come in pietra, di misure massime cm 41 x 24, «per forma è simile a un vaso, spezzato sulla sinistra e mutilo; terminante dall'altra parte con una testa di mostro».

- (25) Si conservano nel Museo d'arte antica del Castello Sforzesco, invv. 1206, 1207, cfr. v. ZANI, *Scultore lombardo. 756. Sezione di semicapitello e 757. Sezione di capitello in Museo d'Arte Antica...* cit. n. 13, catt. 756, 757, pp. 362-363. Già SANT'AMBROGIO, *Notizie preliminari...* cit. n. 5, p. 149 notava la presenza di «altre due piastrelle circolari con gli ovoli» (uguali a quelle ora nelle basi delle due colonne murate in Duomo) conservate all'epoca nel Museo Patrio Archeologico con i nn. 192 e 193, suggerendo quindi che «quattro e non due soltanto fossero le colonne che adornavano quell'altare». Al gruppo appartenevano anche una sezione di lesena e due pilastri con candelabre con figure realizzati invece in marmo (attuali invv. 1205, 1209, 1210, cfr. ZANI, *Giovanni Antonio...* cit. n. 13, pp. 24-32, catt. 480-482): questi ultimi due, vista la mancanza di un profilo verticale su ciascuno, potrebbero essere stati ai lati di una lastra centrale. Le misure sarebbero compatibili con l'altezza di una mensa d'altare o, meglio, di una cassa di sarcofago, cfr. in proposito n. 64.
- (26) Tutti i pezzi vengono schedati dal VIGEZI, *La scultura...* cit. n. 24, in particolare quelli che qui ci interessano alle pp. 158, catt. 477, 478 (i due *Angeli*), 162-163, cat. 494 (la lastra con l'imperatore *Vespasiano*), 164, catt. 497, 498 (due frammenti decorativi figurati), 164-165, catt. 499, 500, 501 (tre frammenti riccamente ornati). Lo studioso ipotizza (pp. 162-163) che i nn. 494, 497, 498, 499, 500 e 501 appartenessero all'edicola Tarchetta.
- (27) Si veda già SANT'AMBROGIO, *Notizie preliminari...* cit. n. 5, p. 159. Sulle vicende legate all'ancona si rimanda *ivi*, pp. 141-160; F. MALAGUZZI VALERI, *Giovanni Antonio Amadeo, scultore e architetto lombardo (1447-1522)*, Bergamo 1904, pp. 87-94; *Giovanni Antonio Amadeo. Documents...* cit. n. 2, p. 114, doc. 49 (con bibliografia); ZANI, *Giovanni Antonio...* cit. n. 13, pp. 27-32; F. GIANI, *Ricerche sull'altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano*, «Concorso arti e lettere», VII (2015), p. 33 n. 37.
- (28) Si vedano le analisi mineralogico-petrografiche condotte da Luisa Folli in collaborazione con Roberto Bugini (SABAP-Milano, Archivio, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica, L. Folli, *Indagine mineralogica su campione di materiale lapideo*, gennaio 2020) in occasione del recente restauro (2019) ad opera della ditta Aconerre snc, di Anzani Marilena e Rabbolini Alfiero, in vista dell'esposizione delle due sculture alla mostra organizzata dalla Veneranda Fabbrica del Duomo: *Il Duomo al tempo di Leonardo* (Milano, Museo del Duomo, 22 novembre 2019 – 23 febbraio 2020). Si tratta di un materiale tenero, di facile lavorazione.
- (29) Dell'ancona nel 1832 era ancora visibile in Duomo parte dell'architrave centrale (AVFD, *Lavori Duomo*, 74, fasc. 1, cart. 9: Ispezione della Imperial regia Accademia di BA del 19.04.1833 e risposta di Pestagalli alla Fabbrica del 25.01.1834), che si potrebbe probabilmente identificare con la *Sezione di fregio*, inv. 1304 ora al Castello (cm 30 x 86; cfr. ZANI, *Giovanni Antonio Amadeo. 484. Sezione di fregio decorativo*, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 13, p. 34 cat. 484), dal momento che l'altezza corrisponde a quella del fregio poi realizzato dal Pestagalli, che il 15 settembre 1836, a lavoro concluso, ci certifica che della demolita «trabeazione [...] pur ora si ravvisano le linee principali». Più difficile ipotizzare la posizione del frammento di candelabra con mascheroni ora al Museo del Duomo, cfr. n. 24.
- (30) Pestagalli parla di «riordinamento» nella Relazione allegata al primo progetto del 15 settembre 1832, cfr. AVFD, *Lavori Duomo*, 74, fasc. 1, cart. 9.
- (31) Il rilievo, consegnato a dicembre 1839 (AVFD, *Lavori Duomo*, 74, fasc. 1, c. 9) venne messo in opera l'8 gennaio 1840 (AVFD, Archivio Storico, cart. 148bis, fasc. 149, N. 5).
- (32) La nicchia centrale è alta 30 braccia (cm 178,5) all'appoggio dell'architrave; le colonne misurano cm 120 di altezza; è stata invece diminuita la distanza da terra, con le basi delle colonne a cm 152 dal pavimento, mentre prima erano a cm 173.
- (33) Anche gli intercolumni laterali risultano ridotti, di circa 5 cm l'uno.

- ⁽³⁴⁾ Lo spazio centrale era «di forma quasi quadrata»: si veda per conferma il responso della Commissione istituita presso l'Imperial Regia Accademia (AVFD, Lavori Duomo, 74, fasc. 1, cart. 9, alla data 19 aprile 1833).
- ⁽³⁵⁾ Misurano entrambe cm 93,5 x 113. La terza lapide con iscrizione ricordata nella collezione Archinto (cfr. *Annali della Fabbrica...* cit. n. 2, pp. 304-305) e poi nel Museo Patrio e a queste collegata dal SANT'AMBROGIO (*Notizie preliminari...* cit. n. 5, pp. 146-147) era in scrittura gotica (V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, 12 voll., Milano 1889-1893, III, 1890, p. 116) e proveniva probabilmente da un altro monumento fatto realizzare dal Tarchetta, forse quello in San Francesco Grande, come ipotizza già il Forcella.
- ⁽³⁶⁾ Pestagalli nel commento al progetto del 15.09.1832 (AVFD, Lavori Duomo, 74, fasc.1, cart. 9) parla di due lesene con candelabre «che non sono dello stesso stile né dello stesso merito degli intagli delle colonne e delle lesene e che non si conosce come potessero nella loro posizione e figura appartenere alla decorazione del monumento». Cfr. anche il responso della Commissione accademica al primo progetto di Pestagalli del 19 aprile 1833, che ricorda: «Sussistono altresì al basso due pezzi ornati che sembrano stati incastrati a caso nel basso del muro» (AVFD, Lavori Duomo, 74, fasc. 1, cart. 9, alla data 19 aprile 1833).
- ⁽³⁷⁾ Si veda il disegno di cantiere datato 18 marzo 1834: AVFD, Archivio Storico, cart. 148bis, fasc. 149, N. 4.
- ⁽³⁸⁾ AVFD, Archivio Storico, cart. 148, fasc. 144, N. 11 (29 luglio 1834) e N. 12 (30 luglio 1834); cart. 148bis, fasc. 149, NN. 4, 5, 6, 15.
- ⁽³⁹⁾ AVFD, Lavori Duomo, 74, fasc.1, cart. 9, risposta di Pestagalli alla Fabbrica del 25.01.1834.
- ⁽⁴⁰⁾ Si veda n. 2.
- ⁽⁴¹⁾ V. ZANI, *Scultore lombardo. 724. Angeli e figure con scenografia architettonica*, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 13, pp. 328-30 cat. 724.
- ⁽⁴²⁾ «Di scolpito basso rilievo in marmo à colori»: C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674, pp. 202-203, ediz. 1714, pp. 189-190.
- ⁽⁴³⁾ A. ROVETTA, *La cultura antiquaria a Milano negli anni Settanta del Quattrocento*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno (Milano-Bergamo-Pavia 1992), a cura di J. Shell, L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 393-419, in particolare p. 398.
- ⁽⁴⁴⁾ F. MALAGUZZI VALERI, *Giovanni Antonio Amadeo...* cit. n. 27, p. 142; L. PATETTA, *L'architettura nelle sculture dell'Amadeo e della sua cerchia*, in *Giovanni Antonio Amadeo...* cit. n. 43, pp. 243-263, in particolare p. 263 fig. 16. Il rilievo risulta disperso durante la seconda guerra mondiale.
- ⁽⁴⁵⁾ L. PATETTA, *L'architettura nelle sculture...* cit. n. 44, pp. 249, 257 fig. 5.
- ⁽⁴⁶⁾ Cfr. n. 10.
- ⁽⁴⁷⁾ Nell'inv. 1184 si trova a cm 72 di altezza; nell'inv. 1187 a cm 71 da terra.
- ⁽⁴⁸⁾ Si veda per un confronto dimensionale ad esempio l'altare di Santa Maria del Monte sopra Varese, nell'incisione di Cesare Bassano, cfr. GANNA, *La Fabbrica Sforzesca...* cit. n. 9, p. 40 fig. 4.
- ⁽⁴⁹⁾ Che presentano una larghezza di cm 35,5/36, un'altezza di 112 e una profondità massima di cm 17. Il motivo decorativo che corre alla base della calottina è invenzione ottocentesca.
- ⁽⁵⁰⁾ G. FERRARIO, *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese dalla decadenza dell'impero romano fino ai nostri giorni*, Milano 1843, pp. 61-62.
- ⁽⁵¹⁾ Devo queste osservazioni tecniche alla gentilezza di Alfio e Marilena di Aconerre. La pietra ha un colore grigio non omogeneo, a causa di inclusioni di consistenza materica differente, con striature scure parallele, visibili dopo la pulitura ad esempio nel volto dell'inv. 1184 e nella

parte inferiore del mantello dell'inv. 1187. Le analisi condotte in occasione del restauro da Lucia Toniolo, Politecnico di Milano – laboratorio MaMeCH, hanno consentito di precisare l'esistenza di una stratigrafia di notevole spessore, con pigmenti dati in vari strati (per esempio il manto rosso dell'angelo 1184 presenta uno strato sottostante arancione in pigmento giallo Napoli e uno strato superiore in rosso, probabile ocre rossa; anche il verde dell'angelo 1187 presenta una doppia stesura) legati a uovo misto a olio di lino cotto (quindi una tempera grassa), su una preparazione semitrasparente, che sembrerebbe caseina, secondo una tecnica finora non documentata per la scultura su pietra. Con la scultura lignea si era cimentato anche Giovanni Antonio Amadeo, come risulta da un documento del luglio 1469 che lo impegna, insieme a Martino Brenzoni, a intagliare in legno una *Deposizione* con otto figure in piedi realizzate a tutto tondo per la Fabbrica del Duomo di Monza, cfr. *Giovanni Antonio Amadeo. Documents...* cit. n. 2, pp. 51, 96-97 doc. 7.

⁽⁵²⁾ Una veste 'alla greca' di colore rosa, da cui spuntano maniche scure trinciate, è anche quella indossata dal *San Michele arcangelo che trafigge il demonio* (Firenze, Gallerie degli Uffizi) di Bernardo Zenale, del 1490 circa, cfr. S. BUGANZA, V. 18. *Bernardo Zenale*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo – 28 giugno 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015, p. 367.

⁽⁵³⁾ Nell'inv. 1187 mancano le dita delle mani, sono rimaste solo le falangi dell'indice e del medio destro, il pollice era rifatto con malte cementizie. Le ali sono rifatte in stucco nella metà superiore. Presenta sandali ai piedi.

⁽⁵⁴⁾ I restauri degli ultimi anni in Castello hanno consentito di rintracciare tracce di policromia in altre sculture in marmo del periodo. In particolare la cosiddetta *Madonna del coazzone* di Pietro Antonio Solari (restauro dello Studio CBC, Roma, 2021-2022; si veda M.T. FIORIO, *Pietro Antonio Solari. 535. Madonna del coazzone*, in *Museo d'arte antica...* cit. n. 13, pp. 121-126), ugualmente proveniente dal Duomo, presenta tracce di oro in lamina e azzurro in corrispondenza della cintura, oro nei capelli e tracce di una base bruna, con sovrapposizioni di ocre nella veste, in alcune delle parti non rilevate del tessuto, mentre è probabile che le spighe fossero decorate con oro in lamina (si ricordi che il modello per lo scultore era un dipinto con lo stesso soggetto – la *Madonna delle spighe* – realizzato tra 1464 e 1466 da Cristoforo de' Mottis, cfr. *Annali della Fabbrica...* cit. n. 2, pp. 237, 243, 252, 254 e che il 16 aprile 1487 Gian Bernardino e Gian Stefano Scotti erano stati pagati per la sua doratura, cfr. *Annali della Fabbrica...* cit. n. 2, III, 1880, p. 36). Nel gruppo con la *Pietà* ricondotto a Gasparo Cairano (restauro Il piccolo chiostro di Mario Colella, 2020; si veda V. ZANI, *Gasparo Cairano. 74. Cristo in pietà con Maria, san Giovanni Evangelista e altre figure*, in *Il corpo e l'anima. Da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra [Paris, Musée du Louvre, 22 ottobre 2020 – 18 janvier 2021 – Milano, Castello Sforzesco, Corte Ducale, Sale Viscontesche, 21 luglio – 24 ottobre 2021], a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso, Roma 2021, pp. 258-259), sono emerse tracce leggerissime di pigmenti, soprattutto bianco di piombo legato con olio nel perizoma di Cristo, terra rossa e bianco di piombo per l'incarnato del Cristo, ocre gialla in corrispondenza dei capelli; si veda P. FERMO, M. COLELLA, M. MALAGODI ET ALIA, *Study of a Surface Coating present on a Renaissance Piety from the Museum of Ancient Art (Castello Sforzesco, Milan)*, in *The Interaction between environmental Pollution and cultural Heritage: from Outdoor to Indoor*, <<https://doi.org/10.1007/s11356-021-16244-9>> (08-11-2021). Inoltre, pur non presentando tracce evidenti di policromia, il colore del marmo in corrispondenza del mantello della Madonna presenta un tono azzurrato, mentre in corrispondenza della veste di san Giovanni presenta un tono rosato, forse anche queste testimonianze dell'antica coloritura.

⁽⁵⁵⁾ Poi stuccati.

⁽⁵⁶⁾ Una parte del naso è in stucco, frutto di un restauro antico; mancano completamente le mani; presenta un rifacimento sulla punta dell'ala destra. Ha i piedi nudi.

- ⁽⁵⁷⁾ Cfr. L. TOSI, *Giovanni Antonio Amadeo*. 28. *Due angeli reggivelario*, in *Il corpo e l'anima...* cit. n. 54, pp. 130-131. Nel Museo del Duomo un confronto tipologico si può proporre con l'*Angelo con corona di spine*, inv. ST128, proveniente da un altare smembrato, che Zani riconduce all'ambito amadesco tra la fine dell'ottavo e la prima metà del nono decennio del XV secolo (ZANI, in *Milano. Museo e Tesoro...* cit. n. 18, pp. 241-242 cat. 169).
- ⁽⁵⁸⁾ Cfr. n. 23. La scultura misura cm 118 x 53 x 40 (ingombro massimo). Ambrogio Nava che la scoprì nei magazzini del Duomo (*Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende e ai riti del Duomo di Milano*, Milano 1854, pp. 37, 79) la collegò all'ordinazione capitolare del 1 settembre 1392 di commissione di una scultura lignea a Bernardo da Venezia per l'altar maggiore (U. NEBBIA, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano 1908, p. 8), ma l'identificazione è controversa, cfr. P. STRADA, *I.2. Scultore veneto (?)*, in *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale Viscontesche, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Milano 2005, pp. 50-52; L. CAVAZZINI, in *Milano. Museo e Tesoro...* cit. n. 23, p. 231-232 cat. 159. Portano a mio parere degli elementi a favore dell'identificazione della scultura con quella commissionata nel 1392 il fatto che un precedente per la posa del Bambino si trovi già nel frontespizio della *Missa in festività Sancti Bernardi* (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat.1142, c. 1r; cfr. M. BOLLATI, *Libri per i Visconti: committenza a corte tra Galeazzo II e Filippo Maria Visconti*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 189-203, in particolare p. 190, ill. p. 194), miniato da Giovanni di Benedetto da Como per Galeazzo II Visconti (morto nel 1378) e la presenza in mano al Bambino di un frammento di cartiglio, che testimonia che il gruppo non era isolato, ma in dialogo con altre figure, come dimostra l'esempio precoce di Giovanni di Balduccio per la Porta Ticinese (L. TOSI, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n.13, I, 2012, pp. 312-318). Si noterà solo di passaggio come anche in questo caso ai lati del gruppo sacro siano quattro santi, tra cui Ambrogio e Lorenzo, come risulta vi fossero nell'ancona per l'altare maggiore del Duomo, secondo un documento del 1393 (STRADA, *I.2. Scultore veneto...* cit., p. 52). Se l'ipotesi è corretta la collocazione della scultura lignea a ridosso del terzo pilone deve essere avvenuta dopo lo smontaggio dell'ancona nel 1459. Oltre ai motivi cronologici non è possibile accogliere la suggestione di R. BOSSAGLIA, *La scultura*, in *Il Duomo di Milano*, 2 voll., Milano 1973, I, pp. 65-176, in particolare p. 152 n. 23 a proposito di un possibile collegamento di questa scultura lignea con la notizia di un pagamento a Ruggero Rossino il 4 agosto 1430, poiché nel documento si parla di una vendita alla Fabbrica di una Madonna in marmo e non in legno, della quale oltretutto il Rossino sembra semplice venditore (AVFD, Biblioteca, M 40, copia fotostatica del manoscritto di P. MAZZUCHELLI, *Nota dei manoscritti ... acquistati nel 1804 dal prete Pietro Mazzucchelli*, n. 26).
- ⁽⁵⁹⁾ Cfr. n. 50.
- ⁽⁶⁰⁾ Quanto alla sua posizione nel vano centrale si ricordi la disposizione di san Carlo che ordina venga arretrata di mezzo braccio verso il muro, cfr. n. 12.
- ⁽⁶¹⁾ P. VENTUROLI, *L'ancona dell'Immacolata Concezione in San Francesco Grande a Milano*, in *Giovanni Antonio Amadeo...* cit. n. 43, pp. 421-437; M. PASSONI, *Nuovi documenti e una proposta di ricostruzione per l'ancona della Vergine delle Rocce*, «Nuovi Studi», IX-X (2004-2005), 11, pp. 177-197.
- ⁽⁶²⁾ Testamento del 2 aprile 1490, AVFD, Archivio Storico 40, fasc. 17, NN. 1, 2; un altro testamento si conserva *ivi*, Archivio storico 255, fasc. 7 (Sant'Andrea al muro rotto).
- ⁽⁶³⁾ E. MOTTA, *I testamenti milanesi del Quattrocento con lasciti artistici*, «Archivio Storico Lombardo», s. IV, 7 (1907), fasc. 13, p. 260.
- ⁽⁶⁴⁾ AVFD, Registro 673, f. 30v.
- ⁽⁶⁵⁾ AVFD, Lavori Duomo, 74, fasc. 5, *Nota delle sepolture che si trovavano nella chiesa metropolitana di Milano, prima della unione di S. Tecla, poi quelle che per detta unione sono fatte trat-*

ta da un volume degli *Atti di visita della Metropolitana*, f. 3; pubblicato in *Annali della Fabbrica...* cit. n. 2, IV, 1881, p. 229 nota. Non ho trovato l'originale presso l'Archivio Diocesano.

- ⁽⁶⁶⁾ Non paiono esserci sufficienti elementi per approfondire l'aspetto di questo monumento, ammesso che non si trattasse di una semplice lastra tombale posta sulla destra rispetto all'altare della Madonna (lato dell'epistola). In questo caso potrebbe essere stata rimossa poco dopo il 1586, in occasione della pavimentazione del Duomo realizzata su disegno di Pellegrino Tibaldi. Faccio solo notare che la posizione delle due lesene in basso, che distavano tra loro cm 242, consentiva la presenza di un eventuale sarcofago, sul tipo di quello di Pier Candido Decembrio nel cortile di Sant'Ambrogio a Milano del 1477, che misura cm 90 x 225 (S. VIGEZI, *Catalogo descrittivo ragionato e critico delle sculture esistenti nella Basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, Milano 1932, p. 32 n. 14). Se il monumento funebre comprendeva il sarcofago più difficilmente avrebbe potuto trovare posto accanto all'ancona, poiché tra la lesena esterna e il pilone di campata ci sono solo cm 200. Nonostante il parere contrario di ZANI, *Scultore lombardo*, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 13, pp. 361-362, cat. 755 sarebbe poi oltremodo suggestivo se da questo monumento pervenisse la lastra in pietra oggi ugualmente in Castello con il profilo dell'imperatore Vespasiano (inv. 1214), che lo studioso avvicina ipoteticamente proprio allo stile del Tamagnino verso il 1490. Non sappiamo dove sia stata conservata dopo lo smontaggio e gli effetti di un dilavamento per esposizione all'aperto potrebbero anche risalire al momento di un suo eventuale 'stoccaggio' in qualche deposito del Duomo. Infatti anche gli *Angeli* oggetto di questo studio, come osservato durante il recente restauro, mostrano «un diffuso fenomeno di degrado della pietra, con erosioni, fessurazioni, scagliature e perdita di elementi aggettanti del modellato, associabili all'esposizione agli agenti atmosferici, come le mancanze delle mani o delle estremità delle ali», cfr. Archivio della SABAP per la città metropolitana di Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica, *Relazione di restauro delle sculture "Angeli oranti" inv. 1184 e 1187* di Aconerre, 18.07.2021.

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

La catalogazione dei tessuti del fondo Regazzoni delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano

Francina Chiara

Nel 2018 la direzione delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco ha disposto la catalogazione di una ventina di reperti tessili appartenenti al fondo Regazzoni, personaggio del quale un contributo pubblicato su questa rassegna⁽¹⁾ aveva evidenziato in precedenza la figura e statura di collezionista.

La scelta dei frammenti cui dedicare uno studio critico è stata concordata con Francesca Tasso⁽²⁾ in relazione alla predilezione di Roberto Regazzoni per i tessuti medievali e alla rinnovata consapevolezza che le collezioni tessili del Castello sono tra le poche, nel contesto italiano, a comprendere un cospicuo numero di testimonianze di quel periodo, notoriamente sottorappresentato nelle raccolte pubbliche e private di manufatti tessili della nostra penisola rispetto a quelle di paesi europei e extra-europei. Non si tratta esclusivamente di una questione di quantità: benché i tessuti Regazzoni relativi all'arco temporale indicato siano frammenti di piccole dimensioni, la loro rilevanza deriva dal costituire fonti che sono state fondamentali per la 'scrittura' della storia dell'arte tessile e sono ancora oggi episodi capitali per gli specialisti del settore. Si considerino ad esempio le stoffe del reliquario di Sant'Ambrogio, nell'omonima Basilica milanese, delle quali vi sono brani nelle raccolte del Castello Sforzesco: oggetto nel 1940 di una vasta ricognizione e sistemazione, i cui risultati confluirono in un volume tuttora basilare nella bibliografia tessile, le reliquie continuano a interrogare gli studiosi. Nel 2017 sono state nuovamente sottoposte a un intervento di restauro condotto da Ulrike Reichert, nell'ambito di un progetto, concordato dalla Basilica con il Ministero dei Beni culturali, l'Ufficio diocesano per l'arte sacra e i beni culturali, coordinato dall'archeologa Sabine Schrenk dell'Università di Bonn⁽³⁾.

I reperti indagati da chi scrive possono essere divisi in quattro gruppi.

Il primo è proprio costituito da lacerti di tessuti provenienti da Sant'Ambrogio (invv. T2103, T2135, T2150, T2227, T2229), giunti nelle mani di Regazzoni a più riprese nel corso del quarto decennio del XX secolo.

Il secondo raggruppa una serie di sciamiti (invv. T2198, T2205, T2226) che sono collegati con i materiali rinvenuti negli importanti scavi eseguiti dalla seconda metà dell'Ottocento ad Akhmim, dove fu attivo tra altri Robert Forrer, il cui nome compare tra i fornitori di tessuti di Regazzoni (ad esempio invv. T2221 e T2223).

Il terzo raduna tessuti di manifattura lucchese che resero famosa la città toscana tra la seconda metà del Duecento e la fine del Trecento: frammenti di 'diaspri' e lampassi che, tra animali reali e fantastici e motivi vegetali, documentano l'ingresso dell'Italia centrale nel circuito produttivo delle stoffe di eccellenza (invv. T2155, T2166, T2200, T2219).

Il quarto è una miscellanea di singoli esemplari tra i quali troviamo il tessuto cosiddetto 'delle stelle' della cappa di san Valero (inv. T2139), emblematico della produzione ispano-moresca⁽⁴⁾ (FIG. 1), un lacerto dei tessili nell'arca di san Giuliano a Rimini (inv. T2148), entrambe stoffe che grazie alla mobilitazione di Corrado Ricci, insigne storico dell'arte e funzionario pubblico, confluirono nelle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna⁽⁵⁾, e un ricamo medievale tedesco (inv. T2194).



FIG. 1 - Manifattura ispano-moresca (Andalusia), *Frammento del tessuto 'delle stelle'*, primo decennio del XIII secolo, pseudo-lampasso, seta e oro filato, dalla cappa di san Valero, inv. T2139. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

La maggior parte dei frammenti studiati si presentano secondo l'allestimento originario; Regazzoni conservava i tessuti medioevali e copti, lacerti per lo più in condizioni precarie, sottovetro, adagiati su un cartoncino ricoperto da un tessuto giallo cancellato, sovente laminato; supporto e lastre appaiono uniti tramite nastro adesivo. La fragilità delle stoffe ha suggerito di non aprire l'incorniciatura per evitare danneggiamenti: la consultazione è pertanto avvenuta – salvo nei casi in cui i tessuti erano stati restaurati e già privati del vetro – nell'impossibilità di verificare il retro dei materiali, che porta informazioni utili rispetto all'intreccio. Parimenti non è stato possibile effettuare test semplici, come la prova alla fiamma, per una prima discriminazione delle fibre: la compilazione delle voci di schedatura «materiali» e «tecnica» deriva pertanto dall'osservazione visiva del reperto e dall'incrocio con gli esemplari uguali e simili presso altri musei e collezioni. I campi di catalogazione e il linguaggio delle voci tecniche rispondono agli standard internazionali fissati dal Centre International d'Etude des Textiles Anciens (CIETA); le misure dei reperti sono indicate ordito per trama secondo le convenzioni della catalogazione tessile. La descrizione dei colori non fa ricorso a codici standard, né intende riferirsi a denominazioni storiche.

A seguire, in questo contributo, si proporranno alcune schede di catalogazione precedute da una premessa che illustra sinteticamente il gruppo di appartenenza. Si fa presente che il primo numero identificativo è quello assegnato ai tessuti del fondo Regazzoni dalle Raccolte di Arte Applicata e che, tra parentesi, viene riportato il numero di inventario attribuito da Regazzoni. Nel caso dei tessuti di Sant'Ambrogio si è ritenuto opportuno indicare anche il codice assegnato alle reliquie tessili nell'ambito della ricognizione del 1940, codice che rimanda nel prefisso alfabetico alle caratteristiche merceologiche delle stoffe rinvenute («L» per lino; «S» per seta) ed è tuttora in uso negli studi su questo soggetto.

Primo gruppo: i tessili di Sant'Ambrogio

La vicenda degli indumenti sacri di Sant'Ambrogio è piuttosto complessa: le cosiddette 'dalmatiche' seriche del santo – la prima di taffetà decorata con clavi, la seconda di damasco a scene di caccia, sottoposta a parecchie mutilazioni – furono associate in seguito a ulteriori tessuti, componendo una stratificazione segnata a sua volta dalla dispersione dei frammenti e dal degrado.

Ai tempi di Ariberto da Intimiano, arcivescovo di Milano nella prima metà dell'XI secolo, risulterebbe già esistente una prima tunica; nello stesso periodo pare che la basilica avesse ricevuto in dono una seconda veste: il presule dispose un intervento di avvolgimento delle vesti – considerate reliquie al pari del corpo – in altri tessuti⁽⁶⁾. Tra questa sistemazione e il 1862, quando si compì una nuova ricognizione voluta da Monsignor Rossi, è nota la collocazione delle dalmatiche e dei loro annessi in grandi reliquari d'argento, per volontà dal cardinale Federico

Borromeo⁽⁷⁾; ciò non esclude tuttavia ulteriori, e difficili da ricostruire, passaggi che modificarono l'aspetto originario.

Nel 1863 la stratificazione tessile fu allestita nella cappella del Transito della Basilica, in un paliotto d'altare costituito da una cassa con vetro anteriore per garantire la visibilità delle reliquie. Le 'dalmatiche', ancorate al supporto di fondo da chiodi di ferro e rame, furono allora acconciate in modo che se ne potessero vedere le parti ritenute di maggiore importanza. Nel 1940, in occasione delle celebrazioni per il XVI centenario della nascita di sant'Ambrogio, un gruppo di esperti mise mano al *corpus* e se ne dispose il restauro presso il Vaticano, dove era conservatore del Museo cristiano della Biblioteca Apostolica W. Fritz Volbach⁽⁸⁾, autorevole storico dell'arte specializzato in arte paleocristiana e medioevale. Per l'analisi tecnica delle stoffe la commissione si affidò a Roberto Regazzoni⁽⁹⁾, la cui competenza in tale ambito doveva dunque essere nota; il collezionista, dal canto suo, conosceva la rilevanza delle stoffe conservate nella basilica e qualche anno addietro, probabilmente agli inizi degli anni trenta, era entrato in possesso di frustoli dello sciamito delle antelle dell'altare d'oro di Volvinio⁽¹⁰⁾, di scampoli del damasco dei leoni della seconda tunica di sant'Ambrogio⁽¹¹⁾ (inv. T2227) (FIG. 2), di altri materiali indicati nel suo inventario al n. 811 (inv. T2150) e di ulteriori frammenti⁽¹²⁾ del tesoro della



FIG. 2 - Frammento di tessuto di una delle 'tuniche' di sant'Ambrogio, pseudo-damasco (armatura diagonale), seta, inv. T2227. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

chiesa, consegnati nel 1934 a Adolph Loewi la cui società dominava il mercato antiquariale dei tessuti. Infine, altre stoffe della Basilica furono acquisite da Regazzoni nel 1940, in seguito alla consulenza di cui si diceva poco sopra: ad esempio i due tessuti operati di lino che rispondono ai numeri d'inventario del Castello Sforzesco T2103 e T2135 e alcuni frammenti delle reliquie dei santi Casto e Polimio, in attesa di catalogazione⁽¹³⁾.

1. Inventario T2135 (Regazzoni 951, L3; FIGG. 3a, b)

Natura reperto: frammento dai bordi irregolari conservato in cornice con vetro, montato su un cartone rivestito di stoffa cannellata giallo-oro laminata.

Stato di conservazione: diverse lacune, alterazioni cromatiche.

Misure: cm 39,5 x 21 (misure massime).

Materiali: lino in entrambe le serie di ordito, di fondo e di opera, e in trama. L'ordito di opera pare di diametro superiore rispetto all'ordito e alla trama di fondo. Sebbene la descrizione di De Capitani d'Arzago riferisca di «trama di colore azzurro (ora



FIG. 3a - Frammento di tela, filo d'ordito di opera, lino, inv. T2135. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 3b - Manifattura bizantina, Frammento di tessuto, sciamito operato, seta, VI-VII secolo, inv. T2198. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

assai smunto)»⁽¹⁴⁾, i fili del frammento del Castello appaiono screziati; non è però possibile affermare che siano tracce di tintura, soltanto indagini mirate potrebbero confermarlo.

Riduzioni e proporzioni: ordito di fondo 25 fili al cm circa; ordito di fondo e opera in proporzione 1/1; 25 trame al cm circa.

Tecnica: fondo tela, disegno per slegatura dell'ordito di opera.

Schema compositivo: a rote, bordura a losanghe disposte in tela con andamento alternato sinistra-destra, destra-sinistra.

Disegno: il reperto esibisce una larga bordura caratterizzata dall'alternanza di losanghe e piccoli semi. Due fasce di larghezza inferiore (totale cm 1,8), a rettangoli dettagliati con motivo *chevron*, introducono il disegno principale a medaglioni circolari con corona recanti all'interno, alternativamente, un uccello stilizzato, forse un'aquila, e un busto coronato. Lo spazio tra gli orbicoli è campito da racemi stilizzati. Le riduzioni ridotte dei fili, la tecnica decorativa affidata alla semplice slegatura dell'ordito di opera e la monocromia rendono il disegno piuttosto sommario e difficile da interpretare in alcune parti.

Note storico-critiche: il tessuto è in relazione al frammento delle civiche raccolte T2103 ed effettivamente entra nella collezione di Roberto Regazzoni insieme a quest'ultimo, come dimostra la vicinanza dei numeri d'inventario attribuiti in origine dal collezionista sul registro *Medioevali Copti* (950 per T2103T e 951 per T2135 in analisi). La provenienza, dichiarata dallo stesso Regazzoni, rinvia al gruppo di tessili trovati nella cassa delle reliquie di sant'Ambrogio a Milano nell'aprile del 1940, del quale affronta lo studio il fondamentale volume di Alberto De Capitani d'Arzago già menzionato. Il reperto potrebbe essere uno dei «fustoli di minor conto» del tessuto lì classificato come «L. 3 - Tessuto in lino a disegno bianco azzurro»⁽¹⁵⁾, composto da tre pezzi appartenenti probabilmente a una tovaglia d'altare, acconciati per foderare il tessuto S3 (in esamina a seguire, inv. T2150), a sua volta associato alla seconda 'tunica', caratterizzata dal famoso damasco tardo-antico a scene di caccia S7 – di cui rimane uno scampolo al Castello all'inventario T2227.

Il frammento delle raccolte civiche somma due tipologie disegnative tessute insieme, l'una figurata, l'altra geometrica, che fungono rispettivamente da decoro principale e bordura⁽¹⁶⁾. Nella parte principale del reperto si percepisce uno schema compositivo a rote che, rintracciabile nelle sete sassanidi del VI secolo ma comune a tessuti centro asiatici e cinesi più antichi, si estese nei secoli successivi al bacino del Mediterraneo, diventando ricorrente nei tessuti bizantini e islamici. Le testimonianze note che applicano tale schema progettuale, la cui fortuna si protrasse fino al XIII secolo, sono per lo più sciamiti di seta; nello stesso fondo Regazzoni al Castello ve ne è uno (inv. T2198) vicino nel lessico ornamentale ai frammenti T2135 e T2103.

Il partito ornamentale piazzato del lacerto T2135, con bordura a motivi geometrici che andava a collocarsi nella cascata del manufatto finale, presupponeva un telaio in grado di realizzare tessuti di elevata altezza e conferma l'ipotesi che il frammento milanese derivi da una tovaglia liturgica, suppellettile impiegata a copertura della mensa almeno a partire da Costantino⁽¹⁷⁾. Un esempio di tovaglia di lino che può essere accostata al pezzo in analisi, per l'organizzazione del disegno a campo intero e cornice, si trova presso il Museo del Tesoro del Duomo di Vercelli. Nella situazione piemontese, tuttavia, la tessitura è differente, trattandosi di una tela di lino dove l'opera è demandata a trame supplementari anche di seta⁽¹⁸⁾; questa peculiarità tecnica è riscontrabile anche in due tovaglie d'altare di lino usate per avvolgere i resti di san Severo e san Massimo, rispettivamente in San Giorgio Maggiore e nel Duomo di Napoli⁽¹⁹⁾.

Una storiografia sulla produzione di tessuti di lino che continua ad essere frammentata, unita alla mancanza di fonti comparabili su entrambe le peculiarità, tecniche e decorative del lacerto in discussione, impedisce di formulare ipotesi di manifatture diverse da quelle già suggerite in passato per i più grandi pezzi di Sant'Ambrogio. Regazzoni, nel registrare l'ingresso del frammento in collezione, lo attribuiva a produzione siciliana, lo studio di Martiniani Reber del 1986⁽²⁰⁾ dedicato ai tessuti della Basilica ambrosiana, a proposito di L3 segnala come il «vocabolario artistico» appartenga al Medio Oriente e suggerisce l'alternativa tra una manifattura lì collocata e una generica produzione occidentale.

La datazione che si propone è altrettanto ampia, basata sulla duplice iconografia, geometrica e figurata del frammento; poiché è raro incontrare tessuti di lino con decorazione a rote, potrebbe essere opportuno approfondire lo studio del manufatto attraverso indagini radiometriche.

Luogo di manifattura/ambito culturale: Sicilia; Medio Oriente; Occidente.

Datazione: XI-XIII secolo.

2. Inventario T2150 (Regazzoni 811; S3; FIGG. 4a, b)

Natura reperto: lacerto di forma irregolare ottenuto accostando quattro frammenti secondo il disegno (Tessuto a). Un ulteriore frammento composito, costituito da due brani accostati di un tessuto rosso porpora è collocato, a distanza, nella medesima cornice⁽²¹⁾. Il montaggio è quello consueto dei reperti Regazzoni: sottovetro, con i frammenti adagiati su un cannellato laminato giallo.

Stato di conservazione: molto usurato, nel lacerto principale una patina superficiale copre la superficie rendendo difficoltosa la lettura tecnica; le trame slegate deputate al disegno sono scomparse in molteplici punti, lasciando trasparire i fili di ordito. Nelle barrature prive di disegno si leggono i due strati di cui si compone il tessuto. Ugualmente pessimo è lo stato di conservazione dei frammenti rosso porpora.

Tessuto a (S3)

Misure: non rilevate, considerato lo stato composito del manufatto.

Materiali⁽²²⁾: ordito: filato di seta non tinta, torsione Z, 1600 giri circa, titolo 184 denari, diametro della bava 10 micron.

Tessimento della barratura principale a piccoli rombi: filato di seta blu-viola (tinto in indaco), titolo e diametro della bava consimile a quelli dell'ordito, torsione minore.

Barrature minori e iscrizione: seta senza torsione apprezzabile nei colori avorio, rosso, azzurro e giallo chiaro.

Riduzioni e proporzioni: due serie di fili di ordito, una di separazione, l'altra di legatura in proporzione 1/1 (nell'ordito di legatura ciascun filo è doppio). Due serie di trame, in proporzione 1/1.

Fili 34 al cm (di cui 17 di legatura doppi e 17 di separazione), secondo la schedatura dell'identico tessuto al Victoria and Albert⁽²³⁾, 38 al cm dall'analisi *de visu* di chi scrive. Passi al cm: 24/30⁽²⁴⁾, per due trame in ogni passo.



FIG. 4a - Frammento di tessuto, sciamito operato barrato, seta, 1011-1024, inv. T2150. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 4b - Dettaglio del tessuto inv. T2150

Il tessuto è a barre di differenti dimensioni e colore, la realizzazione a telaio prevedeva una sequenza di colori delle trame di ciascuna serie.

Tecnica: sciamito operato barrato, su base saia 2 lega 1.

Schema compositivo: a fasce orizzontali e, all'interno della barratura principale, a losanghe.

Disegno: nel decoro, organizzato per fasce orizzontali di differenti dimensioni, ricorrono motivi geometrici, rombi nella fascia principale, teorie di quadrati in quella di piccole dimensioni. Una iscrizione cufica corre orizzontalmente seguendo la direzione delle barrature.

Note storico-critiche: nel proprio registro, al n. 811, Roberto Regazzoni annota: «Tessuto frammentato con bande parallele ed iscrizioni cufiche - S. Ambrogio» e, alla riga successiva, ma rubricato con lo stesso numero inventariale: «Frammento Bizantino a rombi porpora - S. Ambrogio»⁽²⁵⁾. L'item 813 è riferito ancora alla Basilica milanese ed è altrettanto suddiviso in tre differenti tessuti; accanto al primo, sotto il numero d'ingresso si legge a matita «Consegnato Loewi» con riferimento al 1934, data che costituisce l'*ante quem* dell'arrivo in collezione di alcuni lacerti ambrosiani, tra cui i due in oggetto. Come Regazzoni, diversi decenni prima, nel 1860, il canonico Franz Bock⁽²⁶⁾ – collezionista di tessuti antichi la cui figura è nota per avere, nella seconda parte dell'Ottocento, raccolto, frazionato, rivenduto stoffe di provenienza principalmente ecclesiastica a musei di arte decorativa in allestimento, contribuendo ad alimentare il fenomeno delle collezioni con pezzi 'gemelli' – era venuto in possesso di un pezzo del tessuto in discussione. Nel 1863 Bock cedette il frammento al South Kensington Museum (oggi Victoria and Albert Museum), dove ancora si trova⁽²⁷⁾.

La stoffa è un esempio di arte tessile islamica, della tipologia delle barrate con iscrizioni beneaugurali note con il termine *tirāz*; non desta sorpresa che una stoffa mediorientale, chiaramente connotata, sia stata usata per coprire delle reliquie cristiane, poiché è ormai acquisito il fatto che nel Medioevo era consuetudine utilizzare tessuti orientali preziosi in contesti di prestigio o di dignità sacra, quali la sepoltura di personaggi illustri o l'avvolgimento di reliquie. La scritta in caratteri cufici venne decifrata correttamente da Ugo Monneret de Villard nel 1940: si tratterebbe di un augurio di lunga vita all'emiro Nasr ad-dawlah Abū Nasr Ahmad, terzo sovrano della dinastia marwānide di Diyārbakr, salito al trono nel 1010-1011 e morto nel novembre del 1061. Il commento dello studioso fa risalire al primo periodo del regno dell'emiro la produzione del tessuto⁽²⁸⁾.

Luogo di manifattura/ambito culturale: Iraq o Siria.

Datazione: 1011-1024 d. C.

Secondo gruppo: i tessuti di Robert Forrer

Il cognome Forrer è ricorrente nel registro inventariale dei tessuti medioevali e copti di Roberto Regazzoni⁽²⁹⁾; non vi è dubbio che si tratti dell'archeologo, studioso, anti-

quario, direttore di museo Robert Forrer, nato nel 1866 a Meilen in Svizzera e morto nel 1947 a Strasburgo dove si era trasferito. Negli anni ottanta dell'Ottocento vi aprì una galleria di antichità e nel 1905 assunse la direzione del Museo preistorico e gallo-romano, confermata nel 1918 al passaggio dell'Alsazia alla Francia.

Gli interessi di Forrer spaziavano in molti ambiti della cultura materiale, dai gioielli alla ceramica, dalle monete alle armi e compresero anche i tessuti; egli indirizzò la sua curiosità verso il triplice obiettivo di collezionare, studiare e pubblicare e in quest'ultimo ambito la sua attività fu feconda attraverso la fondazione di riviste, la redazione del bollettino della Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace e l'elaborazione di testi⁽³⁰⁾.

Come archeologo partecipò a importanti campagne di scavo; nel 1885 fu attivo nella necropoli egiziana di Akhmim e i suoi scritti sui ritrovamenti sono ancora citati nella letteratura che prosegue la tradizione di studio riguardo una località che ha restituito fonti decisive per la storia tessile tra cui vi sono le parti ornamentali delle tuniche. Bordure, tabule, orbicoli e clavi, oggi dispersi in vari musei del mondo compreso il Castello Sforzesco, decoravano la tunica, la veste con cui in epoca copta, ma anche dopo la conquista islamica, erano rivestiti i defunti in Egitto in rapporto alle nuove usanze funerarie introdotte dalla religione cristiana.

Benché nell'archivio delle carte di Regazzoni non siano presenti tracce che consentano di entrare nel merito del rapporto tra Forrer e il collezionista lariano, come invece accade per altri protagonisti del commercio internazionale di stoffe antiche, possiamo affermare tuttavia che il primo non fu soltanto fornitore di materiali, ma contribuì a orientare la ricerca di Regazzoni verso i reperti di Akhmim, poiché è indiscusso il ruolo delle pubblicazioni dell'archeologo svizzero nella crescita d'interesse verso l'Egitto post-faraonico e i tessuti bizantini e copti⁽³¹⁾. Forrer era peraltro noto anche per le numerose vendite di tessuti, non soltanto egiziani e tardo antichi, a prestigiosi musei europei⁽³²⁾: nel 1899 il Victoria and Albert Museum acquistò da lui un cospicuo numero di pezzi di svariate epoche, civiltà e tecniche decorative⁽³³⁾, e intrattenne rapporti fino agli anni venti del Novecento.

1. Inventario T2221 (Regazzoni 803; FIG. 5a)

Iscrizione registro Regazzoni: «803 - Tessuto a grandi circoli bizantino con palmetta. Forrer. Frammentato secolo VII-VIII».

Natura reperto: frammento di orbicolo incollato su un tessuto a sua volta posto sopra un cartoncino. L'insieme è collocato su un tessuto cannellato laminato che è la cifra caratteristica dell'allestimento originario del collezionista.

Stato di conservazione: pessimo, il tessuto è disidratato e indurito quindi estremamente fragile. Presenta numerose lacune, alcune sono state colmate senza rispettare il disegno originario, il colore bruno è probabilmente frutto del degrado conservativo.



FIG. 5a - Egitto o Siria, dalla necropoli di Akhmim, *Frammento di orbicolo*, sciamito operato, seta, VII-IX secolo, inv. T2221. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 5d - *Orbicolo*, sciamito operato, seta, dalla necropoli di Akhmim, VII-IX secolo, a.n. 355-1887. London, Victoria & Albert Museum



FIG. 5e - Ricostruzione grafica di un clavo del gruppo delle sete di Akhmim, tratto da O. Von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1921, p. 6.

Dimensioni: cm 12 x 19 (dimensioni massime).

Materiali: presumibilmente seta sia in ordito che in trama. Le serie di ordito sono due, l'una di legatura l'altra di separazione, di color bruno; le due serie di trame sono di colore bruno e giallo chiaro. I fili di ordito sono ritorti, le trame non hanno torsione apprezzabile.

Riduzione e proporzioni: due serie di ordito, 21 fili al cm circa dell'ordito di legatura, in proporzione 1/1 con l'ordito di separazione; tessimento: 35 passi al cm, con l'inserzione di due trame per ogni passo.

Tecnica: sciamito operato, su base saia 2 lega 1.

Schema compositivo: il decoro si svolge nell'interno dell'orbicolo.

Disegno: l'orbicolo presenta una corona esterna a foglie speculari stilizzate che definiscono un motivo continuo; all'interno del campione si leggono, con difficoltà,



FIG. 5b - Egitto o Siria, dalla necropoli di Akhmim, *Frammento di clavo (?)*, sciamito operato, seta, VI-VII secolo, inv. T2226. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 5c - Egitto o Siria, *Frammento di tessuto*, sciamito operato, VI-IX secolo, inv. T2205. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

foglie lanceolate con la punta ad uncino, bordo perlato e campitura a scaglie.

Note storico-critiche: il reperto proviene con certezza dagli scavi di Akhmim-Panopolis, importante centro religioso e amministrativo dell'Egitto a partire dalla V dinastia che conservò un ruolo rilevante anche in epoca romana e copta. Il cospicuo gruppo delle cosiddette sete di Akhmim, disperso in musei di vari paesi e oggetto di diversi studi⁽³⁴⁾, presenta ricorrenti caratteristiche di tecnica e decorazione. Si tratta di sciamiti serici in bicromia le cui peculiarità ornamentali possono essere distinte in scene figurate⁽³⁵⁾ (FIGG. 5b, c) e pattern vegetali a piante fogliate inscritte in una circonferenza ornata, come si osserva nel reperto milanese. Identità di disegno e di diametro della rondella si trova ad esempio in un esemplare al Victoria and Albert Museum di Londra (Accession Number 355-1887⁽³⁶⁾; FIG. 5d), mentre al Cleveland Museum of Art (Accession Number 1952.101) vi è la versione del medesimo motivo con dettagli semplificati e profili delle foglie con visibili scalinature⁽³⁷⁾. In combinazioni cromatiche diverse e disegno a due sole foglie, un frammento di misure inferiori è al Musée des Tissus di Lione⁽³⁸⁾.

Gli orbicoli di sciamito, tessuti non in singoli item ma in sequenze di rote ripetute, poi ritagliate per essere cucite⁽³⁹⁾, erano impiegati per decorare la tunica, come dimostra l'indumento di questa tipologia conservato nelle collezioni del V&A (Accession Number 820-1903⁽⁴⁰⁾). La famosa tunica del museo londinese, benché tagliata per estrarre il corpo e ricucita con inversione tra il lato anteriore e posteriore, reca ancora le originarie decorazioni a orbicoli e clavi: i primi corrispondono nel disegno al frammento ambrosiano mentre la parte terminale dei clavi, di dimensioni inferiori e disegno ridotto a due foglie (FIG. 5e), è uguale al reperto di Lione sopra menzionato. Dal punto di vista iconografico, tra gli studiosi è ricorrente la lettura delle foglie lanceolate come foglie di acanto o di palma: è tuttavia difficile pronunciarsi per la stilizzazione dei motivi del lacerto milanese e degli esemplari simili e per la polifonia delle interpretazioni possibili, a fronte dei noti e complessi processi culturali di diffusione e slittamento di significato delle forme ornamentali. Si ritiene, in ogni caso, che il disegno abbia a che fare con l'albero della vita, la cui rappresentazione godette di una millenaria fortuna, assumendo la sagoma della mandorla ricurva⁽⁴¹⁾; le civiltà mesopotamiche consegnarono questo segno al mondo tardo-antico, che lo integrò nel proprio lessico alla luce della diffusione del cristianesimo⁽⁴²⁾. La datazione accreditata per le rondelle con alberi a quattro foglie dalle curve morbide fa riferimento a un *range* tra la seconda metà del VII e la prima metà del IX secolo⁽⁴³⁾.

Manifattura/ambito culturale: Egitto o Siria.

Data di manifattura: VII-IX secolo.

2. Inventario T2223 (Regazzoni 869; FIG. 6a)

Iscrizione registro Regazzoni: «869 - Tessuto lino e seta, con grifoni alati affrontati, con bordi con uccelli, frammento. Forrer - Arabo X».

Natura reperto: frammento rettangolare su tela grossolana, a sua volta posta sopra un tessuto cannellato giallo.

Stato di conservazione: pessimo, macchie e numerose perdite delle trame, per cui è possibile vedere i fili dell'ordito in diversi punti. Una patina biancastra è diffusa sulla superficie, rendendo difficoltoso il rilevamento dei dati tecnici del tessuto.

Dimensioni: cm 11,6 x 21, compresa la tela grossolana.

Materiali: non identificati poiché non è stato possibile consultare il lacerto senza vetro e valutare eventuali micro prelievi per sottoporre i fili a una prima verifica sulla loro natura. I fili dell'ordito sono ritorti mentre le trame non sembrano esserlo, i fili di trama hanno finezza diversa a seconda dei colori.

Riduzione e proporzioni: 16 fili doppi al cm circa; 70 trame al cm circa (il conteggio delle trame è reso difficoltoso da una patina che 'impasta' i fili gli uni con gli altri).

Tecnica: arazzo delle trame nei colori avorio, rosso carminio, nero, verde petrolio chiaro e blu copiativo, verde salvia.

Schema compositivo: fasce orizzontali. Dimensioni delle fasce: cm 6,5 la maggiore con cavalli, cm 0,8 la bordura con greca geometrica, cm 2 quella con motivo di uccelli affrontati.

Disegno: la fascia di dimensioni maggiori mostra, nonostante le numerose lacune del disegno, due cavalli alati gradienti affrontati a un elemento fitomorfo iscritto in girali. Lo spazio tra la curva della schiena del cavallo e la bordura a motivi geometrici è occupato da un animale che pare un cane; vicino alla coda vi è un elemento floreale. Infine, la terza bordura presenta una sequenza di uccelli affrontati davanti ad alberi della vita, intervallati da un elemento ornamentale iscritto in una circonferenza uncinata.

Modulo di disegno: non rilevabile.

Note storico-critiche: lo stile complessivo dell'immagine intessuta rimanda alla cultura sassanide, di cui il lacerto in questione riprende molteplici spunti, primo fra tutti la rappresentazione del cavallo alato gradiente che si dispiega nella barratura principale. Questa raffigurazione, nella versione a un solo animale o a coppie, si diffuse nei manufatti tessili tra il V e il XII secolo in svariati ambiti culturali, dall'Asia centrale al Mediterraneo, grazie soprattutto alla mediazione della Persia dove era associata all'idea di regalità. Nel brano tessile milanese i cavalli alati si affrontano separati da un elemento fitomorfo composito, che ricorda i girali con foglie di vite stilizzate delle decorazioni a stucco delle case di Samarra conservate al Museum für Islamische Kunst di Berlino⁽⁴⁴⁾ (FIG. 6b). Per quanto concerne l'impaginazione, la tipologia a coppie è presente, ad esempio, in tessuti rinvenuti nella necropoli di Astana, vicino a Turfan⁽⁴⁵⁾, e in uno sciamito a più frammenti nelle collezioni dell'Abegg-Stiftung di Riggisberg⁽⁴⁶⁾, vicino nello stile al documento del Castello Sforzesco. Altrettanto comparabile, per uguaglianza di struttura tessile e similitudi-

ne di stilemi rappresentativi, pur nell'assenza della replica dell'animale, è una testimonianza del Metropolitan Museum di New York (Accession Number 2001-420): probabilmente proveniente dall'Egitto, è eseguita con la stessa tecnica ad arazzo⁽⁴⁷⁾ ed esibisce le medesime linee nere a caratterizzare il profilo e i dettagli del corpo del cavallo. Questa marcatura corrisponde a convenzioni stilistiche dell'antica cultura artistica mesopotamica, essendo visibile in oggetti e frammenti ceramici, tra i quali il gruppo di Samarra nelle collezioni del museo di Berlino sopra citato e un vaso al MET⁽⁴⁸⁾ (FIG. 6c). È ancora l'istituzione americana a fornire ulteriori strumenti per interpretare la stoffa in discussione, annoverando nelle sue raccolte una piccola porzione di arazzo⁽⁴⁹⁾ che mostra un cavallo alato all'interno di una rondella: la corona esterna della circonferenza reca dettagli ornamentali identici alla bordura del manufatto di Milano e assimilabili alle perle di persiana memoria, pur nella inevitabile scalinatura dovuta alla struttura tessile impiegata.

Per completare la lettura del manufatto delle raccolte milanesi preme sottolineare come la partitura cromatica del reperto sia vicina alla sensibilità orientale, mentre l'organizzazione compositiva evidenzia le bande parallele tipiche della cultura artistica dei tessili islamici. Le argomentazioni sopra dibattute, inducono ad attribuire il luogo di manifattura della stoffa pervenuta dalla collezione Regazzoni ad un'area ampia tra Irak e Iran ai tempi del califfato abbaside, senza escludere in via definitiva una produzione egiziana capace di tessere in arazzo con l'influenza di stilemi iranici di ordito.

Luogo di manifattura/ambito culturale: Iran, Iraq; islamico.

Data di manifattura: IX secolo.

Terzo gruppo: i tessuti di Lucca

La storiografia che annovera Lucca tra gli importanti centri tessili medievali e che ha trattato i diversi aspetti inerenti alla produzione e commercializzazione delle stoffe seriche della città, è di lungo corso, poiché spazia dagli affreschi storici settecenteschi agli studiosi di storia locale ottocenteschi, dagli storici medievisti agli specialisti di storia dell'economia e dell'arte del XX e XXI secolo⁽⁵⁰⁾. È dunque consolidato da tempo il fatto che, nonostante alcuni «miti storiografici»⁽⁵¹⁾ sulle cause e la tempistica d'avvio della produzione serica, tra il XIII e il XIV secolo la città si impose nella realizzazione di sete pregiate, ambite dai potenti di tutta Europa e fortunatamente conservatesi nei secoli. Ai tempi della costituzione della raccolta, Regazzoni era dunque a conoscenza della rilevanza dei tessuti lucchesi medievali ed infatti alcune referenze esemplificative, tali da illustrare le principali tipologie tecniche e disegnative, figurano nel fondo del collezionista al Castello Sforzesco. Si tratta di lampassi connotati dai tipici disegni segnati da influenze orientali, sia nelle proposte 'araldiche' di palmette attorniate da animali reali e fantastici addossati e affrontati,



FIG. 6a - *Frammento di arazzo*, IX secolo, inv. T2223. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 6b - Samarra, *Pannello decorativo in stucco*, dinastia abbaside, 836-892, Ident. Nr. I.3483.1. Berlin, Museum für Islamische Kunst



FIG. 6c - Iraq o Iran, *Frammento di arazzo*, particolare, lana, VIII secolo, Accession Number 2001-420. New York, The Metropolitan Museum of Art



FIG. 7a - Lucca, *Frammento di tessuto*, lampasso su base diagonale, seta e metallo filato, XIV secolo, inv. T2166. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 7b - Lucca, *Frammento di tessuto*, lampasso, seta, prima metà del XIV secolo, inv. T2219. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

che nelle scene di ‘conversazione’ tra alberi e animali, dominate dall’asimmetria e dal senso di movimento mutuati da stoffe cinesi (inv. T2166; FIG. 7a). Nelle raccolte milanesi non mancano infine frammenti delle sete a disegni minuti (inv. T2219; FIG. 7b), ancora da ascrivere a un fenomeno di ‘cineseria’, dove tralci vegetali sinuosi si rincorrono su piccole dimensioni del pattern, con una notevole densità decorativa che marginalizza il ruolo del fondo⁽⁵²⁾.

1. Inventario T2155 (Regazzoni 829; FIG. 8a)

Natura reperto: frammento rettangolare, dotato di cimossa sinistra caratterizzata da una cordellina e da una rigatura data dalle trame metalliche. Il tessuto è stato smontato dall’originario allestimento e adagiato sopra un cartone bianco.

Stato di conservazione: deposito di polvere superficiale, sulla superficie vi è un segno grigio scuro curvilineo, il metallo filato è ossidato e una discreta parte delle spire di avvolgimento è andata perduta.

Misure: cm 46 x 24,2 circa compresa cimossa di cm 1, con cordellina di lino.

Materiali⁽⁵³⁾: seta, color avorio, sia nelle due serie di ordito (di fondo e di legatura), che nel tessimento. Le trame di fondo, del medesimo colore dell’ordito, non hanno una torsione apprezzabile e sono di diametro inferiore rispetto a quelle broccate giallo pallido (quasi impercettibile lo stacco dei colori) che definiscono il clipeo delle ali degli uccelli, le teste e le zampe degli animali. La trama supplementare lanciata è invece in metallo, argento dorato membranaceo su acciaio di lino avorio.

Riduzioni e proporzione: 42/44 fili doppi al cm dell’ordito di fondo, 14 fili di legatura, alternanza 3 fili doppi di fondo, uno di legatura; passi al cm circa 23, con l’inserzione di tre trame nel passo, di cui 1 di seta avorio di fondo, 1 lanciata di metallo filato, 1 broccata.

Tecnica: lampasso, fondo taffetà a fili doppi (*louisine*) lanciato e broccato. Le trame lanciate sono ugualmente legate in taffetà.

Schema compositivo: rete a maglie aperte ogivali a doppia punta con palmetta disposta a scacchiera al centro.

Disegno: teorie di coppie di gazzelle e pappagalli stilizzati, le prime affrontate, i secondi addossati nel corpo e affrontati per il muso, ‘disegnano’ una maglia aperta a doppia punta al cui centro trovano spazio palmette a cornici concentriche, reiterate in dimensioni ridotte ai raccordi tra i due differenti animali.

Misura del modulo: cm 43 x 19 circa. Probabilmente si tratta di una bordura.

Note storico-critiche: il tessuto appartiene alla categoria dei ‘diaspri’⁽⁵⁴⁾; la loro produzione è testimoniata da documenti inventariali e materiali sopravvissuti, molti dei quali in relazione a paramenti liturgici; i ‘diaspri’ che si sono conservati sono classificabili in relativamente poche varianti tecniche e disegnative, due delle quali possedute da Roberto Regazzoni e ora nelle raccolte del Castello (il tessuto in discussione



FIG. 8a - Lucca, *Frammento di tessuto*, lampasso lanciato e broccato, seta e metallo filato, fine XIII-inizio XIV secolo, inv. T2155. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

è l'inv. 2200T). L'iconografia della stoffa, basata su animali associati a palmette con impaginazione e trattamento delle forme di ascendenza medio-orientale/spagnola-moresca⁽⁵⁵⁾, orienta l'attribuzione verso la produzione lucchese tra la fine del Duecento e la metà del Trecento. Il modello decorativo venne declinato con un bestiario di valenza simbolica⁽⁵⁶⁾: pantere, gazzelle, draghi, basilischi, falconi, aquile, pavoni, grifoni, pappagalli, questi ultimi comparsi nei tessuti liturgici nel XIII secolo come materializzazione angelica per la capacità di questi volatili di ripetere parole al pari dell'arcangelo Gabriele annunciante⁽⁵⁷⁾. Nel reperto in esame sono raffigurati pappagalli e gazzelle come accade, ad esempio, nel noto piviale di palazzo Venezia a Roma⁽⁵⁸⁾, mentre nell'inv. T2200 (FIG. 8c) già menzionato, al posto delle gazzelle, vi sono dei basilischi, dalla caratteristica cresta di gallo e coda serpentiforme.

Per quanto concerne le varianti tecniche, la maggior parte dei 'diaspri' conosciuti e attribuiti a Lucca⁽⁵⁹⁾ si connota per un disegno lucido e opaco in monocromia, conseguito grazie a differenti intrecci: la *louisine* (taffetà a fili doppi) nel fondo, la slegatura di trame supplementari dello stesso colore del fondo per il corpo degli animali. Ulteriore elemento distintivo è l'impiego di trame broccate, sia di seta che di metallo filato membranaceo su acciaio solitamente di lino⁽⁶⁰⁾, per descrivere alcuni dettagli degli animali, quali le zampe, la cresta, il becco, la rotella delle ali dei volatili.



FIG. 8b - Rovescio del lampasso inv. T2155



FIG. 8c - Lucca, *Frammenti di tessuto*, lampasso lanciato e broccato, seta e metallo filato, prima metà del XIV secolo, inv. T2200. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

Nel reperto di Milano l'approccio tecnico-decorativo è opposto, poiché il tono su tono concerne fondo e dettagli broccati delle bestie, mentre il corpo degli animali è realizzato tramite il dispendio di una trama supplementare a contrasto in metallo filato (FIG. 8b). L'impiego diffuso di filati metallici potrebbe far collegare questo 'diaspro' alla categoria, registrata nei documenti, dei «baldacchini», anche se la questione è, ad oggi, tutt'altro che risolta⁽⁶¹⁾. Nel frammento in analisi, lo scarto rispetto alla consuetudine d'aspetto non si esaurisce qui, poiché il disegno è com-



FIG. 8d - Lucca, *Frammento di tessuto*, lampasso lanciato e broccato, seta e metallo filato, fine XIII-inizio XIV secolo, Accession Number 31.69. New York, The Metropolitan Museum of Art

presso in due fasce orizzontali, come se fosse una bordura. Analoghi reperti strutturati a fascia sono nelle collezioni del Metropolitan Museum di New York (Accession Number 31.69; FIG. 8d), e al Deutsches Textilmuseum di Krefeld⁽⁶²⁾.

Luogo di manifattura/ambito culturale: Lucca.

Datazione: fine XIII-inizio XIV secolo.

Quarto gruppo: la miscellanea

Sin ora si sono commentati tessuti operati; per questo ultimo gruppo si è scelto di pubblicare la scheda relativa a un ricamo, per omaggiare una tecnica di nobilitazione dei tessuti molto antica e sottolineare come la curiosità di Roberto Regazzoni non si limitasse alle stoffe con decoro realizzato a telaio.

1. Inventario T2194 (Regazzoni 817; FIG. 9)

Iscrizione registro Regazzoni: «817 - Tessuto ricamato con cani e aquile a due teste Varouland Secolo XI-XII»

Natura reperto: frammento rettangolare costituito da due ricami cuciti insieme, senza rispetto del pattern decorativo. Dell'originario allestimento sottovetro è rimasto soltanto il vassoio di cartone, preparato con un tessuto cannellato di colore giallo, su cui è adagiato il ricamo.

Stato di conservazione: polvere superficiale, lacune nel ricamo.

Dimensioni: rilevate secondo l'andamento del decoro, cm 13 x 21,8 (dimensioni massime).

Materiali: tela, presumibilmente lino, di colore écru, fili del ricamo verosimilmente di seta senza apprezzabile torsione e di argento filato su acciaio giallo chiaro, forse di seta. Colori dei filati del ricamo: rosso cremisi chiaro, marrone scuro, blu, giallo ocra.

Tecnica: ricamo su tela a punto piatto per i filati serici e punto posato per il metallo; dettagli a punto erba.

Schema compositivo: non rilevabile.

Disegno: in una fascia si legge una teoria di cani, alternativamente addossati e affrontati a due tipologie di alberi; nell'altra è visibile un'incorniciatura incompleta (esagonale?), costituita da un motivo a sinusoidi intrecciate al cui interno vi è la porzione del corpo di un'aquila, raffigurata frontalmente e attornita da quadrupedi.

Note storico-critiche: la *facies* dell'immagine, considerando entrambi i frammenti, è medievale, come dichiarano l'iconografia e il partito compositivo dei ricami⁽⁶³⁾. Il bestiario introdotto nel disegno comprende aquile e cani, rappresentati secondo la sintassi elaborata in quell'età: frontalità ed ali spiegate per l'aquila, posizione araldica dei cani – con l'attributo del collare – rispetto a motivi vegetali rievocanti alberi della vita. Essi, nel contesto di una generale semplificazione e geometrizzazione delle forme, sono descritti attraverso linee rette perpendicolari e diagonali e

sintetiche foglie cuoriformi, come accade nella decorazione di un frontale d'altare nelle collezioni del Textilmuseum di San Gallo (inv. 24090)⁽⁶⁴⁾, attribuito alla Svizzera e datato al secondo decennio del XIV secolo. Il gusto del reperto milanese è d'impronta tedesca: è noto che, nel tardo Medioevo, Germania meridionale, Bassa Sassonia e Svizzera tedesca furono aree di produzione di ricami⁽⁶⁵⁾. Il tessuto aveva verosimilmente una destinazione d'arredo, per elevati ceti sociali devoti all'idea del Sacro Romano Impero, se si ammettono l'interpretazione dell'aquila in questa direzione e quella del cane come simbolo di fedeltà⁽⁶⁶⁾.

Nel registro di Regazzoni è indicata una datazione tra il XI e il XII secolo, che si propone di estendere almeno fino al XIV secolo.

Luogo di manifattura/ambito culturale: Svizzera tedesca, Germania meridionale, Bassa Sassonia.

Data di manifattura: XI-XIV secolo.



FIG. 9 - Produzione tedesca, *Frammenti di tela ricamata*, XI-XIV secolo, inv. T2194. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

NOTE

- ⁽¹⁾ F. CHIARA, *Roberto Regazzoni, collezionista di tessuti*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIX (2017), pp. 175-202.
- ⁽²⁾ Dal 2009 conservatore responsabile delle Raccolte artistiche del Castello Sforzesco, Francesca Tasso, in diverse occasioni, ha posto l'accento sulla scarsa attenzione critica verso i tessuti; sul rapporto tra le collezioni tessili e i musei civici si veda F. TASSO, *I tessuti medievali nei musei civici milanesi: un recupero mai avviato*, in P. PERI, *Tessuti egiziani. Dall'età ellenistica al Medioevo nelle raccolte del Castello Sforzesco di Milano*, Pistoia 2013, pp. 9-14.
- ⁽³⁾ Una restituzione dei risultati del progetto è avvenuta nel contesto della giornata di studi *I tessuti tardo-antichi e altomedievali di Sant'Ambrogio*, svoltasi il 22 marzo 2018 presso la basilica omonima.
- ⁽⁴⁾ CHIARA, *Roberto Regazzoni*... cit. n. 1, pp. 181, 199, n. 24.
- ⁽⁵⁾ *Ivi*, p. 185, 188-189 e relative note.
- ⁽⁶⁾ «Ariberto commissionò un rivestimento in seta rossa e gialla per proteggere i preziosi indumenti del patrono e vi fece applicare sopra una striscia di seta tessuta con l'iscrizione "Sotto questo pallio è protetta la dalmatica di S. Ambrogio". L'arcivescovo Ariberto ha protetto sotto di esso la medesima dalmatica», cfr. M.R. TESSERA, *La memoria di Ambrogio a Milano nei secoli X-XI*, in *La mémoire d'Ambroise de Milan. Usages politiques et sociaux d'une autorité patristique en Italie (V^e-XVIII^e siècle)* sous la direction de Patrick Boucheron e Stéphane Gioanni, Paris 2015, pp. 421-440, in particolare pp. 436-438 (consultato in open source al sito <<https://books.openedition.org/psorbonne/29379>>; 24-10-2021).
- ⁽⁷⁾ Per una ricostruzione dettagliata della vicenda si veda: A. DE CAPITANI D'ARZAGO, *Antichi tessuti della Basilica ambrosiana*, Milano 1941, pp. 77 e ss.
- ⁽⁸⁾ U. WENDLAND, *Volbach, Wolfgang Fritz*, in *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, II, Munich 1999, pp. 716-723. *Volbach, Wolfgang Fritz*, in *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, VI, New York 2012, pp. 330-331.
- ⁽⁹⁾ DE CAPITANI D'ARZAGO, *Antichi tessuti*... cit. n. 7, p. II.
- ⁽¹⁰⁾ Fortunatamente i tessuti acquistati dagli eredi di Regazzoni sono giunti al Castello Sforzesco con i libri d'inventario del collezionista: essi rappresentano una fonte di informazioni preziose, tra cui la provenienza dei pezzi che facevano parte della raccolta; sui registri cfr. CHIARA, *Roberto Regazzoni*... cit. n. 1, p. 175 e relativa nota. Il mantenimento dell'allestimento originario per la maggior parte delle stoffe medievali di piccolo formato, dove ricorre la presenza di 2 o 3 etichette adesive che riportano anche il numero d'accesso assegnato da Regazzoni, ha permesso l'incrocio tra i dati inventariali e i pezzi. Nel caso dei frammenti delle antelle, rubricati con il numero 806 nel registro intitolato *Medioevali Copti*, con scarsa descrizione per via della dimensione minuscola dei frattagli di stoffa, torna utile l'etichetta adesiva apposta sul retro della cornice probabilmente durante la prima sistemazione al Castello Sforzesco, che suggerisce, si ritiene verosimilmente, la data 1931-1932 per l'ingresso nella collezione Regazzoni. Si torna a ribadire che il collezionista lariano era interessato soprattutto all'aspetto tecnico dei tessuti, che poteva essere studiato anche su piccole rimanenze: quelle del Castello sembrano combaciare con alcune lacune dei pezzi nel Tesoro di Sant'Ambrogio.
- ⁽¹¹⁾ Nel registro *Medioevali Copti*, conservato presso le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, è rubricato al n. 807, conseguente ai frammenti delle antelle, con un laconico commento «tessuto a leoni ed animali damasco bianco frammentato secolo VI».
- ⁽¹²⁾ CHIARA, *Roberto Regazzoni*... cit. n. 1, pp. 189-192. I due tessuti uniti insieme sono rubricati

nel registro *Medioevali Copti* al numero 813 con le seguenti descrizioni a righe separate: «Tessuto a rombi in oro saraceno piatto Secolo XI-XII» e «Ricamo con animali in oro su fondo nero Secolo XI-XII». Tra le due righe vi è l'indicazione: «In due pezzi uniti – S. Ambrogio». A matita sotto il numero di inventario, sbarrato con un pastello rosso, Regazzoni annotò la consegna a Loewi nel 1934.

- ⁽¹³⁾ Di seguito la descrizione di Regazzoni, in registro *Medioevali Copti*: «942 Tessuto a foglie marron, con motivo di separazione stilizzato, tipo bizantino della tomba di Casto e Polimio (vedi studio a parte) 1940»; «945 Frammento bordo siculo-arabo con oro metallico disegno a uccelletti e albero stilizzato colore marrone – [...] dalla tomba dei Martiri Casto e Polimio (vedi studio a parte)»; «947 Cendado rosso da tomba casto e Polimio», «948 Saglia blu scuro Tomba Casto e Polimio Bizantino XI secolo cm. 6 X 11 irreg.».
- ⁽¹⁴⁾ DE CAPITANI D'ARZAGO, *Antichi tessuti...* cit. n. 7, p. 28 e tavv. V-VI.
- ⁽¹⁵⁾ *Ibidem*.
- ⁽¹⁶⁾ Per il decoro di bordo e campitura di L3, cfr. H. GRANGER-TAYLOR, *The two dalmatics of Saint Ambrose*, «Bulletin de Liaison du CIETA», 1983, I e II, pp. 127-173, in particolare nn. 57-58, p. 154, nota 32 che indica una bibliografia di riferimento per confronti con tessuti del Duomo di Spira e di Bamberga.
- ⁽¹⁷⁾ S. VASCO ROCCA, *L'arredo d'altare*, in *Suppellettilie ecclesiastica*, I, Firenze 1988, pp. 79-80.
- ⁽¹⁸⁾ A. COLOMBO, C. OLIVA, scheda n. 12, in *Capolavori restaurati dell'arte tessile*, catalogo della mostra (Ferrara, Casa Romei, 26 settembre – 15 novembre 1991), a cura di M. Cuoghi Costantini e I. Silvestri, Bologna 1991, pp. 89-93. Il restauro della tovaglia, che è stato iniziato alla metà degli anni ottanta, ha assemblato quarantadue frammenti usati anticamente per riempire un crocefisso ottoniano in lamina d'argento. Nel prezioso oggetto furono rinvenuti ulteriori frammenti di lino, restaurati, analizzati e pubblicati in C. OLIVA, *Il rinvenimento e restauro dei tessuti di riempimento: un intervento sperimentale*, in *Il Crocifisso ottoniano di Vercelli. Indagini tecnologiche, diagnostica, restauri*, a cura di S. Lomartire, Vercelli 2016, pp. 91-112, e A.M. COLOMBO, *Una rara tovaglia d'altare: studio e ricomposizione dei frammenti tessili di riempimento*, *Ivi*, pp. 113-117. Si coglie l'occasione per ringraziare Cinzia Oliva, che ha condiviso con chi scrive alcune riflessioni sul ritrovamento di Vercelli, e Sara Minelli, conservatrice del Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare della Cattedrale di Vercelli.
- ⁽¹⁹⁾ Le due tovaglie di lino presentano una impaginazione che alterna bande avorio con motivo a occhio di pernice a fasce colorate con animali tipici del bestiario medievale; sono attribuite a manifattura campana, sulla base di fonti letterarie e documentali che riportano notizie sulla produzione in quell'area di tessuti di lino di qualità, e sono state datate tra la fine del XIII secolo e gli inizi del XIV. Cfr. S. MUSELLA GUIDA, R. ROSICARELLO, A.M. SCHIANO, *The Neapolitan Reliquary Shrouds of St. Severo and S. Massimo: Two Altar Cloths from the Late 13th - early 14th Century*, in *Interdisciplinary Approach about Studies and Conservation of Medieval Textiles*, atti del convegno Interim Meeting ICOM – CC (Palermo, 22-24 ottobre 1998) edited by R. Varoli- Piazza, Roma 1998, pp. 158-163. Si ringrazia Silvana Musella Guida per l'invio del pdf del testo.
- ⁽²⁰⁾ M. MARTINIANI REBER, *Stoffe tardoantiche e medioevali nel Tesoro di Sant'Ambrogio*, in *Il Millennio ambrosiano. Milano una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, a cura di C. Bertelli, Milano 1987, pp. 178-201, in particolare p. 181.
- ⁽²¹⁾ Per i frammenti rosso porpora, che costituivano la croce apposta sulla seconda dalmatica di damasco, si rimanda ai testi di DE CAPITANI D'ARZAGO, *Antichi tessuti...* cit. n. 7, pp. 61-62, dove è identificato con S8, e GRANGER-TAYLOR, *The two dalmatics...* cit. n. 16, p. 144. I due testi propongono letture tecniche – probabilmente frutto della opposta identificazione di orditi e trame – e attribuzioni di manifattura e cronologia differenti.

- ⁽²²⁾ DE CAPITANI D'ARZAGO, *Antichi tessuti...* cit. n. 7, p. 24.
- ⁽²³⁾ Victoria and Albert Museum, Accession Number 8560-1863, <<http://collections.vam.ac.uk/item/O77230/tiraz-tiraz-unknown>>, (24-10-2021).
- ⁽²⁴⁾ 30 è la riduzione indicata dal V&A nella scheda del catalogo digitale di cui alla nota precedente.
- ⁽²⁵⁾ Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Roberto Regazzoni, registro *Medioevali Copti*, n. 811.
- ⁽²⁶⁾ Su Franz Bock si veda B. BORKOPP-RESTLE, *Der Aachener Kanonikus Franz Bock und Seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe in 19. Jahrhundert*, Riggisberg 2008 e relativa bibliografia.
- ⁽²⁷⁾ Victoria and Albert Museum, Accession Number 8560-1863.
- ⁽²⁸⁾ U. MONNERET DE VILLARD, *Una iscrizione marwānide su stoffa del secolo XI nella Basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, «Oriente moderno», XX, 10 (ottobre 1940), pp. 504-506.
- ⁽²⁹⁾ Ad esempio, i numeri di inventario nel registro *Medioevali Copti*: 803, 843, 846, 850, 852; buona parte dei tessuti copti della Fondazione Antonio Ratti di Como, appartenuti in origine alla raccolta Regazzoni, provengono da Robert Forrer.
- ⁽³⁰⁾ Per una biografia di Forrer si rimanda a B. SCHNITZLER, *Robert Forrer, 1866-1947. Archéologue, écrivain et antiquaire*, Strasbourg 1999.
- ⁽³¹⁾ R. FORRER, *Die Gräber und Textilfunde von Akhmim-Panopolis*, Strasbourg 1891; R. FORRER, *Römische und Byzantinische Seiden-Textilien aus der Gräberfelde von Akhmim-Panopolis*, Strasbourg 1891. L'interesse verso i tessuti della tarda antichità conobbe poi un crescendo presso musei pubblici e collezionisti privati nel periodo tra gli scavi condotti in Egitto nel 1895 da Albert Gayet e il 1914, passando per la cassa di risonanza dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900, quando vennero organizzate mostre dove furono esposte anche sete sassanidi del Musée des Tissus di Lione, cfr. L. RODRÍGUEZ PEINADO, A. CABRERA LAFUENTE, E. PARRA CREGO, L. TURRELL COLL, *Discovering Late Antique Textiles in the Public Collections in Spain: an interdisciplinary research project*, in *Greek and Roman Textiles and Dress. An Interdisciplinary Anthology*, edited by M. Harlow and M.L. Nosch, Oxford and Philadelphia 2014, pp. 345-373, in particolare p. 348.
- ⁽³²⁾ Per una indicazione di musei che acquistarono tessuti tardo-antichi da Forrer si veda L. TÖRÖK, *Coptic Antiquities II. Textiles*, Roma 1993, pp. 13-14. Il volume scheda i tessuti copti dei musei Szépművészeti Múzeum e Iparművészeti Múzeum di Budapest; 70 dei 156 copti del secondo museo vennero acquistati da Forrer nel 1899.
- ⁽³³⁾ <<https://collections.vam.ac.uk/item/O260570/woven-silk-unknown>> (28-11-2021), Accession Number 807: «Object history acquired with the collection of Dr. R. Forrer. Collection purchased for £ 700 [...] Registered nos. 800 to 1903-1899». Sembrerebbe dunque che il museo avesse in quell'occasione acquisito all'incirca un migliaio di stoffe come è riportato nell'Accession Number 1182-1899 «Bought with a collection of about 1000 textiles for £ 700: the Forrer Collection», <<https://collections.vam.ac.uk/item/O225379/printed-cotton-unknown>> (28-11-2021).
- ⁽³⁴⁾ Uno dei più recenti è B. KÖSTNER, *What Flaws Can Tell: a Case Study on Weaving Faults in Late Roman and Early Medieval Weft-faced Compound Fabrics from Egypt*, in *Egyptian Textiles and their Production "World" and "Objects" (Hellenistic, Roman and Byzantine periods)*, edited by M. Massakowska-Gaubert, Lincoln (Nebraska) 2020, pp. 69-80, che si giova dell'importante ricerca presentata al colloquio dell'Abegg-Stiftung di Riggisberg del 2001, pubblicata in A. DE MOOR, S. SCHRENK, & CH. VERHECKEN-LAMMENS, *New Research on the So-called Akhmim Silks*, in *Textiles in Situ. Their Find Spots in Egypt and Neighbouring Countries in the First Millennium CE.*, Riggisberger Berichte 13, edited by S. Schrenk, Riggisberg 2006, pp. 85-94.

- ⁽³⁵⁾ Le sete di Akhmim nelle raccolte civiche del Castello che rispondono a questa tipologia decorativa sono ad esempio: T2198; T2205; T2226.
- ⁽³⁶⁾ <<https://collections.vam.ac.uk/item/O359770/panel-unknown/>> (04-12-2021).
- ⁽³⁷⁾ KÖSTNER, *What Flaws Can Tell...* cit. n. 34, pp. 71-72.
- ⁽³⁸⁾ M. MARTINIANI REBER, scheda n. 68 (inv. n. 29.231) in M. MARTINIANI REBER, *Musée historique des tissus, Soieries sassanides, coptes et byzantines Ve - 11e siècles*, Paris 1986, pp. 86-87.
- ⁽³⁹⁾ Lo dimostra un frammento nelle collezioni di Dumbarton Oaks (Accession Number BZ.1977.2) <<https://www.doaks.org/resources/textiles/catalogue/BZ.1977.2>> (04-12-2021), dove l'orbicolo con al centro le quattro foglie si ripete più volte lungo l'asse orizzontale e verticale, cfr. KÖSTNER, *What Flaws Can Tell...* cit. n. 34, p. 73. Un analogo frammento, con rondelle ripetute è pubblicato in A. COULIN WEIBEL, scheda n. 51, in *Two Thousand Years of Textiles. The Figured Textiles of Europe and the Near East*, New York 1972, p. 91 e relativa immagine, riferito alle collezioni del Boston Museum of Fine Arts.
- ⁽⁴⁰⁾ <<https://collections.vam.ac.uk/item/O248677/tunic-unknown/>> (04-12-2021).
- ⁽⁴¹⁾ F. ZAMPIERI, *La fortuna del motivo cachemire*, «Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume. Quaderno 7», Venezia 1995, pp. 25-29, in particolare p. 25 e tav. IV.
- ⁽⁴²⁾ A questo proposito si invita al confronto con il trittico d'avorio Harbaville, nelle collezioni del Louvre (Numéro d'inventaire OA 3247), datato alla dinastia macedone (867-1057) dell'Impero bizantino; sul retro la parte centrale esibisce una croce affiancata da due alberi che assumono la medesima forma degli elementi fogliati del tessuto in discussione. La scheda del museo parigino – <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010112515>> (04/12/2021) – li presenta come cipressi, avvolti rispettivamente da tralci di vite e di edera. Anche ZAMPIERI, *La fortuna...* cit. n. 41, p. 27, sostiene la possibilità di interpretare la forma a mandorla ricurva del motivo cachemire come cipresso, considerato dallo zoroastrismo l'albero della vita.
- ⁽⁴³⁾ KÖSTNER, *What Flaws Can Tell...* cit. n. 34, p. 73.
- ⁽⁴⁴⁾ Ad esempio, Inv. n. I. 3483.1.
- ⁽⁴⁵⁾ P. FREDI, *Il cavallo alato*, in *La seta e la sua via*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 gennaio – 10 aprile 1994), a cura di M.T. Lucidi, Roma 1994, pp. 139-142, in particolare p. 140, p. 170 cat. 42 con relativa immagine a p. 203 (attribuito a: Cina dinastia Tang, 618-907).
- ⁽⁴⁶⁾ Inv. n. 4221a-g, pubblicato in K. OTAVSKÝ, A.E. WARDWELL, *Mittelalterliche Textilien II. Zwischen Europa and China*, Riggisberg 2011, pp. 68-71.
- ⁽⁴⁷⁾ Metropolitan Museum of Art, Accession Number 2001.420, «8th Century», «Found Egypt. Possibly made in Iran or Iraq», <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454035>> (29-11-2021).
- ⁽⁴⁸⁾ Metropolitan Museum of Art, Accession Number 55.121.2, «Jar with a frieze of bulls», <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324432>> (29-11-2021).
- ⁽⁴⁹⁾ *Textiles of Late Antiquity*, issued in conjunction with the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, December 14th, 1995 – April 7th, 1996), New York 1995, p. 40.
- ⁽⁵⁰⁾ Per una bibliografia essenziale: O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seiden Weberei*, Berlin 1921, pp. 36-37 e relative tavole; D. DEVOTI, *Stoffe lucchesi del Trecento*, «Critica d'Arte», XIII, 1966, pp. 26-38; D. DEVOTI, *Dell'arte e del commercio della seta in Lucca*, in *Mostra del costume e sete lucchesi*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Mansi 11 giugno – 30 settembre 1967), Lucca 1967, pp. 13-24 e bibliografia essenziale a p. 33; D. DEVOTI, *Storia del tessuto in Europa*, Milano 1974, pp. 17-20; *La seta. Tesori di un'antica arte lucchese. Produzione tessile a Lucca dal XIII al XVII secolo*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, 16 giugno – 30 settembre 1989), a cura di D. Devoti, Lucca 1989, in partico-

lare pp. 13-26; 32-35; F. EDLER DE ROOVER, *Le sete lucchesi*, Lucca 1993; C. MEEK, "Laboreria sete". *Design and Production of Luccese Silks in the Late 14th and Early 15th Centuries*, «Medieval Clothing and Textiles», VII, 2011, p. 141-168; D. DIGILIO, *Modelli orientali e impronte locali nelle sete lucchesi del Duecento*, in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di C. Bozzoli, M.T. Filieri, Lucca 2014, pp. 295-308; D. JACOBY, *La circolazione della seta e dei tessuti serici. L'Italia e il Mediterraneo fra XII e XIV secolo*, in *Tessuto e ricchezza a Firenze nel Trecento. Lana, seta, pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 5 dicembre 2017 – 18 marzo 2018), a cura di C. Hollberg, Firenze 2017, pp. 18-29, in particolare pp. 22-26 con bibliografia nelle note; M.L. ROSATI, *De opere Lucano. Le produzioni seriche suntuarie a Lucca nel corso del XIV secolo*, in I. DEL PUNTA, M.L. ROSATI, *Lucca una città di seta. Produzione, commercio e diffusione dei tessuti lucchesi nel tardo Medioevo*, Lucca 2017, p. 269-287.

- ⁽⁵¹⁾ L'espressione è in P. MAINONI, *La seta in Italia fra XII e XIII secolo: migrazioni artigiane e tipologie seriche*, in *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo*, a cura di L. Molà, R.C. Mueller, C. Zanier, Venezia 2000, pp. 365-399, in particolare pp. 372-377.
- ⁽⁵²⁾ M.L. ROSATI, *Nasikki, baldacchini e camocati: il viaggio della seta da Oriente a Occidente*, in *Sulla via della seta. Antichi sentieri fra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 27 ottobre 2012 – 10 marzo 2013), a cura di M. Norell, Torino 2012, p. 254. Si ringrazia Maria Ludovica Rosati per l'invio del testo.
- ⁽⁵³⁾ I materiali indicati sono il frutto dell'osservazione e del confronto con un campione analogo nelle collezioni del Deutschen Textilmuseum di Krefeld (B. TIETZEL, *Italianische Seidengewebe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, Kataloge des Deutschen Textilmuseums Krefeld, Band 1, Köln 1984, cat. n. 43, pp. 198-199) corrispondente nella riduzione e proporzione agli stessi dati rilevati al lentino del reperto milanese.
- ⁽⁵⁴⁾ La categoria è trattata diffusamente in B. TIETZEL, *Diasperstoffe des 13. Und 14. Jahrhunderts*, in TIETZEL, *Italianische Seidengewebe...* cit. n. 53, pp. 27-53.
- ⁽⁵⁵⁾ DIGILIO, *Modelli orientali...* cit. n. 50, pp. 302.
- ⁽⁵⁶⁾ Per i bestiari nel Medioevo, in generale si veda M. PASTOUREAU, *Bestiari del Medioevo*, Torino 2011.
- ⁽⁵⁷⁾ D. DAVANZO POLI, *Tessuti del secolo XIII*, in *Il piviale dei pappagalli. Dal trono all'altare*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Diocesano, 17 dicembre 2014 – 12 aprile 2015), Vicenza 2014, pp. 15-24, in particolare p. 19.
- ⁽⁵⁸⁾ *La seta. Tesori...* cit. n. 50, p. 34, cat. n. 4.
- ⁽⁵⁹⁾ Per una lista, cfr. *La seta islamica. Temi e influenze culturali*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 1999), a cura di C.M. Suriano, S. Carboni, Firenze 1999, p. 36 nota 2. L'attribuzione a Lucca del frammento ambrosiano è avvalorata dalla presenza della cordellina di lino nelle cimosse, *Ivi*, pp. 34-35, n. 8.
- ⁽⁶⁰⁾ Sulla produzione di filati metallici a Lucca cfr. T. BINI, *I lucchesi a Venezia. Alcuni studi sopra i secoli XIII e XIV*, Lucca 1855, pp. 70-78, che riporta numerosi documenti attestanti il pieno svolgimento di questa particolare produzione nel secolo XIII, mentre la formalizzazione dello statuto corporativo dei battiloro risale al 1279. Peraltro, già un codice miscellaneo datato fine VIII-inizio IX secolo, conservato presso la Biblioteca Capitolare di Lucca, raccoglie ricette per ricavare l'oro filato, cit. in MAINONI, *La seta in Italia...* cit. n. 51, p. 373.
- ⁽⁶¹⁾ L'etimologia del termine 'baldacchino' si riferisce alla città di Bagdad e dichiara l'influsso del Medio Oriente nella produzione lucchese. Considerata la predilezione dell'uso di filati metallici nelle sete orientali, tanto apprezzate e 'copiate' in Occidente, ci si domanda se, alla luce dei 'baldacchini' rimasti che presentano gli stessi disegni dei 'diaspri' ad animali in posizione araldica e palmette (Tesoro della Cattedrale di Uppsala, citato in DIGILIO, *Modelli orientali...* cit. n.

50, pp. 304-305), la differenza tra i due tessuti non sia di natura squisitamente merceologica, riguardo l'uso di trame metalliche per buona parte della figurazione e non solo in alcuni dettagli. Domenica Digilio ipotizza che i 'baldacchini', la cui etimologia rimanda alla città di Bagdad, siano una versione più ricca in filati metallici dei 'diaspri', portando ad esempio alcuni esempi di stoffe così caratterizzate e nominate nei documenti. Sottolinea però, che i casi sono troppo pochi per trarre delle conclusioni definitive, cfr. DIGILIO, *Modelli orientali...* cit. n. 50, pp. 303-308.

⁽⁶²⁾ Cfr. n. 53.

⁽⁶³⁾ Per una sintesi sull'arte del ricamo, cfr. M. SCHUETTE, S. MÜLLER-CHRISTENSEN, *Il ricamo nella storia dell'arte*, Roma 1963, p. 19 [ed. orig. M. SCHUETTE, S. MÜLLER-CHRISTENSEN, *Das Stickerwerk*, Tübingen 1963].

⁽⁶⁴⁾ A. WANNER-JEANRICHARD, *Stickstiche. Embroidery Stitches. Points de broderie. Punti di ricamo*, St. Gallen 2014, p. 31.

⁽⁶⁵⁾ SCHUETTE, S. MÜLLER-CHRISTENSEN, *Il ricamo...* cit. n. 63, p. 19.

⁽⁶⁶⁾ Sulla simbologia del cane, cfr. A.M. RASMUSSEN, *Medieval Symbols of Virtue and Mutual Devotion: Noble Dogs in Images, Badges, and in Konrad von Wurzburg's Partonopier and Meliur*, in *Animals in Text and Textile. Storytelling in the Medieval World*, Riggisberger Berichte 23, edited by E. Wetter and F. Scholten, pp. 191-208, in particolare pp. 191-199.

Soggetti pastorali incisi da Francesco Bartolozzi e gruppi da dessert in porcellana di Doccia

Oliva Rucellai

L'uso di fonti grafiche nelle manifatture di maiolica e porcellana ha radici antiche che risalgono alla nascita della stampa. La manifattura di Doccia non fa eccezione. Fin dagli anni sessanta del secolo scorso Leonardo Ginori Lisci⁽¹⁾ indicava le più importanti nella sua monografia sulla porcellana di Doccia: i grotteschi di Jacques Callot, i bambini di Jacques Stella, l'edizione del 1732 delle *Metamorfosi* tradotte da Banier per i bassorilievi istoriati, *Les differents nations du Levant* di De Ferreol per le figure di orientali, le *Antichità di Ercolano esposte* per i decori di gusto archeologico. Studi successivi hanno precisato e individuato negli anni anche numerose altre fonti, tra cui le incisioni da paesaggi di ambito veneto da Ricci, Zuccarelli e Zais impiegate per i decori per vasellame e ambrogette 'a paesi e figure' dagli anni sessanta del XVIII secolo⁽²⁾.

Le incisioni di Francesco Bartolozzi (Firenze 1728 – Lisbona 1815)⁽³⁾ da paesaggi con figure di Francesco Zuccarelli (Pitigliano 1702 – Firenze 1788) sono state largamente copiate da diverse manifatture non solo ceramiche⁽⁴⁾. Scopo di questo contributo è segnalarne una serie impiegata a Doccia, oltre che per soggetti dipinti, anche per gruppi plastici destinati a decorare le tavole imbandite. Si tratta dei dodici paesaggi in verticale incisi da Bartolozzi da dipinti di Zuccarelli⁽⁵⁾ per il noto stampatore e incisore Joseph Wagner⁽⁶⁾.

Un primo esempio è un gruppo appartenente alle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco⁽⁷⁾ (FIG. 1) che ricalca puntualmente le pose e l'abbigliamento delle tre figure tratte dall'incisione con *incipit* «Sia latte od acqua, cara ell'è al palato...»⁽⁸⁾ (FIG. 2), ovvero della giovane donna seduta in terra col braccio sinistro sollevato che si rivolge a due bambini in piedi che si contendono una tazza di latte appena munto.

Curiosamente l'invenzione del bambino piccolo che cerca di bere il latte dalla scodella dell'altro è anche il soggetto di un *biscuit* di Sèvres del 1759 dal titolo *Les buveurs de lait* (o *Les gourmands*) che a sua volta si suppone derivi da un'idea di

Boucher tradotta in modello plastico da Falconet⁽⁹⁾. Gli stessi *Bevitori di latte* di Falconet verranno acquisiti come modello dalla Manifattura di Doccia grazie alla ben nota missione a Parma di Giuseppe Bruschi del 1763-1764⁽¹⁰⁾. Tuttavia nel caso del gruppo del Castello Sforzesco la fonte iconografica è sicuramente l'incisione di Bartolozzi, per lo stile e la ripresa puntuale di numerosi dettagli e perché ai due bambini si accompagna la mungitrice, che nella composizione di Boucher/Falconet non c'è, mentre è presente nella stessa identica posa, nell'incisione di Bartolozzi. La pastorella riappare – senza secchio né bambini – in un altro gruppo in porcellana di Doccia conservato al Museo Duca di Martina di Napoli (inv. 1971)⁽¹¹⁾ dove è abbinata a un modello ripreso da Meissen ed è anche finemente dipinta ‘a mezza figura’⁽¹²⁾ all'interno di una tabacchiera di manifattura Ginori in collezione privata (FIG. 3).

Era prassi comune nelle fabbriche di porcellana realizzare modelli plastici a partire da fonti a stampa, ma è interessante notare in questo caso che la scena di Zuccarelli incisa da Bartolozzi presenta a sua volta notevoli analogie – ad esempio la posa e l'abbigliamento del bambino più piccolo – con un'incisione di Jean Daullé ispirata a Boucher⁽¹³⁾ (FIG. 4). Le analogie sono tali da non potersi spiegare come pura coin-



FIG. 1 - Manifattura Ginori, *Contadina seduta e due bambini con scodella di latte*, gruppo da dessert, porcellana dipinta in policromia, 1770-1790, inv. PORCELLANE 15. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 2 - Francesco Bartolozzi (incisione) da Francesco Zuccarelli (invenzione), «Sia latte od acqua, cara ell'è al palato...», acquaforte e bulino, inv. RP-P-1952-776. Amsterdam, Rijksmuseum

cidenza. Si pone dunque la questione di chi abbia imitato l'altro. Siamo di fronte a una testimonianza indiretta dell'influenza dell'incisione di Daullé sull'artista di Pitigliano «pittore rinomatissimo di paesi e figure»⁽¹⁴⁾ che, come nota Federica Spadotto, era particolarmente apprezzato per «la grazia delle pastorelle, dei cavalieri e delle lavandaie che si abbandonano all'ozio meridiano sulle rive di limpidi ruscelli» o viceversa è Daullé che riprende Zuccarelli tramite Bartolozzi? La cronologia più accreditata dagli studi su questi autori sembra indirizzarci sull'ultima opzione poiché Griffiths data i paesaggi di Bartolozzi entro il 1760 e l'incisione di Daullé è datata 1760-1763⁽¹⁵⁾. Purtroppo, mancano gli elementi per definire la datazione precisa delle due incisioni con assoluta certezza, non è possibile dirimere la questione in modo definitivo, ad ogni modo la relazione Zuccarelli-Daullé e l'incisione di Bartolozzi da Zuccarelli sono circoscrivibili al massimo nel torno d'anni tra 1759-1760 e il 1764, anno in cui Bartolozzi si trasferisce a Londra e smette di lavorare per lo stampatore Joseph Wagner⁽¹⁶⁾.



FIG. 3 - Manifattura Ginori, *Tabacchiera con profilo di contadina*, porcellana dipinta in policromia e oro con montatura in metallo dorato, 1760-1780. Collezione Carlo Colli



FIG. 4 - Jean Daullé da François Boucher, *Les buveurs de lait*, acquaforte, 1760-1763, inv. Daullé AB 3.69. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



FIG. 5 - Manifattura Ginori, *Contadina seduta con scialle, bambino e pastore in piedi*, gruppo da dessert, porcellana dipinta in policromia, 1760-1780, inv. 00000041. Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese

La fortuna dei ‘bevitori di latte’ da Boucher e da Zuccarelli tra fine anni cinquanta e inizio anni sessanta è un esempio della rapidità con cui, grazie al mercato fiorente delle stampe, un’idea figurativa poteva circolare attraversando i confini tra gli Stati e tra le diverse arti visive, dalla Francia alla Repubblica di Venezia, dal Granducato di Toscana ai Paesi Bassi⁽¹⁷⁾, dal disegno alla pittura e infine, sempre per il tramite dell’incisione, alla piccola plastica in porcellana. In questo caso la manifattura di Doccia arrivò a procurarsi, verosimilmente a breve distanza di tempo, due versioni di un analogo soggetto: una derivante direttamente dal biscuit di Sèvres visto alla corte dei Borbone di Parma nel 1763, e l’altra basata sull’incisione di Bartolozzi. Difficile capire quale ragione abbia indotto gli artefici della manifattura ad approntare due modelli diversi di un tema così simile; la variante da Bartolozzi con tre figure è stata forse adottata perché più adatta come formato e come stile a essere combinata con gli altri gruppi da dessert prodotti a Doccia. La questione si intreccia con i problemi di datazione e resta per il momento aperta.

Le incisioni, come è noto, venivano impiegate nelle botteghe e negli opifici con estrema disinvoltura, talvolta estrapolando singole figure e combinandole con altri modelli già esistenti. Il giovane che guarda trasognato la fanciulla nell’incisione dal titolo «Cogli occhi fissi in chi ver lui si china...»⁽¹⁸⁾ godette di notevole popolarità in varie manifatture⁽¹⁹⁾, soprattutto come decoro dipinto, ma a Doccia venne tradotto anche in una figura a tutto tondo di cui un esemplare è conservato al Museo Duca di Martina di Napoli come parte di un gruppo da dessert (inv. 1975). In un altro gruppo dello stesso museo (inv. 1973)⁽²⁰⁾ ritroviamo il pastorello con cappello e zucca a tracolla dell’incisione «Alla fonte costei bagna le piante...»⁽²¹⁾. Una versione un po’ più adulta di quel pastorello, con varianti, accompagna invece il gruppo di donna con bambino dei Musei Civici di Palazzo Farnese a Piacenza⁽²²⁾ (FIG. 5) derivante dalla stampa «Villanello fanciul come si piglia...»⁽²³⁾ (FIG. 6).

In un altro gruppo già in collezione Alessandro Orsi⁽²⁴⁾ (FIG. 7) la donna in piedi con un bambino sulle spalle è ripresa dall’incisione di Bartolozzi «Solea così nel secolo dell’oro...»⁽²⁵⁾ (FIG. 8) mentre il viandante seduto deriva con varianti dall’incisione, sempre di Bartolozzi, «Un la guarda, un l’abbraccia: ella divide...»⁽²⁶⁾ (FIG. 9); in un’unica composizione si accostano dunque singole figure tratte da fogli distinti⁽²⁷⁾. La tendenza a combinare figure disparate adattandole e modificandole per formare a posteriori gruppi da dessert sempre diversi spiega perché essi risultino, a volte, non ben coerenti e proporzionati. Ciò non si verifica negli esempi qui illustrati che si distinguono rispetto ai prodotti più correnti per l’aderenza alla fonte a stampa, l’equilibrio della composizione, la caratterizzazione dei personaggi e la cura del modellato. Per queste ragioni ritengo siano riferibili ai principali modellatori attivi in fabbrica in quel periodo, cioè Gaspero Bruschi, morto nel 1780, e il nipote Giuseppe, che nel 1778 lascia Doccia; è anzi molto probabile che il modello del



FIG. 6 - Francesco Bartolozzi (incisione) da Francesco Zuccarelli (invenzione), «Villanello fanciul come si piglia...», acquaforte e bulino, inv. 1917, 1208.1259. London, British Museum



FIG. 7 - Manifattura Ginori, *Contadina in piedi con due bambini e viandante seduto*, gruppo da dessert, porcellana dipinta in policromia, 1760-1780, già collezione Alessandro Orsi. Ubicazione ignota



FIG. 8 - Francesco Bartolozzi (incisione) da Francesco Zuccarelli (invenzione), «Solea così nel secolo dell'oro...», acquaforte e bulino, inv. RP-P-1941-229. Amsterdam, Rijksmuseum



FIG. 9 - Francesco Bartolozzi (incisione) da Francesco Zuccarelli (invenzione), «Un la guarda, un l'abbraccia: ella divide...», acquaforte e bulino, inv. RP-P-1952-444. Amsterdam, Rijksmuseum

gruppo con pastorella seduta e bevitori di latte da Bartolozzi sia da attribuire proprio a quest'ultimo, come già ipotizzato da Rita Balleri⁽²⁸⁾. Nell'*Inventario dei modelli* sono elencati alcuni gruppi riferiti a Giuseppe Bruschi, uno dei quali, descritto come «Donna sedente con due putti piccoli», potrebbe essere identificato con il modello in terracotta tuttora conservato nella raccolta del Museo Ginori (inv. 142) e impiegato per realizzare il gruppo conservato al Castello Sforzesco. L'osservazione diretta del modello permette di apprezzare la qualità del modellato e l'apporto personale di Giuseppe Bruschi, che emerge ad esempio nella definizione delle pieghe e dei dettagli della parte posteriore dell'abito non raffigurato nell'incisione (FIG. 10).

In questo caso la scoperta della fonte iconografica è interessante non solo per la storia del gusto e in particolare della fortuna europea delle incisioni di Bartolozzi, ma anche perché aiuta a interpretare il documento d'archivio e a collegarlo con il modello in terracotta che, essendo mutilo, risultava finora difficile da riconoscere.



FIG. 10 - Giuseppe Bruschi (attribuito) da Bartolozzi/Zuccarelli, *Contadina seduta*, terracotta, inv. 142. Sesto Fiorentino, Museo Ginori

NOTE

- ⁽¹⁾ L. GINORI LISCI, *La porcellana di Doccia*, Milano Firenze 1963, pp. 56, 63-64, 88, 81, 138, figg. 27, 31-36, 39, tavv. VIII; LVI.
- ⁽²⁾ A. D'AGLIANO, *Porcellane di Doccia a Palazzo Pitti e fonti iconografiche*, «Antichità Viva», n. 6, 1981, pp. 43-51; A. D'AGLIANO, *Fonti grafiche e stilistiche di alcuni temi decorativi della manifattura di Doccia*, in *Le porcellane e le maioliche di Doccia*, atti del convegno a cura di A. Biancalana, Pisa 2005, pp. 65-82, in particolare pp. 70-73.
- ⁽³⁾ Su di lui vedi B. JATTA, *La vita e le opere*, in *Francesco Bartolozzi incisore delle Grazie*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 27 ottobre – 17 dicembre 1995), a cura di B. Jatta, Roma 1995, pp. 11-28.
- ⁽⁴⁾ C. LO GIUDICE, *La fortuna delle invenzioni di Amigoni, Zocchi e Zuccarelli nelle arti decorative*, «Ricche Minere», IV, n. 7 (giugno 2017), pp. 101-119.
- ⁽⁵⁾ A. BAUDI DE VESME, A. CALABI, *Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes et notice biographique [...]*, Milano 1928, pp. 598-600, nn. 2451-2462; vedi anche D. SUCCI, *La Serenissima nello specchio del rame*, 2 voll., Castelfranco 2013, I, pp. 125-129.
- ⁽⁶⁾ Vedi C. LO GIUDICE, *Joseph Wagner. Maestro dell'incisione nella Venezia del Settecento*, Verona 2018.
- ⁽⁷⁾ Il gruppo è pubblicato in L. MELEGATI, *Le porcellane europee al Castello Sforzesco*, Milano 1999, p. 79.
- ⁽⁸⁾ BAUDI DE VESME, CALABI, *Francesco Bartolozzi...* cit. n. 5, p. 600, n. 2461; cfr. F. SPADOTTO, *Francesco Zuccarelli*, Milano 2007, pp. 145 e 289, cat. 260 per il dipinto di F. Zuccarelli.
- ⁽⁹⁾ T. PRÉAUD, *Chronologie des modèles*, in *Falconet à Sèvres où l'art de plaire 1757-1766*, catalogo della mostra (Sèvres, Musée national de céramique, 6 novembre 2001 – 4 février 2002) a cura di M.N. Pinot de Villechenon, Paris 2001, p. 111; A. BILLON, *Les Buveurs de lait*, Ivi, p. 123, cat. 50.
- ⁽¹⁰⁾ A. BIANCALANA, *Il viaggio di Giuseppe Bruschi a Parma. I prototipi delle porcellane di origine francese a Doccia*, «Amici di Doccia – Quaderni», IV, 2010, pp. 100-117, in particolare p. 107, fig. 8; si veda anche R. BALLERI, *La Manifattura Ginori di Doccia, i Borbone e il gusto delle corti durante il Settecento*, in *Le porcellane dei Duchi di Parma. Capolavori delle grandi manifatture del '700 europeo*, a cura di A. Balestrazzi, G. Godi, Parma 2021, pp. 53-61. Un esemplare novecentesco policromo del gruppo di Doccia da Falconet si conserva nella collezione del Museo Ginori (inv. 4944).
- ⁽¹¹⁾ O. RUCELLAI, *Tre gruppi campestri*, in «Amici di Doccia – Quaderni», XII, 2019, cat. 8, pp. 35-36.
- ⁽¹²⁾ Le «tabacchiere con mezza figura» nel 1760 erano le più costose secondo la tariffa dei prezzi pubblicata in G. LIVERANI, *La Manifattura di Doccia nel 1760. Una relazione inedita di J. De St. Laurent*, Firenze 1970, p. 55.
- ⁽¹³⁾ L'incisione dal titolo *Les buveurs de lait* viene datata al 1760-1763, poiché essendo iscritta «Veuve Daullé», si desume pubblicata dal 1763 anno della morte dell'autore; cfr. <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1866-1114-739> (10-12-2022); vedi anche *Falconet à Sèvres...* cit. n. 9, pp. 123-124, cat. 50.
- ⁽¹⁴⁾ Questa definizione si trova nella «Gazzetta Toscana» del 5 marzo 1774 dove viene annunciato

il rientro in patria dell'artista, citata in SPADOTTO, *Francesco Zuccarelli...* cit. n. 8, p. 44.

- ⁽¹⁵⁾ Il dipinto di Zuccarelli da cui Bartolozzi trae l'incisione viene datato da Spadotto alla seconda metà del sesto decennio del Settecento (vedi SPADOTTO, *Francesco Zuccarelli...* cit. n. 8, p. 44), e le incisioni di Bartolozzi per Wagner sono citate in un catalogo dello stampatore che viene datato entro il 1760, si veda A. GRIFFITHS, *The Rogers Collection in the Cottonian Library, Plymouth*, «Print Quarterly», 10, n. 1 (1993), pp.19-36. Sulla data dell'incisione di Daullé si veda la nota 13.
- ⁽¹⁶⁾ Vedi JATTA, *La vita...* cit. n. 3, p. 14 e SUCCI, *La Serenissima...* cit. n. 5, vol. I, pp. 120-141
- ⁽¹⁷⁾ L'incisione di Bartolozzi con i bevitori di latte è riprodotta in forma più schematica e corsiva anche in monocromia blu di cobalto su una placca in maiolica di Delft apparsa sul mercato antiquario, vedi *European Ceramics*, Rob Michiels Auctions, Bruges, 7 ottobre 2018, lotto 1048.
- ⁽¹⁸⁾ BAUDI DE VESME, CALABI, *Francesco Bartolozzi...* cit. n. 5, p. 598, n. 2452.
- ⁽¹⁹⁾ Come esempi di oggetti decorati con questa stessa scena di Bartolozzi/Zuccarelli si vedano la zuccheriera della Real Fabbrica di Napoli illustrata in A. MOTTOLA MOLFINO, *La porcellana in Italia*, Busto Arsizio 1976-1977, tomo II, fig. 263, il porta tè di Cozzi, il piatto di Doccia e la tabacchiera di manifattura tedesca pubblicati in C. LO GIUDICE, *Il rapporto con la grafica: una traccia*, in *Geminiano Cozzi e le sue porcellane*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, 18 marzo – 12 luglio 2016) a cura di M. Ansaldi e A. Craievich, Crocetta del Montello 2016, pp. 44-55, e in particolare pp. 44-47, figg. 3-5.
- ⁽²⁰⁾ Cfr. n. 11.
- ⁽²¹⁾ BAUDI DE VESME, CALABI, *Francesco Bartolozzi...* cit. n. 5, p. 598, n. 2451.
- ⁽²²⁾ S. LEVY, G. MORAZZONI, *Le porcellane italiane*, 2 voll., Milano 1960, II, tav. 266.
- ⁽²³⁾ BAUDI DE VESME, CALABI, *Francesco Bartolozzi...* cit. n. 5, p. 599, n. 2459.
- ⁽²⁴⁾ LEVY, MORAZZONI, *Le porcellane...* cit. n. 22, tav. 267.
- ⁽²⁵⁾ BAUDI DE VESME, CALABI, *Francesco Bartolozzi...* cit. n. 5, p. 598, n. 2456.
- ⁽²⁶⁾ BAUDI DE VESME, CALABI, *Francesco Bartolozzi...* cit. n. 5, p. 598, n. 2453.
- ⁽²⁷⁾ In questo caso la figura femminile è stata riprodotta in monocromia porpora anche al centro di un piatto Ginori del Museo di Arti applicate di Colonia, si veda B. BEAUCAMP-MARKOWSKY, *Europäisches Porzellan und Ostasiatisches Exportporzellan, Geschirr, und Ziergerät* (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, Bd. VI), Köln 1980, p. 354-355, cat. 356, p. 456 tav. 36.
- ⁽²⁸⁾ R. BALLERI, *Modelli della Manifattura Ginori di Doccia. Settecento e gusto antiquario*, Roma 2014, pp. 146-147, fig. 115; è illustrato il modello, mancante dei bambini, identificato con un gruppo indicato con il titolo *Accattoni*. Per approfondimenti sull'*Inventario dei modelli* si veda Ivi, pp. 55-74 e più in generale sui gruppi da dessert e Giuseppe Bruschi si veda GINORI LISCI, *La porcellana...* cit. n. 1, p. 91; BALLERI, *La Manifattura...* cit. n. 10, in particolare pp. 55-57.

La donazione di ceramiche di Francesco Ponti. All'origine del Museo Artistico Municipale al Castello Sforzesco

Raffaella Ausenda

La ricca collezione di oggetti d'arte di Francesco Ponti entrò a far parte del Museo Artistico Municipale di Milano dal 24 febbraio 1896, nel periodo aurorale del museo della città.

Le raccolte artistiche donate da Francesco Ponti erano accompagnate da due «Rubriche» con i margini scalettati e denominati per tipologie: cataloghi compilati con estrema cura, oggi conservati nell'Archivio delle Raccolte Artistiche al Castello Sforzesco⁽¹⁾. Il primo registro presenta 12 raggruppamenti (FIG. 17), a cominciare dai dipinti: 18 quadri antichi, 66 moderni e 58 acquerelli contemporanei. La sezione dei moderni si apre con due opere dell'amico Giuseppe Bertini: il «Ritratto a figura intera, grandezza naturale del Sig. Francesco Ponti» (FIG. 1) e un «Grande quadro storico rappresentante il Pittore Francesco Guardi di Venezia in Piazza San Marco che sta esibendo i suoi dipinti» a cui segue un «Grande quadro Rimembranze della Campagna 1859» e altri dodici dipinti di minori dimensioni. Poi sono citate le opere degli amici pittori, Girolamo Induno, Mosè Bianchi, Federico Faruffini e gli altri artisti di Brera. Seguono le pagine dedicate a Mobili, Armi, Smalti e Avori, Stoffe, Vetri e Marmi⁽²⁾. Ma la collezione più ricca e importante è quella ceramica a cui è dedicata un'intera rubrica, col margine scalettato in 24 voci: vi sono elencati ben 985 pezzi, di cui 130 porcellane.

La straordinaria collezione, che decorava le sale di un palazzo storico di Corso Venezia, venne costituita in competizione con le raccolte artistiche dell'alta nobiltà milanese, come quelle dei Belgioioso Trivulzio e Visconti Venosta, come espressione dell'ambizione sociale della famiglia Ponti. Questa possedeva un'importante impresa industriale tessile in provincia di Varese, diretta dai fratelli di Francesco, Andrea e Antonio⁽³⁾. I Ponti, attraverso un'intensa rete matrimoniale intessuta con le altre famiglie industriali varesine (Cantoni, Turati, Borghi), crearono un vero e proprio 'clan' – così viene definito dagli storici – per la gestione dei maggiori affari bancari e finanziari lombardi⁽⁴⁾. Trasferitisi a Milano, in via Bigli, in Palazzo



FIG. 1 - Giuseppe Bertini, *Ritratto di Francesco Ponti*, 1894 circa, olio su tela, inv. GAM 471. Milano, Galleria d'Arte Moderna

Taverna, si fecero costruire una grande villa estiva sulla collina di Biumo Superiore, dominante su Varese. La nuova villa, in stile neogotico veneziano, venne progettata dal milanese Giuseppe Balzaretto⁽⁵⁾ nel 1858, decorata ad affresco da Giuseppe Bertini⁽⁶⁾ e arredata da Emilio Alemagna⁽⁷⁾.

Attraverso matrimoni con alcune potenti famiglie milanesi, i Ponti raggiunsero un alto livello sociale partecipando, con il proprio sostegno economico, anche alla formazione dell'Unità d'Italia⁽⁸⁾. Alcuni di loro combatterono in alcune battaglie risorgimentali e, raggiunta l'Unità, si sostituirono all'antica classe dirigente filoaustrica, occupando ruoli chiave nella società milanese. Nello stesso periodo presero forma anche importanti legami tra i Ponti, gli intellettuali e gli artisti ostili al governo austriaco. I tre fratelli Ponti visitavano regolarmente le rassegne espositive milanesi e gli atelier degli artisti, e divennero amici di alcuni di essi, commissionando ai giovani artisti usciti dall'Accademia di Brera colti dipinti storicisti e i propri ritratti ed «effettuando frequenti acquisti allo scopo di dare vita a vere e proprie pinacoteche di famiglia»⁽⁹⁾.

Francesco, il più giovane, era nato nel 1832 a Baveno sul Lago Maggiore, viveva a Milano e il suo nome venne registrato nella tabella dei partecipanti alle prime due Campagne di Indipendenza⁽¹⁰⁾. «Nel '59 fu tra i primi ad arruolarsi nell'esercito facendo la campagna nei cavalleggeri d'Aosta e poi quella del '60 nelle schiere di



FIG. 2 - Sebastiano De Albertis, *Rimembranza. Campagna 1859*, olio su tela, inv. GAM 4121. Milano, Museo del Risorgimento

Garibaldi, ove si distinse»⁽¹¹⁾. In un grande dipinto storico, *Rimembranza. Campagna 1859*⁽¹²⁾ (FIG. 2) del pittore Sebastiano de Albertis (che, dopo aver condiviso la militanza garibaldina, sarà un suo eterno amico), lo vediamo protagonista in una scena nelle retrovie di un campo di battaglia della Seconda Guerra d'Indipendenza, dove alcuni componenti della sua famiglia erano andati a trovarlo⁽¹³⁾. Conquistata l'indipendenza dall'occupazione austriaca, Francesco, trentenne, decise di non occuparsi più né di politica né delle aziende di famiglia, ma di dedicarsi al suo amore per l'arte e di viaggiare, partecipando con passione alla vita culturale della città, alle manifestazioni dell'arte lombarda che troviamo descritte nelle pagine dei quotidiani milanesi. Aveva condiviso sui campi di battaglia la visione politica di diversi giovani artisti di Brera e in seguito, come i suoi fratelli, ne valorizzò il lavoro, commissionando opere d'arte, esposte poi alle mostre annuali di Belle Arti dell'Accademia di Brera o della Permanente, e favorendone il benessere economico e la notorietà⁽¹⁴⁾. Francesco Ponti compare spesso, come tutti i suoi familiari, nelle notizie di *Cronaca Milanese*, pubblicate sul «Corriere della Sera», tra le personalità che patrocinavano molte iniziative di beneficenza, tra le quali quelle organizzate dalla Società di Mutuo Soccorso, oltre alle attività culturali del Teatro alla Scala, dell'Accademia di Brera e della nuova Società Permanente per le Belle Arti.

Ci sorprende però che il suo nome non sia elencato tra i prestatori alla Mostra di opere di Arte Antica che si svolse, tra agosto e ottobre 1872, all'Accademia di Brera, a cui parteciparono i più importanti collezionisti con i capolavori delle loro raccolte. Tra i maggiori amanti della ceramica antica che esposero opere delle loro collezioni troviamo i nomi di Carlo Cagnola, Giovanni Arconati, Malachia de Cristoforis, Giovanni Passalacqua, Gian Giacomo Trivulzio⁽¹⁵⁾. E sorprende ancor più non trovarlo tra i soci fondatori dell'Esposizione Storica d'Arte Industriale tenutasi a Milano nel 1874, manifestazione culturale che voleva essere per l'ideatore, il colto nobile Carlo Ermes Visconti, il nucleo originario del futuro Museo Civico di Arte Industriale. I soci fondatori appartenevano quasi tutti alle famiglie nobili milanesi⁽¹⁶⁾ e con loro collaborò attivamente Giuseppe Bertini curandone l'allestimento (alcuni suoi schizzi sono conservati nell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana⁽¹⁷⁾) ma anche esponendo oggetti di sua proprietà ed entrando l'anno successivo nel Comitato Direttivo.

Forse l'assenza di Francesco Ponti è spiegabile con la sua passione per il viaggio: oltre a visitare Asia e Africa, è possibile che, come altri colti milanesi, si trasferisse per lunghi periodi a Parigi o a Londra per visitare i musei e le esposizioni e frequentare altri cultori dell'arte antica e moderna⁽¹⁸⁾.

Ettore Ponti, il nipote prediletto di Francesco, fu invece molto attivo tra gli organizzatori della straordinaria Esposizione Industriale Nazionale del 1881, vent'anni dopo quella fiorentina dell'Italia Unità. La Società di Incoraggiamento Arti e

Mestieri era tra le istituzioni culturali più coinvolte in questo ambizioso progetto artistico e industriale milanese⁽¹⁹⁾.

L'Accademia di Brera e la Permanente convogliarono le loro mostre annuali nel Palazzo del Collegio Elvetico (oggi Palazzo del Senato, sede dell' Archivio di Stato), mentre nel grande parco pubblico di Porta Venezia si progettaron grandi padiglioni in ferro e vetro per esporre i migliori prodotti dell'Italia moderna. In via Palestro, in uno spazio esagonale coperto da una bella cupola di vetro, chiamato la 'Rotonda', vennero esposte le produzioni delle sei più importanti fabbriche ceramiche d'Italia con l'allestimento scenografico dell'architetto Alemagna⁽²⁰⁾. La 'Rotonda' divenne così, con grande sorpresa, la «*Great Attraction*» dell'Esposizione⁽²¹⁾. Oltre alle più celebri manifatture Ginori e Richard⁽²²⁾, straordinaria rilevanza vi ebbero le ceramiche del bolognese Minghetti, del pesarese Castelbarco Albani, del faentino Farina e del fiorentino Ulisse Cantagalli⁽²³⁾.

Quest'ultimo aveva trasformato nel 1878 la fabbrica di ceramica ordinaria di famiglia, sita in Firenze vicino a Palazzo Pitti, in una nuova fabbrica di maioliche artistiche. Era altamente considerato per le sue riproduzioni in stile di capolavori della maiolica rinascimentale italiana «di cui ha raccolto una grande quantità di modelli ne' musei italiani e stranieri ed ha saputo dare ai suoi prodotti tanto nei modelli, quanto nei colori e nelle vernici, un carattere assolutamente italiano dei più bei tempi dell'arte»⁽²⁴⁾. In quell'occasione, certamente Francesco Ponti lo invitò a studiare le maioliche antiche della sua casa-museo ed egli vi si recò, accompagnato dal suo raffinato disegnatore Giuseppe Cigheri⁽²⁵⁾. Infatti nella raccolta di disegni del Fondo Cantagalli, oggi conservato al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, vi sono due fogli che recano la scritta «Casa Ponti Milano»⁽²⁶⁾. Il migliore è il cartoncino che porta il profilo del busto di un guerriero barbuto con elmo a chiocciola piumato (FIG. 3), disegnato e colorato ad acquerello con maestria, copia perfetta dell'ornato di un grande albarellone veneziano del Cinquecento oggi nelle collezioni del Castello Sforzesco (FIG. 4; inv. MAIOLICHE 249)⁽²⁷⁾. Il secondo è il disegno in matita, con dettagli plastici e misure annotate (FIG. 5), del profilo di un bellissimo vaso savonese dall'insolita forma 'a calice' decorato ad istoriato barocco in monocromia blu, di cui nelle collezioni del Castello esistono due esemplari (invv. MAIOLICHE 1438, FIG. 6, e 3244)⁽²⁸⁾. Un altro foglio porta un disegno colorato in blu di un cavaliere con scudo e mantello, col cavallo impennato che corre tra le fiamme (FIG. 7), ripreso da quello che orna il fondo di un'ampia coppa savonese, anch'essa della collezione Ponti, oggi al Castello Sforzesco (inv. MAIOLICHE 304; FIG. 8)⁽²⁹⁾. Ulisse Cantagalli metterà in produzione l'imitazione di questo «Vaso modellato Savona», come possiamo vedere nel «Campionario del Vasellame» dell'industria fiorentina, pubblicato nei primi anni del Novecento⁽³⁰⁾.

Come scriveva Giuseppe Mongeri, all'epoca professore di Estetica e Storia dell'arte a Brera⁽³¹⁾, la lussuosa 'Casa Museo' di Francesco Ponti in Palazzo Bovara⁽³²⁾, in corso



FIG. 3 - G. Cigheri, *Guerriero con elmo piumato*, disegno acquarellato per Ulisse Cantagalli, 1881, Fondo Cantagalli, E.17. Faenza, Archivio del Museo Internazionale della Ceramica



FIG. 4 - Bottega di Mastro Domenico, *Albarello*, Venezia, seconda metà del XVI secolo, inv. MAIOLICHE 249. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata



FIG. 5 - G. Cigheri, disegno con misure per Ulisse Cantagalli, 1881, Fondo Cantagalli, C.124. Faenza, Archivio del Museo Internazionale della Ceramica



FIG. 6 - Vaso in maiolica decorato in istoriato barocco in monocromia blu, Savona, seconda metà del XVIII secolo, inv. MAIOLICHE 1438. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

Venezia 82, fu il luogo di esposizione della sua raccolta. Le sale ospitavano, oltre ai dipinti, molti oggetti antichi di alta qualità artistica: mobili, marmi, bronzi, avori, smalti, vetri, stoffe, armi. Possiamo ricostruire come fosse esposta la sua collezione dato che ne aveva affidato il progetto di allestimento all'architetto Emilio Alemagna⁽³³⁾, come testimonia la documentazione fotografica del suo lavoro artistico che oggi conservano i suoi eredi. Queste sale avevano armadi-vetrina in cui erano esposti i servizi di piatti, mentre le pareti erano allestite con specchiere, le cui cornici portavano mensole, e angoliere, che reggevano i vasi, e alle pareti che restavano libere erano appesi fino al soffitto i piatti maggiori. Il progetto decorativo trionfava nel gioco plastico dei lampadari, realizzati utilizzando vasi, piatti e tazzine (FIGG. 9, 10). E quando Giuseppe Bertini, suo amico, pittore e maestro di Brera, il più noto artista milanese, contemporaneo, lo ritrasse 'dal vero' nel 1894, come sfondo utilizzò proprio la collezione di maioliche⁽³⁴⁾ (FIG. 11). Bertini aveva un rapporto confidenziale con l'intera famiglia Ponti, soprattutto con Andrea, il capofamiglia, che gli aveva affidato la decorazione della villa di Biumo⁽³⁵⁾, ma Francesco doveva essergli molto amico, come si evince dal necrologio⁽³⁶⁾. Certamente Bertini svolgeva anche il ruolo di colto e raffinato suggeritore di acquisti antiquari, anche di maiolica. Dalla metà dell'Ottocento il mercato antiquario milanese risultava essere molto vivace, anche in rapporto al panorama internazionale. I migliori artisti, come il ritrattista Giuseppe Molteni (1800-1867), spesso erano anche colti esperti di arte antica o restauratori e svolgevano il ruolo di consiglieri e mediatori per la gestione



FIG. 7 - G. Cigheri, *Guerriero a cavallo*, disegno colorato per Ulisse Cantagalli, 1881, Fondo Cantagalli, D.172. Faenza, Archivio del Museo Internazionale della Ceramica



FIG. 8 - Coppa biansata decorata con scena istoriata in monocromia blu, Savona, seconda metà del XVII secolo, inv. MAIOLICHE 304. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

delle collezioni nobiliari milanesi⁽³⁷⁾. Nella seconda metà del secolo Giuseppe Baslini (1817-1887), di origine lodigiana, divenne il mercante d'arte più noto della città nella vendita di scelte opere d'arte entrate nelle raccolte artistiche signorili milanesi, come quella di Gian Giacomo Poldi Pezzoli⁽³⁸⁾. Commerciava oggetti pregiati di ogni tecnica artistica, spesso in rapporto con Giuseppe Bertini. Per esplicitare alla clientela la sua statura culturale, dal 1876 al 1886 Baslini donò diverse ceramiche alle nascenti civiche collezioni milanesi (tra cui undici frammenti di stoviglie «sterrati della propria casa in via Montenapoleone» e diversi pezzi di maiolica milanese)⁽³⁹⁾. Dai cataloghi delle vendite all'asta della collezione, tenutesi alla sua morte, si comprende quanto fossero apprezzate sul mercato antiquario le porcellane (orientali, tedesche e francesi), mentre la maiolica italiana è presente con pochi pezzi rinascimentali (Faenza, Cafaggiolo, Venezia e Urbino «della fabbrica Patanasso» [sic!]) e con qualche 'maiolica fina' settecentesca, tra cui un bel servizio milanese della manifattura Rubati, oggi chiamato «al Pino d'oro»⁽⁴⁰⁾. Il suo negozio era sicuramente un luogo prediletto per gli acquisti ceramici di Francesco Ponti, con altre due botteghe antiquarie milanesi: quella di Sofia Arrigoni (1825-1901), in Corso Venezia, e quella in via Foscolo 1, di Achille Cantoni. La vedova Arrigoni, che sarà vera amica di Bertini e ancor più di Luca Beltrami, commerciava, oltre ai dipinti, molti preziosi oggetti di arte applicata e anche lei, dal 1878 al 1894, donò diversi pezzi di maiolica



FIG. 9 - Fotografia dell'arredo di Casa Ponti su progetto dell'arch. Emilio Alemagna, «Sala da Pranzo - Ceramica Antica Italiana (F. Ponti - C.so Venezia 61 - Milano)». Archivio Famiglia Alemagna



FIG. 10 - Fotografia dell'arredo di Casa Ponti su progetto dell'arch. Emilio Alemagna, «Sala da Pranzo - Ceramica Antica Italiana (F. Ponti - C.so Venezia 61 - Milano)». Archivio Famiglia Alemagna



FIG. 11 - Giuseppe Bertini, *Ritratto di Francesco Ponti*, 1894 circa, olio su tela, inv. GAM 471, particolare. Milano, Galleria d'Arte Moderna

«Vecchia Milano» o «Vecchia Lodi» ai Musei civici⁽⁴¹⁾. Anche l'antiquario milanese Achille Cantoni (1844-1914) aveva un rapporto collaborativo con Bertini nell'equilibrare doni e vendite di fini opere d'arte al Museo, tra cui la «maiolica antica»⁽⁴²⁾. A questi antiquari milanesi, possiamo aggiungerne altri tre, indicati come affidabili dal direttore del Museo Civico di Torino, Emanuele Tapparelli d'Azeglio: infatti «A Milano», oltre a «Luigi Arrigoni, Corso Venezia 6, e Sofia, la madre vedova di Carlo», sono citati: «René James Dunhamel, albergo Del Pozzo; Fratelli Guglianetti, Corso Vittorio Emanuele, angolo via San Paolo e i Fratelli Mora di via Brera n. 324»⁽⁴³⁾.

Il solo commerciante milanese specializzato in ceramiche che fu certamente fornitore del nostro appassionato collezionista è Angelo Genolini (1841-1912). Questi era stato impiegato dell'impresa di vendite all'asta di Giulio Sambon, il mercante napoletano che aveva agenzie nelle principali città italiane e che a Milano aveva la sua sede in Corso Vittorio Emanuele 37⁽⁴⁴⁾. Genolini nel 1881 pubblicò il volume *Le maioliche italiane, marche e monogrammi*, prova del suo interesse per la ceramica. Così come nei libri stranieri contemporanei i capitoli dedicati ai vari centri produttivi italiani erano costituiti da descrizioni di pezzi esemplificativi che spesso recavano la marca di fabbrica (citati in altre pubblicazioni europee o conservati nei principali musei europei o in fini collezioni private), Genolini, seguendone il modello, descriveva maioliche appartenenti a importanti collezioni pubbliche milanesi, a cominciare dagli istoriati della collezione Bossi del Museo Archeologico di Brera⁽⁴⁵⁾, e presenti nelle collezioni aristocratiche (probabilmente ripetendo e accentuando qualità artistiche già espresse come venditore) e inserendo anche alcune ceramiche in suo possesso.

La collezione di Francesco Ponti è citata da Genolini due volte: a p. 141 per un pezzo di maiolica di Castelli

Fra le molte maioliche degli Abruzzi che possiede il signor Francesco Ponti di Milano, avvi un bellissimo quadro rappresentante la Maddalena nel deserto a figura intera, con due graziose teste d'angeli che risaltano sulla tinta azzurra del cielo. In un angolo di questo quadro sta scritto: GENTILI. P.⁽⁴⁶⁾ (FIG. 12).

Trattando poi dei piatti savonesi, dopo il museo di Kensington, quello di Berlino, il Louvre e la collezione Demmin, scrive

A questo genere di lavoro [savonesi con circa 50 cm di diametro] appartengono due stupendi piatti che fanno parte della raccolta del signor Francesco Ponti di Milano, ricchi di ornati ed eseguiti a vari colori con molta precisione e maestria⁽⁴⁷⁾ (FIGG. 13a, b).

Ponti certamente frequentava le vendite delle case d'asta non solo a Milano. Infatti tra i volumi di storia della ceramica appartenenti alla sua biblioteca e donati poi al Comune, se pur non vi è il libro di Genolini, compare il catalogo della vendita all'a-



FIG. 12 - Castelli d'Abruzzo, *Targa in maiolica con figura di Maddalena*, marcato «Gentili P.», inv. MAIOLICHE 357. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

sta, a Firenze nel 1880, della celebre raccolta artistica di villa Demidoff. Lì, se nei saloni maggiori trionfava la porcellana straniera (Cina, Giappone, Sassonia, Vienna e Sèvres), in un «appartamento privato» troviamo un gruppo di maioliche:

Collection des vases en anciennes faïence de Casteldurante, decor de médaillon, de figure et des saintes personages, entourés des fleurs, des fruits et des feuillage. Elle comprend vingt et un vases à panse sphérique; Cinque de forme cylindrique; six autres petits; quatre vase bouteille. Ce lot sera divisé⁽⁴⁸⁾.

La descrizione calza perfettamente con i vasi da farmacia cinquecenteschi veneziani, opere di Mastro Domenico e bottega, appartenenti alla sua collezione. Ed è soprattutto probante il fatto che i ventuno vasi veneziani, oggi esposti nelle vetrine del museo del Castello Sforzesco, sono elencati nella rubrica di Ponti come prodotti di Casteldurante⁽⁴⁹⁾. Le due bocce sferoidali ne sono splendidi esempi (inv. MAIOLICHE 248 e 074; FIGG. 14a e b).

Francesco Ponti morì il 24 agosto 1895. Il giorno dopo sul «Corriere della Sera» si leggeva:

Il Ponti aveva 63 anni e, ricchissimo, conduceva una vita modesta, spendendo però grandi somme per arricchire quello che chiamava il suo museo. Delle sue raccolte ha lasciato erede il Municipio di Milano, dandogli anche i mezzi per farne un museo autonomo, quale quello Poldi Pezzoli. Ma importantissima, e d'un valore inestimabile è la collezione di ceramiche: essa è anzi ritenuta una delle migliori che esistano. Tutte le più antiche e rinomate fabbriche italiane sono rappresentate da quanto produssero di più notevole⁽⁵⁰⁾.

Probabilmente Francesco Ponti nelle sue conversazioni nei salotti milanesi aveva parlato dell'idea di creare un museo indipendente, simile alla Fondazione Poldi



FIG. 13a, b - Due piatti da parata con putti alati a rilievo e decorati in tricromia a gran fuoco, seconda metà del XVII, Savona, invv. MAIOLICHE 593, 512. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

Pezzoli, con una raccolta enciclopedica di opere d'arte preziose, ma – soprattutto – capace di raccontare visivamente la storia della maiolica italiana con capolavori nelle vetrine in un magnifico nuovo museo eclettico.

Sull'altro quotidiano milanese, «La Perseveranza», lo stesso giorno si legge

È in tutti viva questa figura di gentiluomo democratico nel senso più eletto della parola, che i redditi del suo largo censo divideva nella beneficenza e nell'amore per le arti belle, che hanno avuto per lui le più costanti e irresistibili attrattive. La beneficenza era un bisogno sincero del suo cuore, dal quale scaturiva pure il desiderio vivissimo di incoraggiare ogni nobile manifestazione artistica. Si compiaceva dell'ambiente artistico, e fra gli artisti migliori egli sapeva trovare i suoi migliori amici: lo dicano il Bertini, il De Albertis, il Giuliano, il Ferrari, il Bianchi, il Palminteri musicista e parecchi altri che ora non ricordo. Nelle sue sale vi era una ricca e interessante raccolta di quadri moderni. La collezione di maioliche e ceramiche antiche e rare, testimonia il gusto artistico del Ponti e forma uno dei più preziosi ornamenti del Museo che egli pazientemente ha saputo formare. (...) Non si conoscono le disposizioni testamentarie ed è quindi arrischiata ogni notizia a tale proposito⁽⁵¹⁾.

Queste belle righe, dal prezioso tono affettuoso, molto probabilmente erano del professor Mongeri⁽⁵²⁾ che, come critico d'arte, scriveva su questo quotidiano. Quattro giorni dopo, il 29 Agosto, tra le «Notizie Cittadine» della «Perseveranza» venivano pubblicate le sue disposizioni testamentarie⁽⁵³⁾. Francesco Ponti aveva affidato il suo enorme capitale economico ai nipoti, nominando «erede universale Pio Borghi, figlio della sorella Marietta maritata Borghi» e «allo scopo di ricordare eternamente il benefatto dei miei nipoti Ettore Ponti, Emilio ed Amerigo lire italiane Seicentomila coll'obbligo di erogare a vantaggio di una beneficenza Istituzione già esistente sia fondamento di una nuova».



FIG. 14a, b - Mastro Domenico, Vaso a boccia decorata alla frutta e fiori con figure religiose, Venezia, seconda metà del XVI secolo, inv. MAIOLICHE 74. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

Vengono poi elencati sette punti e, al «VII punto», si legge

Lascio alla Città di Milano affinché ne venga arricchito il Museo Artistico Municipale (...) e tutta la mia collezione di ceramica antica (come da catalogo) Abruzzi, Arabo-Sicula, Capodimonte, Faenza, Milano, Napoli, Montelupo, Pesaro, Urbino, Venezia, Milano, Napoli Montelupo, Pesaro Urbino, Venezia, Vicenza, ecc. ecc.⁽⁵⁴⁾.

Possiamo ipotizzare che si fosse convinto a cambiare opinione sulla destinazione e sul progetto espositivo della sua raccolta visitando la collezione ceramica del Museo Civico di Torino, allora in via Gaudenzio Ferrari, creato nel 1874 dal Marchese Emanuele Tapparelli d'Azeglio con la trasformazione della sua già celebre collezione londinese in una superba donazione civica⁽⁵⁵⁾. Ponti certamente frequentava Torino e magari aveva conosciuto di persona il Marchese: in una nota dal tono divertito sulla «Rubrica Ponti» della ceramica, in una riga aggiunta alla scodella abruzzese n. 903, scrive: «Acquistata nel 1892 a Torino e rimasta fino al Giugno 1895, presso il Bureaux [sic!] dell'Hotel d'Europe»⁽⁵⁶⁾.

Forse l'idea di Ponti era stata condivisa col suo coetaneo milanese, il nobile Carlo Cagnola (1828-1895) che stava costituendo negli stessi anni una splendida collezione di ceramiche, orientata però soprattutto alle porcellane, probabilmente anch'essa originariamente destinata al Castello Sforzesco, che sarà portata invece dal figlio Guido nella bellissima villa Melzi alla Gazzada, nel Varesotto⁽⁵⁷⁾. Oppure potrebbe essere stato Carlo Ermete Visconti (magari con Giuseppe Mongeri) a convincerlo a donare la sua raccolta al nascente Museo Artistico del Castello Sforzesco⁽⁵⁸⁾. Dal 1877 Carlo Ermete Visconti lavorava infatti intensamente, nei primi anni con Carlo Cagnola e poi con Luca Beltrami, all'ambizioso progetto culturale di valorizzare il castello di fondazione viscontea (da cui la sua famiglia dei marchesi Visconti di san Vito discendeva)⁽⁵⁹⁾. Nell'Archivio Storico Comunale di Milano è conservata una lettera del 7 Maggio 1895 del Sindaco Giuseppe Vigoni al Marchese Visconti, entusiasta della notizia, a lui data in anteprima, della volontà di Ponti di donare la sua raccolta alla città, e in cui gli affida completamente la gestione degli accordi: «Carissimo, benissimo, come sempre, tutto quello che mi dici e proponi...»⁽⁶⁰⁾. Tre giorni dopo, il 10 Maggio 1895, come gesto simbolico iniziale, un'opera scultorea, il gruppo marmoreo *Paolo e Francesca* di Alessandro Puttinati, venne donato da Francesco Ponti alla città⁽⁶¹⁾. Tra le carte conservate nell'archivio nel castello visconteo di Somma Lombardo vi è una nota manoscritta (probabilmente destinata ad essere pubblicata su un quotidiano) di Carlo Ermete Visconti intitolata «Dono al Museo Artistico Municipale» in cui «il nostro concittadino cavaliere Francesco Ponti ha voluto togliere dalla sua ricca ed eletta collezione di opere artistiche moderne ed antiche un insigne lavoro scultoreo donandolo al Comune per il museo Artistico Municipale». Il gruppo doveva essere depositato, continuava Visconti, al Museo Patrio di Archeologia nel Palazzo di Brera, speran-



FIG. 15 - Sebastiano de Albertis, *Ritratto di Francesco Ponti*, olio su tela, 1897. Milano, Raccolte d'Arte dell'Ospedale Maggiore

do che presto venisse spostato nelle Sale della Corte Ducale del Castello «per raccogliere in una sede adatta e degna tutti i cimeli d'Arte e di Storia che possiede il Comune e che ora sono quà e là semplicemente ricoverate». E concludeva «Milano arriva ultima nella gara delle Città Italiane pel culto della memoria, e però è indispensabile mettersi di buon passo in cammino, sì che almeno le si possa applicare il trito detto: Meglio tardi che mai!»⁽⁶²⁾.

Come leggiamo nei documenti museali e sulle pagine del «Corriere», i due sindaci Gaetano Negri (1838-1902) e il suo successore, Giuseppe Vigoni (1846-1914), accolsero con entusiastica consapevolezza il dono⁽⁶³⁾. Pochi giorni dopo, il 9 settembre 1895, lo storico dell'arte lombarda Gustavo Frizzoni (1840-1919), partecipe alla nascita dei musei milanesi, scrisse una lettera vivace a Carlo Ernest Visconti invitandolo a convincere i nipoti eredi di Ponti che lo straordinario capitale lasciato loro per opere di beneficenza fosse destinato al restauro del Castello «per evitare che la raccolta debba restare per tempo indefinito nei ripostigli»⁽⁶⁴⁾.

Questo grido avrà eco in Comune: un mese dopo, il 29 ottobre, nella riunione comunale Gaetano Negri affermava che era urgente provvedere al trasloco dei materiali artistici – che si trovavano in locali insufficienti e in condizioni pericolose – al Castello senza aspettarne il completo restauro⁽⁶⁵⁾. E «Il 6 Dicembre 1895 si è preso possesso dal Municipio portando le collezioni al Castello, dove sta nascendo il Nuovo Museo»⁽⁶⁶⁾. Due mesi dopo, il 24 febbraio 1896, del trasporto della raccolta Ponti al Museo Artistico Municipale al Castello Sforzesco, se ne cura il nipote Pio Borghi «e accoglie la donazione il Sig. Marchese Carlo Ernest Visconti Presidente delegato dal Museo pre nominato» con sottoscritta firma del Sindaco⁽⁶⁷⁾. Infine il 29 febbraio 1896 il Sindaco di Milano Giuseppe Vigoni scriveva a Carlo Ernest Visconti, ringraziandolo di aver curato il ricevimento della collezione per il Museo Artistico Municipale «al quale Ella ha tanta cura», e invitandolo ad intervenire nell'atto pubblico col quale l'erede Ponti desiderava celebrare la consegna del legato⁽⁶⁸⁾. Sei mesi dopo le pagine del Corriere pubblicavano che i nipoti Ettore, Emilio e Amerigo Ponti⁽⁶⁹⁾ avevano deciso di impiegare la somma capitale di 600,000 lire per l'erezione di padiglioni ospedalieri «per il soccorso e il ricovero degli operai per gli infortuni sul lavoro e per la fabbricazione delle protesi degli arti offesi» all'Ospedale Maggiore di Milano, istituzione ancora oggi attiva⁽⁷⁰⁾. Nel 1897, per la quadreria dei donatori dell'Ospedale Maggiore di Milano, l'amico Sebastiano de Albertis dipingerà il ritratto gratulatorio *post-mortem* dell'amico Francesco Ponti, derivato probabilmente da una fotografia⁽⁷¹⁾ (FIG. 15).

Tre anni dopo, il 10 Maggio 1900, si inaugurò il Museo Artistico e Archeologico al Castello. E, grazie al cronista de l'«Illustrazione Italiana», entriamo nella

Sala delle Guardie [dove] troviamo prima di tutto le ceramiche, le stoviglie, le porcellane, le maioliche italiane e straniere ben classificate in vetrine disposte lungo le pareti e nel

mezzo. Qui gli amatori trovano un vero campionario che li può aiutare nello studio, nel raccogliere e ordinare le proprie collezioni. La serie delle maioliche di Milano è ricchissima, così come quelle delle ceramiche e stoviglie di Pavia e poi delle fabbriche dell'Italia centrale. In due delle grandi vetrine collocate nel mezzo del salone abbiamo le artistiche ceramiche di Pesaro, di Urbino, di Gubbio, di Casteldurante, di Faenza, di Deruta. Osservate il grande piatto a rilievi bianchi e nel mezzo un medaglione colorato con la metamorfosi di Dafne. Osservate quel piatto giallastro col celebre gruppo statuario del Laocoonte: è una rarità preziosa...⁽⁷²⁾.

Le ceramiche di Ponti resero la collezione civica milanese straordinaria per qualità e quantità, senza alcuna spesa. Quando morì Carlo Ermete Visconti nel necrologio di ringraziamento della Società Storica Lombarda si sottolineava il valore dell'arrivo della collezione Ponti:

Eppure era così; e quando le maioliche milanesi del Settecento, plasmate a gara tra gli artefici chinesi dalle agili dita del Rubati e de' suoi ignoti cooperatori, lampeggiarono nella metallica lucidità delle nitide vernici nel grande salone della corte Ducale; quando i mobili..., e i bronzi e gli avori e gli smalti limosini luccicarono nelle chiuse vetrine, e gli arazzi e i broccati distesero la loro magnificenza sfiorita ma sempre imponente nelle muraglie della sala dove Ludovico il Moro aveva vissuto, Milano stupita s'avvide di possedere non un embrione di museo, ma un museo di primissimo ordine, che le era costato poco o nulla⁽⁷³⁾.

Nella Rubrica allegata alla donazione e dedicata alla ceramica (FIG. 16) sono elencati ben 985 pezzi e troviamo in ordine alfabetico i principali centri produttivi della storia della maiolica italiana a cominciare dall'Abruzzo, centri Arabo-Siculi, Cafaggiolo, Casteldurante, Caltagirone, Deruta, Faenza, Gubbio, Montelupo, Savona, Urbino e Venezia. Non sappiamo chi abbia compilato questi registri (la calligrafia non è quella di Francesco Ponti), ma evidentemente il suo interesse particolare era autentico: tra i libri, che abbiamo già citato, troviamo i più celebrati testi di ceramologia europea del periodo⁽⁷⁴⁾. È interessante osservare che vi sono dei gruppi ceramici straordinari per quantità, qualità e correttezza attributiva.

Domina la raccolta la maiolica milanese del Settecento con un caleidoscopico regesto tipologico della produzione delle due fabbriche, Clerici e Rubati, con splendidi esemplari. Altrettanto interessante il nucleo settecentesco di formelle di Castelli d'Abruzzo (130 pezzi). Certa è anche la produzione cinquecentesca di Deruta (dieci pezzi).

Invece ai centri più illustri della maiolica rinascimentale, Cafaggiolo e Faenza, l'estensore della Rubrica assegna alcuni prodotti di altissima qualità, che oggi consideriamo realizzati in centri differenti (da Venezia a Palermo). Più di cinquanta bellissimi pezzi sono descritti nelle pagine titolate «Venezia», che oggi sappiamo invece essere prodotti di Pavia⁽⁷⁵⁾. È interessante osservare infine come gli albarelli siciliani siano assegnati a Pesaro o a Venezia, e che la produzione di Montelupo sia considerata di Urbino o i vasi da farmacia veneziani del Cinquecento, come abbiamo visto, attribuiti a Casteldurante.



FIG. 16 - Le due Rubriche della Donazione Ponti. Milano, Castello Sforzesco, Archivio delle Raccolte Artistiche

Ma la straordinaria qualità storico-artistica di moltissime ‘maioliche Ponti’ della collezione del Castello Sforzesco, aggiunte così al nucleo originario degli istoriati di Giuseppe Bossi, rende la raccolta comunale di altissimo pregio⁽⁷⁶⁾. E se vent’anni fa potevamo solo ipotizzare⁽⁷⁷⁾ un ruolo diretto di Carlo Ermes Visconti nella preparazione di questa importantissima donazione, oggi possiamo affermarlo con certezza.

Ringrazio per il cortese aiuto Francesca Tasso con Luciana Gerolami e Valentina Ricetti delle Civiche Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco; Barbara Gariboldi dell’Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana al Castello Sforzesco; Ilaria De Palma, all’epoca della stesura del testo conservatore del Museo del Risorgimento (e il personale della biblioteca museale); Omar Cucciniello della Galleria d’Arte Moderna; Lavinia Galli del Museo Poldi Pezzoli; Paolo Galimberti, della Fondazione IRCCS Ca’ Granda di Milano; Cristina Maritano del Museo Civico Palazzo Madama di Torino; Fabrizio Mazzaro del Corriere della Sera; Gaetano Galeone e Cristina Bertacchi del Castello Visconti di San Vito di Somma Lombarda; Elisabetta Luna e Carlo Alberto Aletti Alemagna, eredi di Emilio Alemagna; Salvatore Licitra dell’Archivio Gio Ponti, gli studiosi Sergio Rebora, Michela Grisoni e Laura Basso. Ed infine ringrazio Mariacristina Nasoni per l’accurato lavoro redazionale.

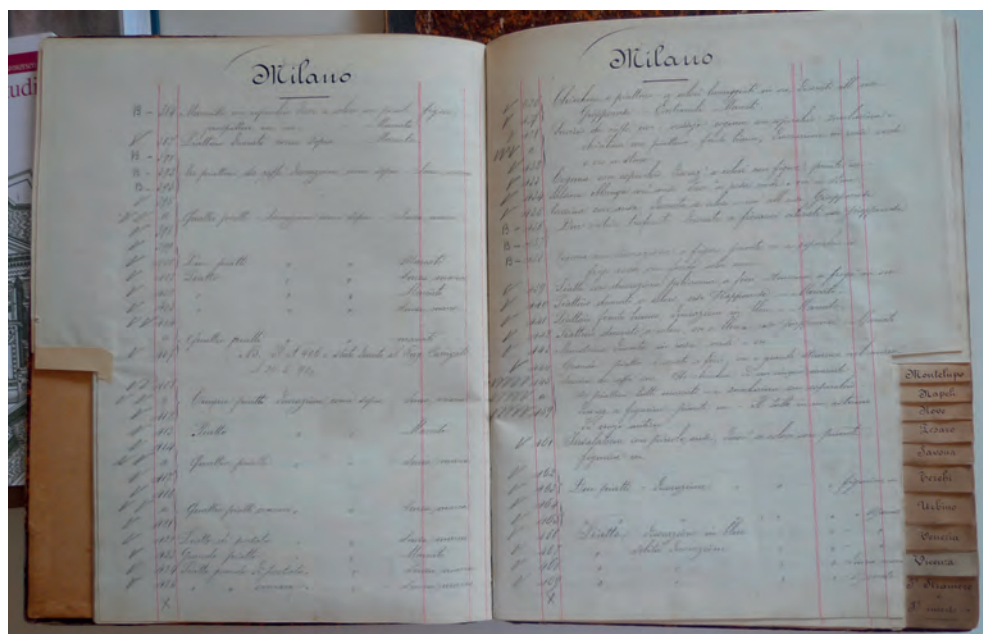


FIG. 17 - Rubrica Ponti, Pagine dedicate alla Maiolica milanese del Settecento. Milano, Castello Sforzesco, Archivio delle Raccolte Artistiche

NOTE

- ⁽¹⁾ Milano, Castello Sforzesco, Archivio Raccolte d'Arte Applicata (da ora in poi ACRA), Registro cartaceo con copertina cartonata bruna (della Cartoleria Maglia), che, dopo le pagine iniziali in cui è trascritto il «Verbale di consegna» del 24 febbraio 1896, firmato dall'ing. Giovanni Borghi [rappresentante della famiglia Ponti], Carlo Ermes Visconti e da Carlo Bazzero, è sottoscritto dal sindaco di Milano Giuseppe Vigoni.
- ⁽⁴⁾ Nei Mobili vi sono 84 pezzi, tra cui tre opere di Maggiolini, la collezione di «Armi» ammonta a 18 pezzi, 215 pezzi vengono elencati come «bronzi e oggetti diversi», a cominciare da piccole sculture (come il bronzetto equestre del Marco Aurelio) e da targhe figurate a cui si aggiungono piatti, bottiglie o scatolette in peltro, ottone o ferro. Un altro gruppo di una cinquantina di pezzi, «Smalti e Avori», vede splendidi esempi di pittura smaltata di Limoges, con preziosi oggetti in rilievo in avorio medievali scolpiti o dipinti. Un altro insieme raccoglie prodotti tessili («Arazzi, stoffe e oggetti diversi») e si apre con quattro grandi arazzi fiamminghi seicenteschi, nei «Vetri» sono elencati tre lampadari muranesi; l'ultima pagina, dedicata ai «Marmi», apre col gruppo monumentale di Paolo e Francesca, di cui si tratterà più avanti, oltre a tre pezzi minori.
- ⁽³⁾ La famiglia Ponti è celebrata dagli storici dell'imprenditoria lombarda per la gestione ambiziosa e fortunata dell'industria tessile nel Varesotto, ai piedi delle Prealpi, dalla metà del Settecento. Dal 1824 l'impresa cresce, aggiungendo all'antica manifattura di Gallarate una filatura meccanica, a Solbiate Olona. Nel 1838 la manifattura Ponti, gestita dai fratelli Andrea e Antonio, raggiunge un ruolo imprenditoriale d'avanguardia e il governo Lombardo-Veneto la riconosce come I.R. Fabbrica privilegiata nazionale. Cfr. C.G. LACAITA, *L'intelligenza produttiva. Imprenditori, tecnici e operai nella Società d'Incoraggiamento d'Arti e Mestieri di Milano (1838-1988)*, Milano 1990, pp. 74-76; G. BIGATTI, *Famiglia Ponti*, in *Accoppiamenti giudiziosi. Industria arte e moda in Lombardia 1830 – 1945*, catalogo della mostra (Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Castello di Masnago, 26 novembre 2004 – 2 aprile 2005), a cura di S. Rebora, A. Bernardini, Milano 2004, pp. 312 – 314.
- ⁽⁴⁾ G. GINEX, *Le collezioni d'arte della nuova borghesia imprenditoriale (1881-1926)*, in *Imprenditori e Cultura. Raccolte d'Arte in Lombardia. 1829-1926*, a cura di G. Ginex, S. Rebora, Milano 1999, pp. 106-181, in particolare pp. 153-154; BIGATTI, *Famiglia Ponti* cit. n. 3.
- ⁽⁵⁾ Giuseppe Balzareto (1801-1874), l'architetto milanese «eclettico per eccellenza», fu molto amato dall'aristocrazia milanese per restaurare o edificare palazzi urbani, ville sul lago di Como ed i loro giardini. Ebbe molti incarichi dalla famiglia Ponti, e «Fra i restauri interni e gli addobbiamenti sontuosi [...] quello che recato da lui agli appartamenti della casa Ponti, in quella così artistica antica casa Taverna, nella via de' Bigli che tutti ammiriamo». Realizzò altre opere per i Ponti come il Ricovero degli incurabili in Abbiategrasso e «la magnifica villa Ponti di Varese». Cfr. G. MONGERI, *Parole dette al Cimitero Monumentale il giorno 2 Maggio 1874 davanti alla salma dell'ingegnere-architetto Giuseppe Balzareto*. «Il Politecnico», anno XXII (1874), fasc. 4, pp. 245-247, in particolare p. 246.
- ⁽⁶⁾ Giuseppe Bertini (Milano 1825–1898), allievo di F. Hayez all'Accademia di Brera, fu un protagonista della cultura artistica milanese di epoca romantica. Fu celebre pittore, professore e poi direttore dell'Accademia di Brera. Figura di spicco nella formazione della raccolta di Gian Giacomo Poldi Pezzoli sarà il primo direttore del Museo; si veda *Gian Giacomo Poldi Pezzoli: L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzo-

li, 12 novembre 2011 – 13 febbraio 2012), a cura di L. Galli Michero, F. Mazzocca, Torino 2011. Conosceva molto bene la famiglia Ponti: ne aveva decorato la grande villa varesina con scene storiciste dedicate alla cultura italiana (A.M., *La Villa Ponti e la sua storia*, «Lombardia Nord-Ovest», 1977, pp. 33-43).

- ⁽⁷⁾ Emilio Alemagna (1833–1910), di nobile famiglia lombarda, laureatosi in Ingegneria a Pavia e in Architettura a Brera, sarà allievo e collaboratore di Giuseppe Balzaretti come decoratore, arredatore e disegnatore di giardini. Il suo stile citazionista colto, con accenti stilistici neorococò e neogotici, avrà grande successo nei palazzi milanesi e nelle ville lombarde delle famiglie più potenti, tra i quali i Ponti. Infatti lo incontriamo attivo alla decorazione della villa varesina, del Palazzo Ponti a Milano e di quello di Francesco in Corso Venezia. Cfr. A. GIOLI, *Emilio Alemagna*, in *Gli Archivi di Architettura in Lombardia*, a cura di G.L. Ciagà, Milano 2003, p. 20; E. LUNA, *Emilio Alemagna. Architetto nella Lombardia post unitaria*, Varese 2022. Ringrazio Elisabetta Luna e Carlo Alberto Aletti Alemagna per la loro cortesia.
- ⁽⁸⁾ S. REBORA, *Imprenditori, artisti e loro intermediari a Milano, dopo l'Unità*, «Storia in Lombardia», 1992, fasc. 2, pp. 43-60.
- ⁽⁹⁾ Ad esempio, come scrive Sergio Rebora (*La formazione del collezionismo imprenditoriale in Lombardia. 1829-1881*, in *Imprenditori e cultura...* cit. n. 4, pp. 32-105, in particolare pp. 73-80), il fratello maggiore Andrea Ponti nel 1860 acquista opere risorgimentali di Eleutero Pagliano, e storiciste di Alessandro Focosi esposte a Brera; Luigi Ponti chiede a Pagliano il proprio ritratto equestre e a Mosè Bianchi quello della moglie. Anche le signore di famiglia commissionano opere a celebri artisti e a donne artiste, come Maria Cattaneo Michis, specialista del genere floreale.
- ⁽¹⁰⁾ L. PULLÈ, *Patria, esercito, re. Pagine del Risorgimento italiano*, Milano 1904, p. 51; <<https://famiglie.societastoricalombarda.it/index.php?title=Ponti>> (10-07-2020). Non vi è dubbio sulla sua partecipazione alla Seconda Guerra d'Indipendenza, anche se le schede del progetto Torelli sono indubbiamente imprecise a causa dell'esistenza di omonimie col nostro protagonista.
- ⁽¹¹⁾ Vedi s.A. (ma probabilmente Giuseppe Mongeri), *Necrologio*, «La Perseveranza», 26 Agosto 1895, p. 3.
- ⁽¹²⁾ Il titolo completo dell'opera di Sebastiano de Albertis è *Rimembranze (o Reminiscenze) della campagna 1859. Accampamento dei volontari alle porte di Milano nel 1859*. Eseguito nel 1878, oggi è conservato in una sala degli uffici del Museo del Risorgimento (inv. 4121). A destra, sono ritratti i fratelli Luigi e Francesco Ponti mentre conversano col colonnello conte Angelini (*Il Cinquantanove dal Convegno di Plombières all'armistizio di Villafranca*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, Aprile- Giugno 1959, Milano 1959, tav. LXXXI). Ringrazio Ilaria de Palma per il cortese aiuto.
- ⁽¹³⁾ L'opera venne esposta alla mostra annuale di Brera nel 1878, si veda il catalogo dell'*Esposizione Opere di Belle Arti nel Palazzo di Brera. Anno 1878*, n. 77: «*Rimembranza; campagna 1859, Aosta Cavalleria* (di commissione)». Ringrazio Sergio Rebora per la lettura iconografica dell'opera.
- ⁽¹⁴⁾ Vedi ad esempio: L. BENAPIANI, A. BARATTANI, *Ars. Appunti critici illustrati alla Mostra della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente in Milano*, Maggio-Giugno (Milano) 1886.
- ⁽¹⁵⁾ La magnifica collezione di maioliche e porcellane del raffinato nobile Carlo Cagnola sarà

donata dal figlio Guido allo Stato della Chiesa (1946) ed è tuttora esposta nella Villa Cagnola alla Gazzada, in provincia di Varese (vedi *La collezione Cagnola. Le Arti Decorative*, 2 voll., Busto Arsizio 1999, in particolare R. AUSENDA, *Le maioliche di Carlo Cagnola: la collezione di un "connaisseur"*, pp. 151-219; B. GALLIZIA DA VERGANO, L. MELEGATI, M.A. ZILOCCI, *Le porcellane europee*, Busto Arsizio 1999, pp. 223-321; L. ZENONE PADULA, *Ceramiche Orientali*, pp. 325-399). L'intera collezione di Malachia De Cristoforis sarà ceduta al Comune di Milano con un legato testamentario nel 1876. Il Comune acquisterà il «Museo Giapponese» Passalacqua nel 1899 (oggi alcune opere sono esposte al Castello Sforzesco e al MUDEC).

- ⁽¹⁶⁾ *Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano. Catalogo generale pubblicato dal Comitato Esecutivo*, Milano 1874. Vengono esposte più di mille ceramiche italiane, europee, ed orientali.
- ⁽¹⁷⁾ Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (da ora in poi ASCMi-BT), Cart.3, prot. 617; Cfr. L. TUNESI, *1873-1878: cronaca del Museo d'Arte Industriale di Milano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIX (2017), pp. 35-59. Giuseppe Bertini sarà uno dei primi a donare al Museo Artistico Municipale, nel 1876, una ceramica antica (una crespina traforata faentina, inv. MAIOLICHE 264).
- ⁽¹⁸⁾ Possiamo anche notare che nel ritratto di Bertini ai suoi piedi è raffigurata una pelliccia maculata di leopardo, probabilmente memoria simbolica di qualche safari africano o asiatico, di moda per i viaggiatori dell'alta società milanese.
- ⁽¹⁹⁾ Al Comitato Esecutivo parteciparono anche due colti industriali della ceramica italiana, il milanese Giulio Richard e il pesarese Cesare Castelbarco Albani.
- ⁽²⁰⁾ Cfr. F. ZANELLA, *L'esposizione Nazionale di Milano 1881. Architettura Ordinamento Allestimento*, «Arte Lombarda», n. 160 (3), 2010, pp.79-93. Per Alemagna si veda a n. 7.
- ⁽²¹⁾ S.A., *La Rotonda*, «Milano e l'Esposizione Italiana», Fratelli Treves, Milano 1881, n. 10, p. 150.
- ⁽²²⁾ L'allestimento dello stand espositivo delle ceramiche Richard fu eseguito dal giovane e brillante Augusto Richard, mentre il padre Giulio era impegnato nel Comitato Direttivo.
- ⁽²³⁾ S.A., *Notizie cittadine*. «La Perseveranza», 24 aprile 1881; Vedi per cfr. R. AUSENDA, *La ceramica artistica veneta alle Esposizioni*, in R. AUSENDA, G.C. BOJANI, *La Ceramica dell'Ottocento nel Veneto e in Emilia Romagna*, Modena 1998, pp. 27-50, in particolare pp. 34-37.
- ⁽²⁴⁾ S.A., (ma U. Pesci), *La ceramica all'Esposizione*, «Milano e l'Esposizione Italiana», Fratelli Treves, Milano 1881, n. 8-9, p. 70.
- ⁽²⁵⁾ Ulisse Cantagalli, Lettera da Milano alla moglie, 5 settembre 1881, in *Appendice*, in G. CONTI, G. CEFARIELLO GROSSO, *La maiolica Cantagalli e le manifatture ceramiche fiorentine*, Firenze 1990, p.124. R. AUSENDA, *Il Risorgimento della maiolica sperimentale fiorentina*, in *Il Risorgimento della Maiolica Italiana: Ginori e Cantagalli*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Stibbert, 30 settembre 2011 – 15 aprile 2012), a cura di L. Frescobaldi Malenchini, O. Rucellai, Firenze 2011, pp. 43-76, in particolare pp. 61-62. Ringrazio molto Valentina Mazzotti del Museo Internazionale della Ceramica di Faenza per avermi inviato copia delle lettere milanesi di Cantagalli (in cui purtroppo non è citata la visita a Francesco Ponti).
- ⁽²⁶⁾ Museo Internazionale della Ceramica di Faenza, Fondo Cantagalli, foglio C,124, D,172, E,17.
- ⁽²⁷⁾ F. SACCARDO, scheda n. 293, in *Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche* (da ora in poi *Le ceramiche...*), a cura di R. Ausenda, 3 voll., Milano 2000-2002, I, 2000, pp. 274-275.
- ⁽²⁸⁾ A. CAMEIRANA, schede nn. 423-424, in *Le ceramiche...* cit. n. 27, pp. 370-372.

- ⁽²⁹⁾ A. CAMEIRANA, scheda n. 415, in *Le ceramiche...* cit. n. 27, pp. 362-363, n. 415.
- ⁽³⁰⁾ Vedi «Campionario del vasellame» con fotografie a colori, stampato a Firenze 1910 circa, n. 65.
- ⁽³¹⁾ G. MONGERI, *L'Arte in Milano. Note per servire di guida alla città*, Milano 1872, pp. 331-339. Giuseppe Mongeri (1812-1888), fu uno dei protagonisti più vivaci della cultura artistica milanese contemporanea, come studioso e insegnante del passato, molto impegnato a favorire la nascita delle istituzioni museali milanesi. Fu professore di Estetica e Storia dell'Arte all'Accademia di Brera dal 1855 fino alla sua morte. Nel 1855 venne eletto Segretario dell'Accademia di Brera. Si veda inoltre A. SQUIZZATO, *Note per Giuseppe Mongeri scrittore d'arte: la collaborazione dell'Archivio Storico Lombardo 1874-1888*, in *Un archivio per le riviste d'arte dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno, a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano 2006, pp. 260-265.
- ⁽³²⁾ Casa Bovara, in Corso Venezia 51, oggi è sede dell'Unione Confcommercio. È un edificio costruito in stile neoclassico nel 1787 ad opera dell'architetto ticinese Carlo Felice Soave (1749-1803). Durante la Repubblica Cisalpina era stato sede dell'ambasciata francese e vi risiedette il giovane sottotenente napoleonico Marie Henri Beyle, cioè Stendhal. Lo utilizzò anche Eugène De Beauharnais: alla sua partenza chiederà la restituzione degli oggetti della "Maison Bovara" (J. EBELING, "Objets d'une affection particulière" *Le collezioni di Eugenio de Beauharnais a Milano*, in G. D'AMIA, *Il Palazzo Reale di Milano in età napoleonica (1796 – 1814)*, Viterbo 2017, pp. 95-111, in particolare p. 101). Francesco Ponti lo usava come luogo espositivo delle sue raccolte artistiche, mentre abitava in Piazza Sant'Ambrogio 14.
- ⁽³³⁾ Vedi n. 7. Alcune importanti famiglie milanesi (Cramer, Visconti, Trivulzio, Borromeo, Castellarco Albani, Isimbardi e Bagatti Valsecchi) incaricarono Emilio Alemagna del restauro e dell'arredo di loro ville di campagna o palazzi milanesi in stile storicista. Nell'archivio della famiglia Alemagna se ne conservano alcuni disegni e immagini fotografiche.
- ⁽³⁴⁾ G. Bertini, *Ritratto di Francesco Ponti*, olio su tela, 1894 circa, inv. 471, Milano, Galleria d'Arte Moderna. Il dipinto fu presentato alla II Triennale di Brera nel 1894 (L. PINI, scheda, in *Accoppiamenti giudiziosi...* cit. n. 3, p. 232). Nel dipinto è facile notare che le tre maioliche mostrate sul piano del mobile, a destra della figura, sono pezzi milanesi del Settecento e corrispondono a opere della sua donazione oggi esposte nelle vetrine del museo del Castello Sforzesco (zuppiera inv. MAIOLICHE 545, versatoio inv. MAIOLICHE 543, piccola scultura inv. MAIOLICHE 960: vedi R. AUSENDA, schede nn. 433, 437, in *Le ceramiche...* cit. n. 27, II, pp. 476-479, 490-491); non sono invece riconoscibili le altre ceramiche figurate sul fondo, dietro la figura. Ringrazio per la cortesia Omar Cucciniello della Galleria d'Arte Moderna.
- ⁽³⁵⁾ S. REBORA, *La formazione del collezionismo...* cit. n. 9, p. 50.
- ⁽³⁶⁾ Cfr. n. 11.
- ⁽³⁷⁾ F. ROSSI, *Guglielmo Lochis e il mercato antiquario milanese a metà Ottocento*, in *Arte Lombarda del secondo Millennio. Saggi in onore di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di F. Flores d'Arcais, M. Olivari, L. Tonoli Bardin, Milano 2000, pp. 254-265.
- ⁽³⁸⁾ A. ZANNI, *Dedicato a Giuseppe Baslini*, in *Arte Lombarda del secondo Millennio...* cit. n. 37, pp. 270-274; *Catalogo della collezione Baslini di Milano da vendersi per conto degli eredi*, Milano 26 novembre 1888 (nella casa d'aste di A. Genolini); A. DI LORENZO, *Edouard e Nélie a Milano: i loro rapporti con gli antiquari, i restauratori ed i collezionisti*, in *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart André di Parigi*, a

cura di A. di Lorenzo, Milano 2020, pp. 37-46. Si veda anche J. ANDERSON, *Collecting Connoisseurship and the Art Market in Risorgimento Italy*. Istituto Veneto di Scienze e Lettere, Venezia 1999.

- ⁽³⁹⁾ Milano, Castello Sforzesco, ASCMi-BT, Museo d'Arte Industriale 1871-1904, cart. 5, Elenco Donatori. Protocollo del Museo Artistico Municipale. Il suo nome è registrato nel 1878, 1879, 1883 e 1886.
- ⁽⁴⁰⁾ Francesco Ponti donerà un bellissimo «assortimento» di 36 pezzi al «Pino d'oro» (vedi R. AUSENDA, in *Le ceramiche...* cit. n. 27, pp. 367-372, n. 357; dato l'alto numero di servizi con questo ornato prodotti da Rubati, non è possibile affermare che quello nella collezione Ponti sia quello in vendita da Baslini)
- ⁽⁴¹⁾ Cfr. n. 39.
- ⁽⁴²⁾ In due occasioni (nel 1883 e nel 1886) Cantoni, con la collaborazione di Bertini, vende sei formelle frammentate «con stemmi e imprese» Gonzaga considerate «della grotta di isabella d'Este» (Milano, Castello Sforzesco, ACRA, Catalogo del Museo Patrio Archeologico, II, n. 2694 e n. 2804). Cantoni è considerato esperto di arte orientale e numismatica: la sua collezione venne venduta all'asta alla sua morte (G. SAMBON, *Catalogo delle monete... componenti la collezione del sig. Achille Cantoni di Milano*, catalogo di vendita, Milano 1887).
- ⁽⁴³⁾ C. MARITANO, *La direzione di Emanuele Tapparelli d'Azeglio (gennaio 1879-aprile 1890)*, in S. ABRAM, S. BAIOTTO, *I Direttori dei Musei Civici di Torino. 1863-1930*, Savigliano (Cuneo) 2020, p. 92.
- ⁽⁴⁴⁾ Nel 1885 si rompe il loro rapporto e Genolini apre una casa d'aste a Milano dimostrando di conoscere molto bene le ceramiche. È considerato uno storiografo della ceramica di Aurelio Minghetti nel volume dedicato ai Ceramisti: A. MINGHETTI, in *Ceramisti. Enciclopedia Biografica e Bibliografica Italiana*, Milano 1939, *ad vocem* (p. 210). Due sono le sue pubblicazioni: *Maioliche italiane*, Milano 1881, e *Le ceramiche di Cafaggiolo* del 1882. Suoi doni e vendite nel museo civico milanese sono documentati nel 1900, 1901, 1902, 1904, 1905. Su Sambon vedi: L. NAPODANO, *Giulio Sambon mercante d'arte*, in «Annali della Facoltà di Studi dell'Università di Milano», V. 71, N. 2 (2018), pp. 131-165.
- ⁽⁴⁵⁾ Si veda R. AUSENDA, *La straordinaria collezione di maioliche rinascimentali di Giuseppe Bossi nelle raccolte del Castello Sforzesco*, in *Giuseppe Bossi e Raffaello al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Cortile delle Armi, Sale dell'Antico Ospedale Spagnolo, 9 febbraio – 30 giugno 2021), a cura di C. Salsi, Milano 2021, p. 121-134.
- ⁽⁴⁶⁾ A. GENOLINI, *Le maioliche italiane, marche e monogrammi*, Milano 1881, p. 144. Si veda anche L. ARBACE, scheda n. 15 (inv. MAIOLICHE 357), in *Le ceramiche...* cit. n. 27, II, p. 15.
- ⁽⁴⁷⁾ GENOLINI, *Le maioliche italiane...* cit. n. 46, p. 147. Si veda anche A. CAMEIRANA, schede nn. 412, 413 (invv. MAIOLICHE 512, 593), in *Le ceramiche...* cit. n. 27, I, pp. 360-361.
- ⁽⁴⁸⁾ *Catalogue des Objets d'Art et d'Ameublement-Tableaux*, à Florence au Palais de San Donato 15 Mars 1885, p. 411, n. 1923.
- ⁽⁴⁹⁾ Nella collezione del Castello Sforzesco oggi contiamo 23 vasi veneziani. Vedi F. SACCARDO, schede nn. 290-310 (invv. MAIOLICHE 35, 37, 38, 39, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 512, 593), in *Le ceramiche...* cit. n. 27, I, pp. 271-283.
- ⁽⁵⁰⁾ *Un'eredità al Comune di Milano*, in «Corriere della Sera» 26 agosto 1895, p. 1; «Corriere della Sera» 27 Agosto 1895, p. 3. Ringrazio molto Fabrizio Mazzaro per il cortese aiuto nella ricerca archivistica al Corriere della Sera.

- ⁽⁵¹⁾ Cfr. n. 11.
- ⁽⁵²⁾ Per G. Mongeri si veda n. 31.
- ⁽⁵³⁾ S.A. (G. Mongeri?), *I lasciti del cav. Francesco Ponti, Notizie Cittadine*, in «La Perseveranza», 29 Agosto 1892, p. 3.
- ⁽⁵⁴⁾ Tribunale di Milano, Archivio Notarile, Notaio Domenico Moretti. Testamento olografo in data 3 Dicembre 1892 del fu Sig. Francesco Ponti fu Giuseppe. All'Archivio di Stato è conservato un documento in cui è disegnato l'albero genealogico della famiglia Ponti indispensabile per comprendere meglio i diritti ereditari. A differenza di quello che viene talvolta erroneamente scritto, non appartiene a questa famiglia il celebre architetto Gio Ponti. Questi (1891-1979), figlio di Enrico, proviene da un'altra famiglia di ricchi industriali, originaria di Abbiategrasso. Ringrazio molto Salvatore Licitra dell'Archivio Ponti, per il chiarimento.
- ⁽⁵⁵⁾ Massimo Tapparelli D'Azeglio diventò curatore e poi direttore del museo torinese, continuando ad acquistare e donare pezzi di altissima qualità storico-artistica, fino alla sua morte nel 1890: C. MARITANO, *Le ricerche sulla porcellana veneta*, in «Palazzo Madama. Studi e Notizie», anno I, n. 0, 2010, pp. 52-79; C. MARITANO, *Il Servizio d'Azeglio: storia di un'eredità di porcellana da Meissen a Torino*, in «Palazzo Madama. Studi e Notizie», III (2012-2013), numero 2, pp. 96-119.
- ⁽⁵⁶⁾ L'albergo di lusso era in piazza Castello, accanto a Palazzo Madama dove dal 1934 venne trasferito il Museo Civico d'Arte Antica.
- ⁽⁵⁷⁾ Per la collezione Cagnola vedi n. 15. Le due famiglie Ponti e Cagnola si frequentavano e Guido Cagnola, figlio di Carlo, conosceva personalmente due figli di Andrea Ponti, quindi nipoti di Francesco: il sindaco, poi senatore, Ettore Ponti e, soprattutto, sua sorella Maria Ponti Pasolini (1856-1938), donna di alta statura intellettuale, attivista dell'emancipazione culturale femminista che, trasferitasi a Ravenna per matrimonio, mantenne con Guido una viva corrispondenza. *Lettere a Guido Cagnola dal 1892 al 1954*, a cura di V.S. Bruzzese, W. Rotelli, Brescia 2012, p. 242.
- ⁽⁵⁸⁾ Con Carlo Ermes Visconti (1834-1911) Francesco Ponti condivideva l'appartenenza all'alta società, lo spirito risorgimentale e la passione per le ceramiche. Vedi *Necrologio*, Atti della Società Storica Lombarda, in «Archivio Storico Lombardo», XXXIX (1912), pp. 198-205.
- ⁽⁵⁹⁾ C.E. VISCONTI, *Museo Artistico Municipale*, in *Gli Istituti Scientifici, Letterari e Artistici di Milano*. Memorie pubblicate per cura della Società Storica Lombarda, in occasione del 2° Congresso Storico Italiano, Milano 1880, pp. 713-720. Qui l'autore lamentava che «mancano ancora interamente tre classi che furono un tempo gloria municipale: le Armi, le Stampe e la Ceramica» (p. 720). Su Carlo Ermes Visconti si veda L. BASSO, *Insieme a Luca Beltrami per i Musei del Castello Sforzesco: Giulio Carotti, Emilio Seletti, Carlo Ermes Visconti*, in *Luca Beltrami. 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, Sala dei Pilastri, Sala del Tesoro, 27 marzo – 29 giugno 2014), a cura di S. Paoli, Milano 2014, pp. 171-189 (e bibliografia); L. BASSO, *18 gennaio 1900. Un Documento e qualche nota per il Museo Artistico Municipale*, in «Libri & Documenti», XXXVIII (2012), pp. 117-131.
- ⁽⁶⁰⁾ Lettera di Giuseppe Vigoni a Carlo Ermes Visconti del 15 Febbraio 1896 (cfr. Appendice, Doc. 2) da ASCMi-BT, *Protocollo del Museo d'Arte Industriale*. Milano, N. 117, Prot. 15 Febbraio 1896; Ogg. Legato Francesco Ponti. Ringrazio Valeria Fumagalli dell'Archivio Storico Civico al Castello Sforzesco per avermela segnalata.
- ⁽⁶¹⁾ L'opera commissionata da Francesco Ponti allo scultore era stata esposta alla mostra annuale

dell'Accademia di Brera nel 1863, per poi entrare a far parte della sua collezione (si veda. n. 2).

- ⁽⁶²⁾ Somma Lombardo, Archivio Visconti di San Vito (d'ora in poi ASVS), cart.CC, fasc. 2. Ringrazio molto Cristina Bertacchi, conservatrice dell'archivio e Gaetano Galeone per avermi permesso la consultazione dell'Archivio e, per i suggerimenti, Michela Marisa Grisoni, che aveva già studiato le carte d'archivio e ne aveva pubblicato i risultati (M.M. GRISONI, *Dall'Epistolario di Carlo Ermete Visconti. Note su vicende di Monumenti Milanese*, in «Rendiconti. Classe di scienze, Matematiche e Naturali», vol. 148 [2014] pp. 51-65).
- ⁽⁶³⁾ Ambedue condividevano diverse passioni con Francesco Ponti: la partecipazione risorgimentale e la ricerca geografica con viaggi di studio. Erano stati attivi durante la Seconda Guerra d'Indipendenza e sia Giuseppe Vigoni (1846-1914) che Gaetano Negri (1838-1902) a Milano, fecero carriera politica diventando nell'ultimo decennio sindaci della città e nel primo Novecento Senatori del Regno (Milano, Archivio di Stato, Successioni Milano, 382/1, n. 4. Denunzia della Successione di Francesco Ponti, 25 Settembre 1895).
- ⁽⁶⁴⁾ ASVS, cart. CC, fasc. 2 (cfr. Appendice, Doc. 1).
- ⁽⁶⁵⁾ *L'Eredità Ponti*, in «Corriere della Sera» 29 Ottobre 1895.
- ⁽⁶⁶⁾ Milano, Archivio di Stato, Successioni Milano, 382/1, Prima Denunzia di Successione, 25 Settembre 1895 (annotazione ms. sul documento).
- ⁽⁶⁷⁾ Milano, Castello Sforzesco, ACRA, Legato Ponti, «1896, 24 Febbraio. Verbale di Consegna e Ricevimento della Collezione Ponti al Museo Artistico Municipale».
- ⁽⁶⁸⁾ ASVS, cart.116, 1896 (cfr. Appendice, Doc. 3).
- ⁽⁶⁹⁾ Il nipote Ettore Ponti diverrà poi Sindaco di Milano e Senatore del Regno, partecipando continuamente da protagonista all'attività industriale e finanziaria della città. Poco dopo l'elezione a Sindaco, gli sarà conferito il titolo di Marchese del Regno d'Italia: *Il Policlinico. Milano e il suo Ospedale*, a cura di P.M. Galimberti, S. Rebora, Milano 2005, p. 60-61. Ringrazio Paolo Galimberti dell'Archivio Storico dell'Ospedale Maggiore di Milano per la sua cortesia. Su Ettore Ponti si veda anche C. PAVESE, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma 1960-2020, 84, 2015, *ad vocem*.
- ⁽⁷⁰⁾ *Una nuova istituzione per gli infortuni del lavoro. Le 600,000 lire del lascito Francesco Ponti*, in «Corriere della Sera», 24-24 novembre 1896, p. 3.
- ⁽⁷¹⁾ S. REBORA, *Francesco Ponti*, in *Il Policlinico...* cit. n. 69, pp. 60-61.
- ⁽⁷²⁾ G. CAROTTI, *I nuovi musei del Castello di Milano*, in «L'Illustrazione Italiana», 17 giugno 1900, p. 430; già citato in R. AUSENDA, G. BISCONTINI UGOLINI, *Introduzione*, in *Le ceramiche...* cit. n. 27, I, pp. 22.
- ⁽⁷³⁾ Cfr. *Necrologio...* cit. n. 58.
- ⁽⁷⁴⁾ Sono presenti i principali volumi di ceramologia dell'epoca: E. MOLINIER, *Spitzer catalogue*, 6 voll. Paris 1892; J. MARRYAT, *A History of pottery and porcelain*, London 1857; J.G.T. GRAESSE, *Guide de l'amateur de Porcelaines et des Poteries*, Dresden 1864; A. JACQUEMART, *L'Histoire de la Céramique*, Paris 1873; RIS-PAQUIER, *Histoire General de la Faiences Anciennes*, Paris 1874-1876; C. MALAGOLA, *Maioliche storiche sulle Maioliche di Faenza*, Bologna 1880; T. DECK, *La faience*, Paris 1887; E. GARNIER, *Dictionnaire de la Céramique*, Paris 1893.
- ⁽⁷⁵⁾ Vedi E. PELIZZONI, *La maiolica di Pavia tra la fine del Seicento e il primo Settecento*, in E. PELIZZONI, M. FORNI, S. NEPOTI, *La maiolica di Pavia tra Seicento e Settecento. Catalogo*

della raccolta del Castello Sforzesco, Milano 1997, pp. 1-110; sulla storia attribuzionistica si veda anche R. AUSENDA, *La ceramica a Bassano nel Settecento e nell'Ottocento*, in *Storia di Bassano del Grappa. L'Età Moderna*, 2 voll., Bassano del Grappa 2013, II, pp. 434-435 e note.

⁽⁷⁶⁾ R. AUSENDA, *Due nuclei fondanti della ceramica del Castello Sforzesco: le collezioni di Giuseppe Bossi e Francesco Ponti*, in *Il collezionismo fa grande i musei. Giornate di studio sulla maiolica italiana*, atti del convegno (Torino, 16 settembre – Varallo, 17 settembre 2019) a cura di G. Anversa, C. Maritano, «Faenza» (2) 2000, pp. 74-88; per la collezione di Bossi si veda anche AUSENDA, *La straordinaria collezione ...* cit. n. 45.

⁽⁷⁷⁾ AUSENDA, BISCONTINI UGOLINI, *Introduzione*, cit. n. 72.

Appendice

Doc. 1

Lettera di Gustavo Frizzoni a Carlo Ermes Visconti

Somma Lombardo, Archivio Visconti di San Vito, cart. CC, fasc. 2

9 settembre 1895

Gentilissimo Signor mio,

Svegliatomi di buon ora stamane, il mio pensiero è ricorso subito al legato Ponti. Milano avrebbe da rallegrarsene, certamente, ma le dolenti note cominciano quando pensi che non abbiamo luogo adatto ad accogliere così nobili doni; mentre non vedo pur anco chi voglia muoverti a favore del nostro povero Castello, dove occorre ben altro che ristaurare alcune finestre. Ella questo inconveniente lo avrà fatto certamente / notare agli eredi e Nipoti Ponti; ma mi piacerebbe sapere se ha messo forti anche qualche pedina in più; se in vista della probabilità che la raccolta Ponti debba rimanere per tempo indefinitamente lungo nei ripostigli, Ella abbia potuto far balenare ai nipoti che le 600 mila lire per beneficenza, in nuovo lavoro da procurare agli operai, sono da impiegare (ben intendo sotto la Direzione artistica già in funzione) al restauro dei locali del Castello. Come si potrebbe dire non bene ed utilmente usato in tal modo il fondo lasciato dal Munifico Testatore? L'aspetto della beneficenza si potrebbe certo darglielo in un modo o nell'altro per non scostarsi dalla volontà del defunto.

Se non sono utopie le mie, veda di pensarci, Lei cui è degnamente affidata la Direzione dei nostri Musei, ne parli con altri e cerchi di agire in questo senso direttamente o indirettamente. Ma io già la vedo sorridere: meno male che sò che Lei mi è amico, quindi mi compatisce se mai trovasse che esco dal seminato. Fra poco spero rivederla a Milano. Le stringo la mano in ispirito frattanto, sempre di aff.mo Gaetano Frizzoni / Monaco 9 settembre 1895.

Doc. 2

Lettera del sindaco Giuseppe Vigoni a Carlo Ermes Visconti

Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Protocollo del Museo d'Arte Industriale. Milano, N. 117, Prot. il 1 Gennaio 1896; Ogg. Corrispondenza 1895

7 Maggio 1895

Carissimo,

Benissimo, come sempre tutto quello che mi dici e proponi, e benissimo quello che metterai nei giornali perché vanitas vanitatum et semper vanitas è sempre la molla più potente che muove il mondo e ... i suoi abitanti. Assente il Tagliabò ho pensato di scrivere direttamente io la lettera al Cav. Ponti. Leggila e presentagliela se la credi possibile, e se ti pare più conveniente una lettera sarebbe in forma più

ufficiale, senza complimenti, faremo a modo tuo.
Una buona stretta di Mano.
aff. Pippo Vigoni

Doc. 3

**Lettera del sindaco Giuseppe Vigoni a Carlo Ermes Visconti
(su carta intestata «Città di Milano, Gabinetto del Sindaco»)
Somma Lombardo, Archivio Visconti di San Vito, Cart. 116**

29 Febbraio 1896

Io Le debbo Illustrissimo Signor Marchese caldissimi ringraziamenti per la grande cortesia colla quale volle incaricarsi di ricevere in rappresentanza di questo Comune la consegna della collezione artistica legata dallo stesso Comune dal compianto Signor Francesco Ponti non risparmiandosi disturbi, e conducendo al termine la bisogna con quella sagacia e quell'amore ch'Ella è solito adoperare nel disimpegno degli incarichi assunti. Questa Giunta Municipale la quale d'altronde ha pienamente accolto quanto Ella intese coll'Erede del Testatore, si unisce a me nel ringraziamento e nel desiderio altresì di poter al più presto affidarsi di nuovo alla di Lei cortesia ed intelligenza per l'ordinamento, in sede degna, del Museo Artistico Municipale al quale Ella dedica tante cure. La prevengo che io sarò quanto prima costretto a recarle nuovo disturbo pregandola a voler intervenire all'atto pubblico col quale l'Erede Ponti desidera far constare della consegna del Legato.

Accolga Illustrissimo Signor Marchese i miei riverenti e cordiali saluti

Il Sindaco, G. Vigoni

Doc. 4

**Lettera del notaio Domenico Moretti a Carlo Ermes Visconti
(su carta intestata «D.D. Moretti, Notaio di Milano, Via Broletto 46»)
Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana,
Protocollo del Museo d'Arte Industriale. Milano, N. 118, Prot. il 15 Febbraio
1896; Ogg. Legato Francesco Ponti**

Milano, li 3 Marzo 1896

Ill.mo Sig. Marchese, L'Ill.mo Sig. Sindaco mi avvertì che l'Atto Notarile di consegna del Legato Ponti, da Lei e dal Sig. Cav. Bazzero già precedentemente ricevuta dall'ereditario Sig. Cav. Pio Borghi, si avesse a firmare Giovedì 5 corrente ad ore 13 alla Sede Municipale. Di ciò do subito notizia a Lei, perché mi voglia rispondere se può confermare l'appuntamento in tempo, in caso contrario, di sospenderlo anche agli altri che vi devono intervenire. Colla più grande stima me le promesso Domenico Moretti Notaio

Al Sig.M.se Carlo Ermes Visconti, Via Borgonuovo 5, Città

GABINETTO NUMISMATICO E MEDAGLIERE

Consonanza politica e consenso sociale nelle emissioni del Rinascimento italiano. Le monete da *diecimila Ducati* d'oro di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia

Daniele Ripamonti

Con il presente studio prosegue la serie di indagini conoscitive volte a sviluppare il tema «Immagini Monetali e Potere» attraverso esemplari scarsamente conosciuti ossia oggetto di opinioni e attribuzioni discordanti. Al primo lavoro che vide protagonista il *Tallero da 40 Grossi* di Margherita de Foix⁽¹⁾ segue l'eccezionale creazione, da parte della zecca di Milano, dei cosiddetti 'Medaglioni' di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia.

Come già introdotto nel precedente saggio, il nuovo impianto iconocratico che si va affermando con il Rinascimento univa la «summa perfectione et bontade»⁽²⁾ delle coniazioni di zecca al nuovo messaggio politico che le corti italiane, in primis quella sforzesca, vollero imporre alla 'moneta' come mezzo comunicativo, espressione diretta della figura dell'autorità emittente, cui si imprimevano marcatamente i caratteri di autentica propaganda personale e di Stato. Questo aspetto, ripreso dell'antichità romana, fondeva gli elementi di natura economica e morfologica all'impianto compositivo e lessicale capace di comunicare all'esterno sia la dimensione fisica quanto la natura ideale, adattando la struttura del messaggio delle tipologie monetali ai diversi destinatari, o livelli, che componevano la società dell'epoca⁽³⁾.

Le monete

Il progetto e la realizzazione di queste opere, che purtroppo non ci sono pervenute, sono stati ricostruiti con i documenti d'archivio dallo storico Emilio Motta nel 1916⁽⁴⁾. Si propone di seguito il percorso cronologico di quella che fu la massima produzione monetale aurea fino ai giorni nostri.

La prima notizia conosciuta relativa a questi pezzi è un ordine ducale, tramite il segretario Cicco Simonetta, datato Vigevano, 12 novembre 1470⁽⁵⁾ e destinato al tesoriere Antonio Anguissola:

[...] volimo che havuta questa faci fare duy stampi grandi de forma como sonno le medaglie de marmore sonno lì in la camera nostra, di quali luno stampisca la testa nostra al

naturale cum queste lettere in cerco: Galeaz Maria Sfortia Vicecomes Dvx Mediolani quintus, et l'altro stampo stampisca la testa della Ill.ma nostra consorte pur al naturale con queste littere: Bona Vicecomes Dvcissa Mediolani quinta; et forniti dicti stampi, faray stampire de luno et de laltro in piombo una forma quale ne mandaray.

Il giorno seguente, 13 novembre 1470⁽⁶⁾, un nuovo ordine veniva spedito allo stesso tesoriere con la precisa e ripetuta richiesta del Duca di una prova in piombo:

[...] acciò che tu meglio sij chiaro dela intentione nostra te dicemo così che tu debij fare fare una massa de piombo, tonda de la grandezza del cerchio mazore che è designato in lo incluso foglio et che sij de quella grossezza che seria ad farne una de peso de X.m ducati d'oro [...].

La documentazione esistente testimonia dal principio la precisa volontà di Galeazzo Maria nel realizzare degli straordinari esemplari da *diecimila Ducati* d'oro chiedendone una prova, prassi comune alla zecca quale lavoro preparatorio che precede l'avvio di una nuova produzione monetale. Questa è la prima informazione che si rileva dai documenti d'archivio che datano, con precisione, l'avvio dei lavori per il conio di questa moneta seguendo il consueto procedimento della zecca: un modello in piombo necessario per ottenere, in seguito, gli esemplari in oro con un preciso valore di mercato. La seconda indicazione che conferma la tesi della 'moneta' e non dei 'medaglioni' è la collocazione delle effigi ducali nel campo ricalcando la medesima legenda presente sui *Ducati* in circolazione. Qui è assente la complessa struttura compositiva tipica delle medaglie, dove il messaggio politico dell'autorità emittente si fonde con quello simbolico delle imprese araldiche e delle raffigurazioni emblematiche. È assente anche l'impostazione lessicale pensata, come nelle medaglie, per trasmettere all'osservatore un particolare e inequivocabile messaggio di carattere politico, morale o giuridico coronato con la realizzazione stessa. La presenza dei soli titoli ducali nelle legende: «Galeaz Maria Sfortia Vicecomes Dvx Mediolani quintus» e «Bona Vicecomes Dvcissa Mediolani quinta» non può apparire come la commemorazione o la celebrazione di uno specifico evento politico o una azione legata alle imprese di casa Sforza. L'iscrizione del nome e del titolo nobiliare, come sulle monete ammesse alla circolazione, e l'esatto valore in scala basato sull'equivalente di un *Ducato* d'oro, ammette questa eccezionale creazione nel campo delle monete.

A distanza di poche settimane segue una nuova missiva del Duca al tesoriere per confermare, il 3 dicembre 1470⁽⁷⁾, la volontà di questa impresa numismatica:

per possere meglio vedere la forma te dicessemo ne fesse butare una de piombo, di quella grandezza et grossezza dovevano essere quelle de oro [...] la qual forma portata per messer Zaneto habiamo vista et piazene [...] alla nostra venuta li a Milano possiamo vedere butare dicte medaglie dece de pexo di X^m ducati.

L'uso improprio del termine 'medaglie', anche nella documentazione d'archivio, per

indicare questa produzione è da considerarsi quale espressione comune per identificare tutte quelle coniazioni create non per la circolazione ma per un esclusivo scopo ostentativo e celebrativo come, appunto, le medaglie. Nel caso in esame le dieci monete prodotte benché teoricamente ammissibili sul mercato non appaiono concettualmente all'ideatore, Galeazzo Maria Sforza, come tali sia per l'originale progetto propagandistico alla base di questa invenzione (cfr. *infra*) che per gli evidenti motivi di ingombro e valore che rivelano, prima ancora dell'impraticabilità del loro inserimento sul mercato, un preciso messaggio politico di forza diretto alle principali corti dell'epoca.

La copiosa corrispondenza pervenuta prosegue con una lettera, datata Milano 31 dicembre 1470⁽⁸⁾, nella quale il Duca impartiva gli ordini all'Anguissola per il pagamento delle spese di produzione precisando che l'opera fosse eseguita da «Francesco da Mantoa nostro bombardero, da Zaneto depinctore et da maestro Mafeo da Givà aurifice». Si trova conferma dell'avvenuta fusione delle prime due monete nella missiva ducale, datata Monza 15 gennaio 1471⁽⁹⁾, nella quale però si apprende che il tentativo non era stato portato a compimento secondo le volontà dello Sforza:

habiamo ordinato cum maestro Zaneto et maestro Francisco de Mantova, de precio et valore de decemmillia ducati luna, in modo che siano in suma ducati centomillia cum quelle doe che sono butate: le quale aciò siano simile ale altre le faray rebucare [...] sichè faray desfare tutti quilli ducati te saranno necessarij per satisfare ad questa nostra mente

Si evidenzia come il valore in oro per la fusione del primo esemplare fosse aumentato eccessivamente, tanto da raggiungere la ragguardevole cifra di quindicimila *Ducati*⁽¹⁰⁾ anziché i diecimila impartiti da Galeazzo Maria. Un imprevisto che conferma, ancora una volta, la natura del tutto sperimentale, ma innovativa, di questa moneta; un intoppo economicamente rilevante e presto risolto per tornare al progetto originario, come appare dal seguente conto del 3 marzo 1471⁽¹¹⁾ delle prime sei monete, le quali pesavano «in summa m.^a 947 onze 4 denari 18» per un ammontare complessivo di 63.488 *Ducati*.

Dalle fonti si evince che questi eccezionali esemplari numismatici, entrati in possesso dello Sforza, venivano conservati nella Camera del Tesoro e, occasionalmente, prelevati per essere mostrati durante i viaggi istituzionali presso le corti straniere. Si riporta di seguito lo stralcio dei tre ordini ducali del giugno seguente: «[...] deliberiamo in questa nostra andata in Mantuana portare con noy duy de quelle nostre metaglie sonno in la camera del Thesoro de quello nostro Castello [...] volemo siano una della testa del nostro Ill.^{mo} consorte et l'altra della nostra testa»⁽¹²⁾. Il giorno successivo il Duca ripeteva all'Anguissola i precisi compiti affinché «tu le facij netezare et adiustare al peso imodo che siano aconzo a landata nostra in Mantuana»⁽¹³⁾, incarico ribadito, nuovamente, il giorno dopo «tu le facij netezare, polire et adiustare

per portare cum noy in Mantuana el più presto sia possibile»⁽¹⁴⁾.

La particolare attenzione posta dalla coppia ducale su queste monete, non legata solo al valore del metallo prezioso, comprova la forte determinazione e chiarezza della nuova filosofia politica alla base del progetto di Galeazzo Maria: dimostrare alle corti straniere il rinnovato consenso del proprio Governo e, al contempo, le solide disponibilità finanziarie rese possibili dal florido tessuto economico e dalla fitta rete di scambi e relazioni commerciali con il resto della Penisola e l'Oltralpe. Non ultimo accrescere la legittimazione del Casato e garantire la continuità ereditaria al governo del Ducato, obiettivo costantemente perseguito degli Sforza fin dall'ingresso a Milano nel 1450.

Il carteggio relativo a queste monete riprende due anni dopo, 7 settembre 1473⁽¹⁵⁾, quando il tesoriere e segretario Gabriele Paleari informa il Duca circa il pagamento «de la manufactura de le dece medaglie doro» realizzate da Maffeo da Civate, dal «Mag.^{IO} Zaneto» e dalle rispettive squadre di lavoro. Dal documento si scopre l'esistenza di altre due monete per un totale di dieci esemplari. Effettuato con ogni probabilità il pagamento delle maestranze, le notizie si interrompono fino al 1492. La turbinosa evoluzione politica del Ducato, dovuta alla prematura morte del duca Galeazzo Maria (1476), portò all'oblio di Bona di Savoia e alla totale esautorazione del giovane duca Gian Galeazzo Maria per opera dello zio Ludovico Maria. Il reggente saldamente a capo della vita politica del Ducato, perno della fitta rete di alleanze nella Penisola, ed entrato in possesso delle ingenti disponibilità dello Stato era solito ospitare presso il Castello di Milano gli ambasciatori delle corti straniere per mostrare e vantare loro anche il Tesoro ducale. Di queste visite è documentata quella degli ambasciatori veneziani Giorgio Contarini e Paolo Pisani, i quali nel 1492 poterono ammirare su interessato invito del Moro «XII medaglie tutte doro massizo, cum le effigie deli signori preteriti, dele qual alcune valeno X milla ducati, alcune XII et alcune XV mille, cosa stupenda»⁽¹⁶⁾. Come appare a quella data le monete risultano essere presenti in dodici esemplari e non tutte dello stesso valore, diversamente da quanto ordinato da Galeazzo Maria per i dieci esemplari. Dal documento si ha la notizia che, nel corso dei venti anni successivi alla prima realizzazione, la zecca di Milano produsse fino a dodici monete⁽¹⁷⁾; risulta improbabile che i dieci pezzi esistenti, al tempo di Galeazzo Maria, abbiano potuto raggiungere il valore di «XII et alcune XV mille Ducati», queste ulteriori due monete sono da individuare tra quelle prodotte dopo il 1476 verosimilmente con il volto di Gian Galeazzo Maria o di Ludovico Maria. L'affermazione dagli ambasciatori veneziani in visita a Milano sull'esistenza di dodici monete non trova ulteriori conferme nella documentazione a oggi conosciuta. È invece plausibile lo stupore dei due ambasciatori veneti alla vista, nella Sala del Tesoro, dell'ingente quantitativo di oro e oggetti preziosi posti teatralmente in scena con la presenza, a coronamento dello spettacolo,



FIG. 1 - In alto a sx: Zecca di Milano, AU, *Ducato di Galeazzo Maria Sforza*; gr. 3,52; Ø mm 24,92; Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. Comune 632. CNI vol. V, p. 163, n. 17 var.; Crippa, p. 194, n. 3. Il *Ducato* sopradescritto è stato ingrandito (immagine centrale) alle dimensioni della moneta da diecimila *Ducati*; gr. 35.000 ≈, Ø mm 320-330 ≈. Immagini a grandezza 1:1 ridotte del 62% circa. Sotto: contorno del *Ducato* sopradescritto affiancato dalla moneta da dieci *Ducati* di Ludovico Maria Sforza. Zecca di Milano, AU, gr. 35,06; Ø mm 25,03, Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere, inv. Brera 2646. CNI vol. V, p. 197, n. 1

delle monete da *diecimila Ducati* su cui il Moro, e prima ancora Galeazzo Maria, puntavano per impressionare i visitatori.

Il pensiero alla base della filosofia politica avviata da Galeazzo Maria evolve la grande innovazione introdotta da Francesco I Sforza, fra il 1454 e il 1455, del ritratto monetale di tipo fisiognomico impresso sulle monete. La volontà di creare degli esemplari da *diecimila Ducati*, monete a tutti gli effetti per caratteristiche morfologiche, conduce al livello più alto l'espressione comunicativa diretta dell'autorità emittente superando il *Ducato* d'oro con effigie, all'epoca ampiamente circolante, emblema della rivoluzione sforzesca, per aggiornare il messaggio propagandistico alle nuove esigenze e creare dei pezzi numismatici di immediata riconoscibilità, capaci di attirare l'attenzione e impressionare l'osservatore. Le visite degli ambasciatori delle corti straniere alla celebre Sala del Tesoro avevano il chiaro intento di mostrare, oltre alle ingenti disponibilità economiche, la serie di monete di inedite dimensioni che, abilmente posizionate, esercitavano un forte impatto visivo e psicologico sull'osservatore rispetto alla massa indistinta dei singoli *Ducati*, dai quali si differenziavano nel peso e nella dimensione in proporzione al valore.

Le vicende legate a queste coniazioni terminano, indirettamente, con la notizia della loro presenza nel 1492 nel Castello di Milano. Non è difficile immaginare le sorti di queste opere d'arte, uniche nel loro genere, con la caduta del Governo sforzesco e la fuga del Moro nel settembre 1499. Portate con sé dallo Sforza quale tesoro per accreditarsi gli aiuti imperiali, al fine di riottenere il Ducato, finirono per essere fuse nella zecca a causa della mancanza di denaro per il mantenimento delle truppe mercenarie. Questa conseguenza è documentata per uno degli esemplari raffiguranti la duchessa Bona: venduto o dato in pegno dalla stessa Bona di Savoia il 6 novembre 1495⁽¹⁸⁾, fu portato alla zecca di Genova per essere sciolto nei crogiuoli. Un altro esemplare venne fuso su indicazione di Ascanio Sforza nel 1500 per pagare l'esercito del fratello impegnato a riprendere Milano.

Progetto iconocratico

L'inedita realizzazione degli esemplari da *diecimila Ducati* per volere del duca Galeazzo Maria Sforza non è altro che l'evoluzione, portata al più alto livello, del progetto iconocratico avviato dal padre Francesco I a seguito della firma della Pace di Lodi (9 aprile 1454) e della promulgazione della Lega Italica (25 giugno 1455). L'ideazione a suo tempo delle nuove emissioni, i *Ducati* d'oro con ritratto, doveva tenere conto, in misura più articolata di quanto non avvenisse in precedenza, della loro diffusione sul territorio cercando di ottenere la più ampia circolazione possibile, elemento che si traduceva e innestava, proprio per le complesse caratteristiche comunicative, nel percorso virtuoso «circolazione→comunicazione↔consenso». A tale fine occorreva dotare le monete di tutte quelle caratteristiche economiche e for-

mali atte a favorirne l'accettazione sul mercato e 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 delle emissioni e dalle loro raffigurazioni.

Il profondo rinnovarsi dell'idea stessa di autorità, in atto dalla seconda metà del Quattrocento, verso la sempre più marcata e diretta personalizzazione vedeva proseguire, anche con Galeazzo Maria, questa tendenza per metterla al servizio del ruolo politico andato a consolidarsi dopo la positiva esperienza paterna. Progetto avviato subito dopo la stabilizzazione dei confini nell'Italia Settentrionale che portò a una prima e vera affermazione personale degli Sforza quali garanti della pace e del rinnovato equilibrio politico nella Penisola. Va ricordato come questo traguardo sia stato veicolato anche tramite la coniazione di nuove monete destinate a una larga diffusione nel mercato e non per mezzo, come era accaduto nelle precedenti esperienze milanesi e comune agli altri Stati dell'epoca, di una ricca produzione di medaglie con le quali esprimere un messaggio politico articolato e lessicalmente complesso. Difatti le medaglie dedicate a Francesco I dopo l'assunzione del potere a Milano si limitano ai due esemplari a firma dell'Enzola⁽¹⁹⁾; è evidente, se confrontata con le altre corti rinascimentali, la scarsa fortuna e attenzione che questo genere di creazioni riscosse presso la corte sforzesca, più proclive a dotare il Ducato di un efficiente sistema monetario caratterizzato da produzioni in grado di comunicare capillarmente la posizione politica e giuridica del Duca.

L'introduzione del profilo fisiognomico nel sistema monetario corrente aveva raggiunto e oltrepassato i confini del Ducato nel volgere di pochi anni, come dimostra la grande quantità di *Ducati* esistenti. Avviato il secondo governo Sforza dal 1466, e più propriamente con la scomparsa di Bianca Maria Visconti nel 1468, la nuova ambiziosa filosofia politica intrapresa da Galeazzo Maria pone la sfida di eccezionale valore, sia metallico sia comunicativo, delle monete da *diecimila Ducati*, produzione che si differenziava dai *Ducati* circolanti unicamente per il peso e il valore.

Storia degli studi e conclusioni

Torna utile a questo scopo ripercorrere la bibliografia di quanti studiarono le monete da *diecimila Ducati* di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia. La prima notizia della sorprendente fusione è nota grazie allo storico Giovanni Mulazzani che accennò, nel 1844, con l'opera *Sulla zecca di Milano dal secolo XIII fino ai giorni nostri*⁽²⁰⁾, all'esistenza «nel suo tesoro [del duca Galeazzo Maria], fra le altre cose, [che] vi erano quatuor medalie auree magni ponderis valoris ducatorum circiter decem milia pro qualibet», informazione tratta dal documento datato Pavia 4 marzo 1476 nel quale si approvavano i conti e la gestione del Tesoro ducale in favore del

tesoriere Gabriele Paleario. Successivamente Damiano Muoni nel 1865⁽²¹⁾ pubblicò il rendiconto dei maestri di zecca del 1471 confermando la notizia, messa in luce da Mulazzani, nel testo *La zecca di Milano nel secolo XV*; rendiconto esposto a quattro anni di distanza anche da Bernardino Biondelli nella dissertazione *La zecca e le monete di Milano*⁽²²⁾. Tra Ottocento e Novecento Michele Caffi⁽²³⁾ ed Emilio Motta⁽²⁴⁾ documentarono l'esistenza di dieci esemplari da *diecimila Ducati* prodotti a Milano, notizie incrementate da Eugenio Müntz⁽²⁵⁾ e Alfred Armand⁽²⁶⁾ che ne calcolarono, per primi, il peso in circa trentacinque chili di metallo prezioso. Più di recente hanno ripreso l'argomento Marco Albertario in "... *tracto dal naturale* ...": *la circolazione dei modelli tra la corte e la zecca di Milano*⁽²⁷⁾, Philip Grierson in *The earliest coin portraits of the Italian Renaissance*⁽²⁸⁾ e Lucia Travaini in *Zecche e monete*⁽²⁹⁾ avvalorando la tesi dei «lingotti d'arte» ovvero multipli d'oro⁽³⁰⁾ di grande peso e valore con «funzioni di conservazione della ricchezza» indicati anche per doni diplomatici; episodio toccato infine da Franco Saetti⁽³¹⁾ nel saggio "*Prove*" in *rame di monete del Rinascimento italiano con ritratto* per comprovare l'utilizzo delle prove in piombo quale vera e propria prassi della zecca.

Le differenze insite nelle dieci monete in oggetto rispetto ai *Ducati* circolanti di Galeazzo Maria Sforza consistevano, dunque, nel valore, nelle dimensioni e nel peso, essendo vigente all'epoca il sistema per cui il valore della moneta era legato al valore intrinseco del metallo prezioso contenuto nella stessa. Per chiarire in modo definitivo e incontrovertibile le caratteristiche fisiche degli esemplari da *diecimila Ducati*, menzionati nella bibliografia, si può tranquillamente affermare come si trattasse di produzioni eccezionali che ricalcavano nel tipo e nelle legende le monete auree ammesse al corso ma con il seguente, comprovato, impianto economico e struttura morfologica così riassunti: a) nel valore esatto stabilito in diecimila ducati d'oro; b) nel peso calcolato in kg. 35 (ovvero gr. 3,5 ciascun *Ducato* x 10.000 = kg. 35); c) nelle dimensioni⁽³²⁾ che arrivarono a circa 32-33 cm di diametro con uno spessore circa 2,5 cm. Evidenze contenute nella documentazione dell'epoca che testimonia la precisa volontà esecutiva del duca di Milano su valore, peso e dimensioni, quanto una «testa nostra al naturale», di queste monete (si veda n. 11); multipli inediti e inimitati sia dai governi successivi sia dagli Stati europei dell'epoca. Dieci opere uniche realizzare tramite fusione, monete a tutti gli effetti ma escluse dalla finalità precipua della 'moneta' di essere mezzo di pagamento e intermediario negli scambi: esclusivi strumenti di propaganda che andavano a superare le tre tipologie di destinatari (basso, medio e alto livello) pensate come oggetto di inarrivabile valore da ostentare occasionalmente alla popolazione, nei soggiorni presso le corti straniere e agli ambasciatori di passaggio a Milano perseguendo nel più ampio intento possibile il concetto «circolazione→comunicazione↔consenso» per legittimare la propria posizione.

Queste produzioni sono inoltre classificate dalla bibliografia esistente come medaglie, oggetto di studio fino ad ora per ricostruire il percorso cronologico dall'incarico nel novembre 1470 alle apposite maestranze fino alla loro esposizione nel Tesoro. Altresì queste eccezionali realizzazioni di zecca appaiono indicate quale *unicum* rinascimentale nella storia degli antichi Stati italiani. L'attuale aggiornamento mette in evidenza come la fusione dei pezzi d'oro da *diecimila Ducati* non può essere inserita nell'ambito medagliistico. Il progetto e la concretizzazione di queste opere, documentate dalle fonti d'archivio, rivela chiaramente la rinnovata politica propagandistica sostenuta da Galeazzo Maria, perseguita sulla traccia avviata dal padre Francesco I con l'introduzione del primo *Ducato* d'oro con ritratto dal vero.

Le nuove esigenze della società e l'evoluzione politico-economica a cui dovevano rispondere i governi dell'epoca, negli anni della lunga tregua armata sancita a Lodi per mantenere lo *status quo*, produssero originali e inedite soluzioni anche nel campo della monetazione e delle raffigurazioni del potere. Veicolare l'immagine del Duca per mezzo della monetazione corrente, perno della rivoluzione sforzesca, generò nuove forme e strutture lessicali nelle tipologie monetali capaci di comunicare all'esterno, e ai diversi livelli della società, il nuovo e forte messaggio dell'autorità emittente reso necessario dalla mai sopita guerra tra gli Stati dell'epoca, passata dai campi di battaglia alle zecche cittadine. Il caso in oggetto fu la prima inequivocabile concretizzazione dell'indirizzo filosofico-politico del secondo governo Sforza: i *Ducati* con le effigi dei regnanti erano ormai ampiamente diffusi nonché imitati, nel breve volgere di pochi anni, da quasi tutte le corti italiane e straniere. Galeazzo Maria, assunto il ruolo di protagonista nella costante competizione tra Stati, volle dunque rilanciare introducendo nell'articolata macchina propagandistica le monete da *diecimila Ducati* ricalcando, volutamente, l'impronta delle proprie monete auree in circolazione. Realizzazioni di ampio impatto visivo e psicologico nell'osservatore seppur oggetti limitati alla sola vista di ospiti e ambasciatori, fusioni che rispondevano alle dinamiche in atto all'interno dello scontro politico-monetario tra gli Stati, alleati ma rivali, per primeggiare e vedersi riconosciuto, nel caso in oggetto a Milano e al casato degli Sforza, il ruolo di arbitro morale, Stato 'guida' e garante della pace nella Penisola⁽³³⁾. Evoluzione proseguita dal Duca anche con la grande e ambiziosa riforma del sistema monetario del 1474, che vide la ristrutturazione complessiva di tutto il circolante metallico d'argento e l'introduzione del *Testone*⁽³⁴⁾, l'ammodernamento della gestione della zecca concessa in appalto e la rinuncia al diritto di signoraggio limitando gli effetti della svalutazione ma al contempo sollecitando l'afflusso di metallo prezioso.

La prematura scomparsa di Galeazzo Maria compromise il buon esito della riforma monetaria. Con la propria affermazione Ludovico Maria mantenne per Milano il ruolo di cardine della politica italiana senza però proseguire nel campo della riforma

avviata dal fratello. Al Moro si devono i pezzi da *dieci*⁽³⁵⁾, *venticinque* e *cinquanta Ducati* commissionati alla zecca cittadina per aggiornare il progetto iconocratico alle crescenti esigenze del mercato: monete che presentano in modo paritetico l'impronta e il fino dei *Ducati* circolanti, difforni unicamente nel peso proporzionato al valore. Evoluzione, o passaggio finale, di quanto avviato da Francesco I con l'introduzione del ritratto dal vero e da Galeazzo Maria con i pezzi da *diecimila Ducati*.

In conclusione, si può affermare scientificamente che i cosiddetti 'Medaglioni' di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia furono, come emerso nella documentazione, vere e proprie monete escluse dalla circolazione per gli evidenti motivi morfologici. Di seguito si elencano cinque punti a riprova di quanto sopraesposto, elementi ricavati dalla nuova analisi delle fonti dell'epoca: a) la richiesta del Duca di una prova in piombo, prassi comune della zecca che precede l'avvio di una nuova produzione monetale; b) la collocazione delle effigi ducali, in grandezza naturale, ricalcando il medesimo tipo dei *Ducati* in circolazione; c) la manifesta volontà di Galeazzo Maria nel realizzare esemplari in scala del *Ducato* circolante dall'effettivo valore di mercato di *diecimila Ducati* d'oro; d) l'assenza della complessa struttura compositiva e lessicale tipica delle medaglie e l'inserimento nella legenda dei soli titoli ducali: «Galeaz Maria Sfortia Vicecomes Dvx Mediolani quintus» e «Bona Vicecomes Dvcissa Mediolani quinta»; e) la prosecuzione del progetto iconocratico avviato da Francesco I con l'introduzione delle reali fattezze del Duca nel sistema monetario, coniazioni plasmate su tutti i molteplici livelli dei destinatari che componevano la società dell'epoca.

NOTE

- ⁽¹⁾ R. MARTINI, R. MOTTA, D. RIPAMONTI, *Consonanza politica e consenso sociale nelle emissioni del Rinascimento italiano*. Tallero da 40 grossi di Margherita de Foix, «Rassegna di Studi e di Notizie», XLI (2020-2021), pp. 167-190.
- ⁽²⁾ E. MOTTA, *Documenti Visconteo-Sforzeschi per la Storia della Zecca di Milano*, «Rivista Italiana di Numismatica», 6 (1893), fasc. 4, n. 216, pp. 456-457.
- ⁽³⁾ G. CASCIONE, R. MARTINI, *Iconocrazia. Comunicazione e politica nell'Europa di Carlo V. Dipinti, emblemi e monete*, Milano 2006, pp. 102-144.
- ⁽⁴⁾ E. MOTTA, *I medaglioni di Galeazzo Maria Sforza e di Bona di Savoia*, «Rivista Italiana di Numismatica», 29 (1916), fasc. 2, pp. 235-248.
- ⁽⁵⁾ MOTTA, *Documenti Visconteo-Sforzeschi...* cit. n. 2, 13 (1894), fasc. 2, n. 268, pp. 238-239.
- ⁽⁶⁾ MOTTA, *I medaglioni...* cit. n. 4, p. 238.
- ⁽⁷⁾ *Ivi*, p. 239.
- ⁽⁸⁾ *Ivi*, p. 240.
- ⁽⁹⁾ MOTTA, *Documenti Visconteo-Sforzeschi...* cit. n. 2, nn. 268 e 270, pp. 238-239.
- ⁽¹⁰⁾ *Ivi*, n. 268, pp. 238-239. Rapportato con il singolo *Ducato* l'esemplare da *quindicimila Ducati* raggiunse l'eccezionale peso di 51,5 kg d'oro.
- ⁽¹¹⁾ *Ivi*, n. 270, p. 239. Nel documento è elencato il peso delle singole monete realizzate a quella data.
- ⁽¹²⁾ *Ivi*, n. 273, p. 243.
- ⁽¹³⁾ MOTTA, *I medaglioni...* cit. n. 4, pp. 242-243.
- ⁽¹⁴⁾ *Ivi*, p. 243.
- ⁽¹⁵⁾ MOTTA, *Documenti Visconteo-Sforzeschi...* cit. n. 2, 18 (1894), fasc. 3, n. 285, p. 349.
- ⁽¹⁶⁾ E. SIMONSFELD, *Itinerario di Germania dell'anno 1492*, «Miscellanea della Regia Deputazione Veneta di Storia Patria», 2 (1903), vol. IX, p. 54.
- ⁽¹⁷⁾ Numero che non trova ulteriori conferme nella documentazione conosciuta.
- ⁽¹⁸⁾ G. AVIGNONE, *Di un medaglione di Bona di Savoia*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», 8 (1868), pp. 729-732, in particolare p. 731.
- ⁽¹⁹⁾ La prima medaglia sforzesca (Hill 1930, n. 281; Johnson, Martini 1986, n. 142) realizzata nella zecca di Milano fu quella del Veltro nel 1456.
D. (*biscia*) FR ° SFORTIA VICECOMES • MLI • DVX • IIII BELLI PATER • ET • PACIS • AVTOR • M • CCCCLVI • busto di Francesco I Sforza a d., corazzato; ai lati °V° - °F°. R. IO • FR ENZOLAE • • PARMENSIS • OPVS • emblema del veltro: su motivi rocciosi, sotto pino, cane accucciato a s., trattenuto da mano in alto, a d., che fuoriesce da semicerchio raggianti.
Enzola realizzò nel 1459 una seconda medaglia (Hill 1930, n. 284; Johnson, Martini 1986, n. 144) per la famiglia Sforza evolvendo la realizzazione del 1456 al livello successivo del progetto iconocratico con l'inserimento al R. del busto di Galeazzo Maria Sforza, chiaro intento di Francesco I di dinastizzare il casato a garanzia dell'avvenire del Ducato.
D. (*biscia*) FR ° SFORTIA VICECOMES • MLI DVX • IIII BELLI PATER • ET • PACIS • AVTOR • M • CCCCLVI • busto di Francesco I Sforza a d., corazzato; ai lati °V° - °F°. R.

(*biscia*) GALEAZ MARIA SFORTIA • VICECOMES • FR • SFORTIAE • MLI • DVCIS • IIII • PRIMOGENS busto di Galeazzo Maria Sforza a s., ai lati, °V° - °F° e MCCCC - LVIII.

- (20) G. MULAZZANI, *Sulla zecca di Milano dal secolo XIII fino ai giorni nostri*, «Rivista europea», gennaio 1844, pp. 8-16, in particolare p. 10.
- (21) D. MUONI, *La zecca di Milano nel secolo XV*, «Rivista della Numismatica antica e moderna», 1865, fasc. 4, pp. 18-21, in particolare pp.20-21.
- (22) B. BIONDELLI, *La zecca e le monete di Milano*, 1869, p. 135.
- (23) M. CAFFI, *Antica arte lombarda. Oreficeria*, «Archivio Storico Lombardo», 1880, vol. 7, fasc. 3, pp. 590-612, in particolare pp. 590-591.
- (24) E. MOTTA, *Nuovi documenti ad illustrazione della zecca di Milano nel secolo XV*, «Gazzetta Numismatica dell'Ambrosoli», 1884, anno IV, n. 5, pp. 2-4.
- (25) E. MÜNTZ, *L'arte italiana nel '400*, 1894, p. 177.
- (26) A. ARMAND, *Les médailleurs italiens*, 1887, pp. 10-12.
- (27) M. ALBERTARIO, "... tracto dal naturale ...": *la circolazione dei modelli tra la corte e la zecca di Milano*, «Quaderni del Centro Culturale Numismatico Milanese», fasc. 8 (2002), pp. 3-32, in particolare pp. 11-12.
- (28) P. GRIERSON, *The earliest coin portraits of the Italian Renaissance*, «Rivista Italiana di Numismatica» 103 (2002), fasc. 2, pp. 385-393.
- (29) L. TRAVAINI, *Zecche e monete*, in *Il rinascimento italiano e l'Europa*, a cura di Philippe Braunsstein e Luca Molà, 3 voll., Treviso 2007, III, pp. 479-509, in particolare p. 500.
- (30) Nel testo Travaini a p. 500 (come in quello di Albertario a p. 12) afferma che «Galeazzo Maria Sforza ordinò la produzione dei pezzi d'oro da *diecimila Ducati* (*sic*: gr. 3,5 ciascuno = kg. 3,5)» ma il calcolo risulta errato: il *Ducato* d'oro ha un peso di circa gr. 3,5 che moltiplicato per diecimila corrisponde a kg. 3,5, valore in linea anche con quanto emerge dalla documentazione dell'epoca.
- (31) F. SAETTI, "*Prove*" in *rame di monete del Rinascimento italiano con ritratto*, «Rivista Italiana di Numismatica», 116 (2015), fasc. 2, pp. 329-350, in particolare p. 331.
- (32) La questione delle dimensioni delle monete da *dieci Ducati* è stata dibattuta nella bibliografia. I calcoli approssimati nel testo di Armand (vedi nota n. 26) partono dal confronto con i medaglioni di marmo: «Le diamètre de ces médaillons en marbre est d'environ soixante centimètre» citati in origine dalla lettera ducale (vedi nota n. 5) che reca: «faci fare duy stampi grandi de forma como sonno le medaglie de marmore sonno li in la camera nostra» sculture dalle dimensioni di circa 60 cm, custoditi presso il Castello Sforzesco. L'Armand deduceva quindi che «*Telle devait être très-probablement la grandeur des médaillons en or de Zanetto; leur épaisseur ne devait pas être de moins de six ou sept millimètres pour atteindre le poids de dix mille ducats*», una approssimazione verificata in concreto (su iniziativa di Rodolfo Martini, Conservatore del Gabinetto numismatico e Medagliere del Castello Sforzesco di Milano) con la creazione di un esemplare, in piombo, che ha però confermato l'estrema difficoltà di fondere una massa di kg 35 in una struttura di forma circolare dal diametro di circa 60 cm e dallo spessore di circa 6-7 mm. Non si sarebbe quindi potuta fondere una moneta di tale peso e dimensione con i mezzi e le capacità fusorie dell'epoca, per le leggi fisiche la tensione superficiale dell'oggetto non avrebbe retto il peso e non poteva quindi garantire una resistenza atta a non far piegare, o flettere, la struttura. Le caratteristiche chimiche e fisiche dell'oro puro rendono difatti difficilmente praticabile una fusione perfetta e una stabilità meccanica di un pezzo di quelle

dimensioni; l'oro è un metallo tenero e malleabile e dato il peso e la sottigliezza della fusione ipotizzata da Armand, la lastra d'oro puro si sarebbe flessa provocando inoltre gravi imperfezioni sulla superficie della moneta. L'incarico espressamente affidato da Galeazzo Maria a «Francesco da Mantova bombardero» ducale rivela la difficoltà delle maestranze attive nella zecca di procedere a una così complessa e inedita procedura di fusione dell'oro. L'esperimento realizzato in piombo rivela l'impraticabilità, in luogo soprattutto della strumentazione disponibile nel Quattrocento, di realizzare monete della stessa dimensione dei tondi di marmo individuati dal Duca quale esempio da imitare; il diametro massimo raggiunto dall'esperimento in piombo è stato di circa 32-33 cm e l'altezza, o spessore, di circa 2,5 cm. Dimensioni che confermano altresì la volontà ducale della «testa nostra al naturale cum queste lettere in cerco ovvero la legenda»; infatti, la struttura media della testa di uomo si aggira attorno a un diametro di circa 18-20 cm, dimensione che ben si colloca, attorniata dalla legenda, in una moneta di 32-33 cm di diametro.

⁽³³⁾ Intento esplicitato da Francesco I dal 1456 con la medaglia del Veltro (cfr. *supra*).

⁽³⁴⁾ Moneta dal peso eccezionale di gr. 9,8 alla lega di 964 millesimi. Va ricordata anche la particolare attenzione del Duca al circolante aureo con l'introduzione del doppio *Ducato* e l'evoluzione del ritratto fisiognomico impresso sui *Ducati*, presente, nei dieci anni di governo, in tre differenti versioni.

⁽³⁵⁾ Di questi modelli è conosciuto oggi il solo esemplare da dieci *Ducati* conservato presso il Gabinetto numismatico del Castello Sforzesco di Milano, inv. Brera 2646; gr. 35,06; Ø mm 25,03.

«Essendosi sparse queste Medaglie in tutto il popolo Christiano»: appunti per un catalogo delle effigi di san Carlo Borromeo impresse nel metallo

Lara Maria Rosa Barbieri

La devotione di San Carlo in Roma è andata, et v'è così innanzi, che mi pare avanzi cotesta di Milano, et li inditij sono manifesti, prima li due templij ampli, che si fabricano [San Carlo al Corso e San Carlo ai Catinari, n.d.a.], le molte Capelle, et Altari, che si sono erette, non essendovi Chiesa, che non habbia Capella, overo Altare; tutte l'indulgenze si spediscono sotto il suo titolo per tutto il mondo: le botteghe sono piene di quadri; Coronari, et Medaglieri non lavorano altre medaglie; in modo che il Papa istesso stupisce (...) ⁽¹⁾.

Così, il 24 marzo 1612, monsignor Antonio Seneca, vescovo di Anagni, si rivolgeva all'oblato Marco Aurelio Grattarola ⁽²⁾, preposto generale della congregazione, il quale, di seguito, annotava:

A proposito di quello che scrive Monsignor Seneca de i Medaglieri, fin quando ero io in Roma, al tempo della canonizatione del Santo, per causa di due Indulgenze di medaglie, che s'ottennero da Sua Santità, molto ample, una a istanza del Signor Cardinale Borromeo [Federico, n.d.a.], et l'altra a istanza de i Procuratori della canonizatione, furono benedette tanta quantità di Corone, Imagini, e Medaglie, che quasi se ne vuotarono tutte le botteghe di quella Città, et di Medaglie particolarmente. Non potevano lavorarne tante con l'effigie di San Carlo quei fabri, che bastassero a sodisfare alla divotione, et al fervore di tutte le nationi, che cercavano d'haverne per mandarle in ogni parte della Cristianità. E toccò a me a far havere una copia delle Indulgenze a un Corriero Spagnuolo, il quale ne conduceva quantità in Ispagna per mandarle nelle Indie, come egli mi disse. "Alle quali Medaglie del Santo presero i popoli sì gran devotione, che ogn'uno ne voleva havere almeno una adosso: et in alcune terre della Marca d'Ancona, in luogo di metterle nella corona, le portavano scoperte appese al collo per segno di somma devotione verso il Santo. In tanto che uno di là scrisse a un suo amico di Roma somiglianti parole. La nostra terra pare tutta una Religione di San Carlo, poichè ogn'uno porta al collo la sua effigie improntata nella Medaglia benedetta, come se fossero tutti suoi Cavaglieri". Onde non è maraviglia, che essendosi sparse queste Medaglie in tutto il popolo Christiano per ogni parte del mondo, se n'è sia fatto il spaccio scrittomi da Roma (...) ⁽³⁾.

Le accorate parole di questi due testimoni oculari ben restituiscono il fervore devotzionale propagatosi da Milano in tutta la penisola, travalicandone precocemente il

confine, ed il sentimento del popolo, ancora vivo, a pochi anni di distanza dalla canonizzazione di Carlo Borromeo, celebrata il 1 novembre 1610.

La straordinaria produzione di effigi ed *ex voto* per il nuovo santo è registrata, oltre che dalle opere in sé, di cui verosimilmente conosciamo e conserviamo soltanto una minima parte, anche dalle fonti agiografiche e iconografiche: come, ad esempio, il *Concorso innumerevole di popolo al di Lui sepolcro* esibito nel quadrona per la cattedrale milanese da Giorgio Bonola con Giacomo Parravicini⁽⁴⁾ o, ancora, nella serie delle grazie ricevute, il telero con il *Miracolo della gamba incancrenita*, in cui, sullo sfondo, una donna addita ai figli l'immagine del santo entro un medaglione marmoreo posto tra due colonne⁽⁵⁾.

Per quanto concerne la medagliistica, nello specifico, un primo tentativo sebbene non sistematico di illustrare gli esemplari conservati nelle raccolte pubbliche e private, essenzialmente milanesi, è stato quello dei fratelli Gneccchi, Francesco ed Ercole, compiuto nel 1910 sotto l'egida di Achille Ratti, allora prefetto della Biblioteca Ambrosiana, in occasione del III° centenario della canonizzazione⁽⁶⁾. In anni più recenti una ripartizione iconografica delle medaglie con l'effigie del santo si deve a Rodolfo Martini nei volumi dedicati alla produzione devozionale⁽⁷⁾ e a Teresa Aymamì⁽⁸⁾, che ha riservato una particolare attenzione all'associazione dei rovesci; mentre diverse sono le sedi, anche virtuali, in cui fiorisce il confronto tra i collezionisti⁽⁹⁾.

La quantità di materiale, ancora in larga parte inedito, è tale da considerare la figura in sé, se non «uno dei santi più effigiati in medaglia» come ha affermato Piero Voltolina⁽¹⁰⁾, perlomeno uno dei più ricorrenti e longevi.



FIG. 1 - Giovanni Antonio de' Rossi, *Medaglia commemorativa della consacrazione sacerdotale*. D. Carlo Borromeo; R. Roma assisa che porge una corona; Æ (bronzo), fusione, ø 70,5 mm. Collezione privata

La fortuna dell'effigie del santo nel metallo ha certamente conosciuto una vera e propria deflagrazione negli anni immediatamente precedenti e a ridosso della canonizzazione, che è durata sostanzialmente ininterrotta per tutto il XVII secolo con una discreta e, per certi versi, fisiologica flessione registrata nel Settecento ad eccezione di alcune sporadiche ma significative ricorrenze, quali, ad esempio, la solenne traslazione del corpo del 21 settembre 1751 in cui la memoria della santità è andata rinsaldandosi al tessuto urbano milanese. Per riaffiorare poi prepotentemente ancora nell'Ottocento e, in particolar modo, nella produzione industriale legata, in ambito milanese e non solo, alla dinastia dei Johnson, che ha saputo ridare linfa alla fisio-nomia del Borromeo traghettandone la memoria nel secolo successivo in occasione degli anniversari cruciali del 1910, del 1938, fino al 1984.

In questa sede si presenta una prima sequenza cronologica di medaglie e monete cinque e seicentesche, in parte afferenti al Civico Gabinetto Numismatico e Medagliere del Castello Sforzesco⁽¹¹⁾, primo tassello di un *corpus* più ampio dedicato al santo in preparazione.

La prima medaglia nota, in ordine di tempo, porta la firma del milanese Giovanni Antonio de' Rossi (Milano, 1517 – Roma, *post* 1575) e celebra la consacrazione sacerdotale avvenuta il 15 agosto 1563 in Santa Maria Maggiore a Roma. L'aspetto fatica a rientrare nel canone che sarà invece imposto dopo la morte dell'effigiato: il profilo del novello sacerdote, ritratto presumibilmente dal vivo, all'età di venticinque anni, si mostra ancora in carne con una barba piuttosto vistosa; segno che verrà espunto nella successiva produzione e, in particolare, dopo che, il 30 dicembre 1576, lo stesso presule impose a se stesso, *in primis* ed al clero, l'obbligo di radersi⁽¹²⁾. Sul rovescio Carlo è accompagnato da due chierici mentre riceve una corona di alloro dalla personificazione della città di Roma (FIG. 1), scena di accoglienza alquanto inusuale se rapportata al nostro personaggio e certamente mutuata dal repertorio numismatico romano imperiale⁽¹³⁾.

Sempre barbato è il profilo che compare nelle medaglie fuse a seguito alla nomina arcivescovile (12 maggio 1564), di cui nel Medagliere Sforzesco si conservano due tipi: il primo, ovale, con rovescio liscio (FIG. 2)⁽¹⁴⁾ ed un secondo, di poco successivo, ma sempre databile entro il termine ultimo del 1602 (FIG. 3), in quanto, nella legenda del dritto, prima del nome, non compare alcun riferimento all'attributo *beatus* o *sanctus*⁽¹⁵⁾. Sul rovescio è un agnello mistico immolato sopra un'ara, composizione opportunamente sciolta da Aymamì⁽¹⁶⁾ come allegoria del sacerdozio.

Le tre medaglie citate possono a pieno titolo rientrare nel novero delle rare, e perciò preziose, effigi prodotte mentre Carlo era ancora in vita, poiché come nella produzione pittorica, così anche la medaglistica ufficiale fatica a catturare l'immagine di questo personaggio di cui è nota la renitenza a farsi ritrarre⁽¹⁷⁾.

La rappresentazione del beato (*post* 1602) è ugualmente piuttosto rara contando



FIG. 2 - *Medaglia*. D. Carlo Borromeo; R. abraso; Æ, fusione bulinata, ø 55x68 mm, inv. Comune 33. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere



FIG. 3 - *Medaglia*. D. Carlo Borromeo; R. agnello su altare; Æ, fusione, ø 54 mm, inv. Comune sn. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere

inoltre che nella medaglia alcuni dettagli erano facilmente modificabili con successivi interventi a bulino. Come nel caso di un esemplare, derivato in parte dal precedente soprattutto per quanto riguarda il rovescio, di cui si conosce un pezzo in collezione privata, che nella legenda del dritto riporta la «B» di *beatus* anteposta al nome, mentre nella versione nel Civico Medagliere (inv. Comune 332) evidente è la bulinatura della «B» trasformata in «S» per *sanctus* (FIG. 4).

Un'altra medaglia in cui compare l'attributo del beato è quella con l'effigiato di profilo, in abito talare con berretta cardinalizia rivolto a sinistra e nel rovescio il motto coronato sorretto da un cherubino (FIG. 5)⁽¹⁸⁾, con una variante più tarda (inv. Comune 1682) in cui il cardinale porta la mano al petto, mentre nel rovescio il motto è innalzato da due angeli e nella legenda è riportato «SOLA GAVDET HVMILITAS DEVS». Dal 1577 il Borromeo fece modificare il proprio stemma nobiliare adottando la sola impresa dell'*Humilitas*, motto coronato che in medaglia rimane uno degli elementi più ricorrenti nella composizione dei rovesci.

La fortuna di questo modello di profilo in abito cardinalizio in generale risente dell'ufficialità di cui Federico Borromeo aveva investito il ritratto dell'Ambrosiana (inv. 109), citandolo nell'atto di donazione della propria quadreria come «la miglior testa che di lui sia stata fatta in pittura»⁽¹⁹⁾, ormai già nel 1618, ma fissando evidentemente un pensiero da tempo consolidato nella sua mente.

La produzione di più medaglie per la beatificazione andrà dunque rintracciata nella



FIG. 4 - Medaglia. D. San Carlo Borromeo; R. agnello su altare; Æ, fusione, ø 50 mm, inv. Comune 332. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere

ritrattistica sulle vesti dei personaggi milanesi dell'entourage federiciano e, in generale, della corte spagnola, di cui, per il momento, sono noti il *Ritratto di Federico Zuccari* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1690), del 1604 ad opera di Fede Galizia⁽²⁰⁾, che registra il dono offerto dal cardinale all'accademico di San Luca in concomitanza al compimento degli affreschi nel Salone d'onore del collegio pavese e l'*Allegoria del Fuoco* di Jan Brueghel il Vecchio (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 68), datato 1608⁽²¹⁾.

I due monili dipinti sebbene sostanzialmente ricalchino il medesimo morfema sono certamente derivazioni da matrici differenti. Se quello mostrato da Fede Galizia si avvicina all'esemplare inventariato nelle Civiche Raccolte come Comune 332, di cui si è detto⁽²²⁾, la medaglia riprodotta dal fiammingo (FIG. 6) è una delle tante elargitegli dal cardinale, come testimonia la nota di un monile d'oro, per il Brueghel, commissionato e pagato a Gaspare Mola nel settembre 1608⁽²³⁾ e la menzione nell'epistolario di una medaglia recapitatagli nel 1622⁽²⁴⁾. L'orafo originario del comasco (1567 circa – Roma, 26 gennaio 1640) risulta impiegato stabilmente presso la Zecca milanese dal luglio 1604 fino almeno al maggio 1609, quando fece ritorno a Firenze. Già dall'ottobre 1605 teneva bottega a Milano per proprio conto sotto «il segno del beatto Carlo»; segno e devozione che lo accompagnerà fino alla morte nella scelta di far erigere per la propria sepoltura una cappella intitolata al santo nella chiesa di Santa Maria in Traspontina⁽²⁵⁾. Nel 1610 il Mola si distinse per la produzione di una medaglia devozionale con l'effigie di san Carlo Borromeo attirando su di sé la stima di Paolo V e ipotecando, di fatto, la propria fortuna presso la corte pontificia.

Il profilo a capo scoperto scelto dal Mola trova un'anticipazione nella medaglia, senza



FIG. 5 - Medaglia. D. Beato Carlo Borromeo; R. motto coronato sorretto da un cherubino; Æ, fusione, ø 57x65 mm, inv. Comune 1606. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere

alcuna datazione ma verosimilmente fusa nel 1603, presente nelle Civiche Raccolte in due esemplari (inv. 963; inv. 1127), di cui si ha avuto già modo di trattare⁽²⁶⁾. Da rilevare, in aggiunta, anche la somiglianza del profilo del santo con l'altro ritratto conservato in Ambrosiana (inv. 909), opera di un anonimo pittore lombardo e verosimilmente eseguito all'indomani della beatificazione ma prima della canonizzazione⁽²⁷⁾. Le due medaglie del Castello potrebbero infatti essere state prodotte proprio nel 1603 in concomitanza con le celebrazioni del primo anniversario della beatificazione⁽²⁸⁾. La qualità del metallo impiegato, sinonimo di una circolazione controllata, si accompagna all'assenza della legenda attorno al profilo che presuppone che l'effigie fosse distribuita all'interno di una ristretta cerchia familiare e, in ogni caso, in un ambiente in cui non era necessario identificare a parole il personaggio. L'appensorio con i tre cerchi, simbolo dei Borromeo, è in questo senso una riprova. Lo si ritrova anche in una fusione più tarda, verosimilmente settecentesca, della stessa medaglia in collezione privata e in una variante (FIG. 7) con il ritratto nel dritto lievemente modificato nel tratteggio che sottolinea la capigliatura, senza tonsura e con il nimbo raggiato, mentre sul rovescio sono due mani di ecclesiastici che si congiungono stringendo una croce e in legenda il riferimento al collegio Elvetico ad indicare la probabile destinazione dell'oggetto agli allievi del Seminario⁽²⁹⁾.



FIG. 6 - Jan Brueghel il Vecchio, *Allegoria del Fuoco*, particolare, 1608, olio su rame, 46x66 cm, inv. 68. Milano, Pinacoteca Ambrosiana

Questo nuovo morfema costituisce, di fatto, una variante su cui si innesta la produzione successiva che vedrà procedere in parallelo i due tipi: in abito cardinalizio con tricorno o a capo scoperto con tonsura o zucchetto, con o senza il nimbo, almeno per quanto concerne la produzione ‘alta’ di medaglie celebrative, mentre l’effigie del santo a mezzo busto o talvolta a figura intera, in ginocchio di fronte al crocifisso ha conosciuto, in generale, una maggiore replica nelle medagliette di coronari: una produzione qualitativamente ‘inferiore’, ma quantitativamente rilevante, che merita senza dubbio di essere descritta in modo più ampio.

Proprio per la straordinaria diffusione dell’immagine e per l’altrettanto copiosa produzione di oggetti, risulta impossibile indicare con precisione la tiratura delle varie serie prodotte, tenendo conto che uno stesso modello è stato più volte utilizzato e replicato anche con metalli diversi a distanza di tempo.

Attestato già nel 1609, il profilo del santo è presente nel segno di distinzione per i Dottori e il Bibliotecario dell’Ambrosiana, secondo quanto prescritto nel paragrafo XXV delle *Costituzioni*⁽³⁰⁾. L’emblema, di cui si conosce una fusione ottocentesca (Milano, Biblioteca Ambrosiana, Medagliere, San Carlo Borromeo, n. 16)⁽³¹⁾, è tuttora in uso e rimasto tale: con la Vergine che abbraccia il Bambino nel dritto e nel rovescio, come in un sigillo, i santi Ambrogio e Carlo affrontati e all’esergo il motto «SINGULI SINGULA». Il busto del santo rivolto a sinistra, sempre a capo scoperto, nimbo, non si discosta da quello adottato per la famiglia, includendo in questa accezione anche i sacerdoti oblati.



FIG. 7 - Medaglia. D. San Carlo Borromeo; R. due mani che tengono una croce; lega o mistura di AG (argento), fusione bulinata, ø 50 mm, inv. Comune sn. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere

Nel 1610 la cerimonia di canonizzazione fu certamente motivo per incrementare la produzione di immagini. Come accennato, Gaspare Mola memore forse di un modello circolante in ambito milanese, propose nell'oro il santo cardinale a capo scoperto con nimbo contrassegnato da un semplice cerchio e, nel rovescio, l'ara con l'agnello mistico, in alto, due angeli che sorreggono il motto borromaico (FIG. 8)⁽³²⁾, precursore o seguace del modello proposto anche per un'emissione papale. Contemporaneamente, infatti, uscì l'effigie del Pontefice regnante su una medaglia realizzata da Giorgio Rancetti (circa 1550-1610), che nel rovescio presenta il dettaglio degli angeli reggi stemma e la medesima dicitura per la legenda: «ET EXALTAVIT HVMILES»⁽³³⁾, allusiva dell'evento consumatosi nell'anno.

La medaglia ufficiale della canonizzazione rimane quella annuale emessa il 29 giugno 1611, su disegno dell'incisore camerale della Zecca romana Giacomo Antonio Mori (o Moro). Della medaglia fu fatto un secondo conio, forse per rottura del primo o per meglio adattare la scena allo spazio del tondello⁽³⁴⁾, con una variante evidente nel rovescio per la mancanza dello stemma del Pontefice sul fianco del trono, l'aggiunta di una croce all'esergo e lo sposamento verso il basso della composizione in modo che la leggenda non venisse interrotta dalla mitria dell'ultimo cardinale di destra⁽³⁵⁾.

Il santo, ancora una volta, qui è soltanto evocato mentre l'intero campo del rovescio è occupato dalla figura del Pontefice assiso in trono mentre dà lettura della Bolla.

La scena riproduce in piccolo quanto illustrato in modo più ampio dal novarese



FIG. 8 - Gaspare Mola, *Medaglia*. D. San Carlo Borromeo; R. agnello su un altare e due angeli reggono il motto coronato; OR (oro), coniatà, 45,9 x 30,4 mm, inv. 7571. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Giovan Battista Ricci (1537?-1627), con il concorso di collaboratori, negli affreschi della prima Sala Paolina della Biblioteca Apostolica Vaticana; compiuti entro il 1612 e volti a celebrare gli avvenimenti significativi del pontificato Borghese⁽³⁶⁾.

Più rapido nel segno è il ritratto nimbato in un'emissione della Zecca veneziana circoscrivibile attorno al 1610 e con una ripresa evidente, sebbene sommaria e stanca, del profilo del Mola⁽³⁷⁾.

Il legame tra il santo milanese e la curia romana rimase vivo nella rarissima impressione che lo vede accostato al busto del Pontefice Paolo V – di cui un esemplare già nella collezione di Attilio Moiraghi, vicerettore del Collegio Borromeo di Pavia dal 1905 al 1919⁽³⁸⁾ – realizzato forse in concomitanza della posa della prima pietra (29 gennaio 1612) della chiesa di San Carlo al Corso e, di nuovo, nel tondo che celebra il medesimo avvenimento, non firmato ma attribuito al Mori⁽³⁹⁾, membro peraltro dell'Arciconfraternita che si fece carico dell'edificazione della nuova chiesa, in cui sul rovescio il santo appare dalle nubi nel margine sinistro, a mezza figura, in atto benedicente rivolto al prospetto dell'edificio. La data è indicata sotto il busto del Pontefice nel dritto.

Il 26 febbraio dello stesso anno fu dato l'*incipit* alla costruzione dell'altro luogo di culto romano, San Carlo ai Catinari, in questo caso nel tondo commemorativo viene riprodotta la fronte del tempio con il cardinale però a figura intera stante sotto l'arcata centrale e nelle nicchie laterali, a destra, san Pietro e, a sinistra, san Barnaba, sul rovescio in dieci righe l'iscrizione celebrativa⁽⁴⁰⁾.

Più problematica invece rimane la datazione dell'unica esecuzione sinora nota che associa alla figura del Borromeo, sul dritto, la Basilica Vaticana, nel verso, Basilica di cui era stato creato Penitenziere Maggiore nel 1565⁽⁴¹⁾. Il rovescio riprende l'annuale del 29 giugno 1613 disegnata dal Mori⁽⁴²⁾ per celebrare i lavori di completamento della facciata, mentre il busto del santo che in basso reca la firma dello stesso medaglista, potrebbe essere frutto di un'associazione successiva.

Il clamore della canonizzazione rimase acceso nell'Urbe per almeno un decennio abbondante come testimoniato dal Grattarola e come ricorda anche l'unione del profilo del Borromeo con i quattro santi proclamati nel 1622 e, ancora, sulla medaglia emessa per l'anno giubilare 1625. La prima medaglietta mostra il santo cardinale a mezzo busto, in preghiera, rivolto a sinistra al crocifisso, mentre nel rovescio compaiono sant'Isidoro agricoltore, Filippo Neri, Ignazio di Loyola, Teresa di Gesù e Francesco Saverio. Di questa tipologia sono note molteplici varianti. Le ridotte dimensioni, il disegno semplice e l'anello saldato a piede saranno caratteristici di una produzione sterminata che ha trovato in ambito spagnolo un terreno molto fertile. La medaglia giubilare nel dritto riprende il medesimo soggetto della precedente sebbene in controparte, mentre nel rovescio sono le figure dei santi Pietro e Paolo con al centro la porta santa e all'esergo la data.

Oltre alle numerose medaglie il Borromeo è effigiato anche su alcune monete di poco posteriori al 1610: del 1614 è uno scudo da 9 fiorini di Carlo Emanuele I di Savoia (1580-1630), dove nel rovescio il santo cardinale è a figura intera, in piedi, rivolto a destra con in mano una croce processionale e intorno il motto: «DISCERNE CAUSAM MEAM», allusivo e volto a propiziarsi l'intercessione del santo nella guerra che Carlo Emanuele I aveva intrapreso contro Ferdinando Gonzaga per la causa del Monferrato. La qualità del disegno della figura appare molto sommaria e talvolta inficiata dall'usura che questa tipologia di oggetto ha risentito maggiormente.

Di poco successive (1618 e 1619) sono le monete emesse da Ferrante II Gonzaga, duca di Guastalla (1563-1630) in cui il santo mitrato con in mano il pastorale appare associato all'aquila bicipite ed alla legenda che identifica il regnante. In questo caso possiamo registrare la scelta, non frequente, di rappresentare il prelado in abito vescovile. Nell'infinita produzione di immagini carliane infatti sono relativamente poche le occasioni in cui il santo viene raffigurato in quanto metropolita milanese e decisamente più preponderante è l'esigenza di rimarcare il suo ruolo di cardinale di Santa Romana Chiesa. La presenza del santo su questa moneta, come rilevato dai fratelli Gneccchi⁽⁴³⁾, fu probabilmente voluta in memoria della madre di Ferrante II, Camilla Borromeo, sorella del santo, andata in sposa a Cesare I Gonzaga.

Una terza moneta è il *Testone* di Antonio Maria Tizzoni (1598-1641), conte di Desana, governatore di Alba, Biella e Mondovì che nella foggia riprende in buona sostanza l'esemplare precedente.



FIG. 9 - *Medaglia*. D. San Carlo Borromeo in preghiera davanti al crocifisso; R. Ostensione della Sacra Sindone; Æ, fusione, ø 19,8x19,8 mm. Collezione privata

Entro il 1637 (settembre 22) è la *Parpagliola* di Carlo I Gonzaga di Nevers, duca di Mantova e del Monferrato (1580-1637)⁽⁴⁴⁾, in cui l'identificazione del santo sul rovescio rimane affidata alla legenda, in quanto la figura è colta totalmente di profilo, in ginocchio, rivolta ad una croce processionale saldata ad un basamento appoggiato a terra quasi fosse un punto stazionario, con una sensibilità marcatamente pittorica.

Tornando alla produzione medagliistica, raro, ma non del tutto inusuale, è il santo devoto in preghiera associato all'immagine dell'ostensione della Sacra Sindone alla presenza di tre vescovi (FIG. 9). L'esemplare, non datato, può verosimilmente trovare nella metà del XVII secolo una valida sistemazione cronologica. Questa piccola medaglietta romboidale suscita interesse soprattutto per il rovescio che trova forse un precedente, oltre che nella produzione a stampa, anche in un disegno di Bernardino Lanino, conservato presso la Pinacoteca di Varallo Sesia (inv. 1136), datato tra il 1560 e il 1568 e considerato un ricordo grafico dell'ostensione della Sindone a Vercelli del 1560 avvenuta secondo il rituale in uso a Chambéry, che prevedeva la presenza di tre vescovi⁽⁴⁵⁾. Il culto tributato al Sacro lenzuolo dal vescovo milanese del resto è ben testimoniato nelle biografie⁽⁴⁶⁾.

A termine di questa prima provvisoria rassegna rimane il medaglione (FIG. 10)⁽⁴⁷⁾ con il ritratto proposto sul finire del secolo da Giuseppe Vismara (Milano, 4 dicembre 1633 – 13 marzo 1703), che merita certamente una riflessione in relazione alla formazione dell'artista. Scultore, prima ancora che medaglista, nel solco del nonno Gaspare, in servizio dal 1610 e, dal 1631, protostatuario del Duomo di Milano, di cui il nipote sostanzialmente raccolse l'eredità lavorando a sua volta nel cantiere della cattedrale. La sua attività di medaglista viene fatta risalire da Franco Arese⁽⁴⁸⁾



FIG. 10 - Giuseppe Vismara, *Medaglia*. D. San Carlo Borromeo; R. San Filippo Neri; Æ, fusione, ø 66 mm, inv. Comune, 211. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico e Medagliere

a seguito della decisione di vestire l'abito ecclesiastico e del suo insediamento come canonico nella collegiata di San Giorgio al Palazzo, il 7 agosto 1679; data che potrebbe costituire un valido *post quem* anche per la medaglia in questione.

L'accostamento dei due santi in questo caso potrebbe rivelare una committenza ambrosiana della medaglia, in virtù del legame tra l'istituzione di Federico Borromeo con entrambi gli effigiati. Peculiare all'interno della produzione dello stesso Vismara e della selezione tematica qui proposta è proprio l'accostamento di due volti che, di fatto, sembrerebbero pensati per costituire due dritti. La straordinaria capacità dell'artista di rendere nelle medaglie dei «ritratti assai vivi»⁽⁴⁹⁾ si può certamente riscontrare anche nel pezzo in esame, nonostante la discrepanza cronologica tra il periodo di attività dell'artefice rispetto all'effigiato. Senz'altro Vismara dovette fare ricorso al modello circolante e consolidato che discende dal ritratto ambrosiano attribuito a Figino. Rimane a distinguerla rispetto alla precedente produzione la resa di una «felice microscultura»⁽⁵⁰⁾ che sembra voler superare il limite bidimensionale della superficie monocroma dell'oggetto accostando il profilo ad un busto scolpito, come evidente nei solchi profondi del viso e nell'alzato delle pieghe della veste, a rendere l'impressione di una presenza.

In memoria di Carlo Alessandro Pisoni, che è stato raffinato e instancabile cultore di storia borromaica. Desidero esprimere un sentito ringraziamento a Ben Alsop, Giancarlo Alteri, Cristina D'Adda e al personale della Civica Biblioteca di Archeologia e Numismatica, Paola D'Agostino, don Umberto Dell'Orto, Eleonora Gianpiccolo, Giuseppe Girola, Sergio Leondi, Rodolfo Martini, Giancarlo Mascher, Fabrizio Pagani, Almudena Pérez de Tudela, mons. Alberto Rocca, Minou Schraven, Giulia Valli, Heinz Winter.

- ⁽¹⁾ *Sucessi maravigliosi della veneratione di S. Carlo, Cardinale di S. Prassede, & arcivescovo di Milano. Dati in luce da M. Aurelio Grattarola Oblato della Congreg. de' SS. Ambrogio e Carlo. Con privilegio*, In Milano, Per l'Her. di Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia Impressori Archiepisc., 1614, pp. 348-349. Sull'uso della medaglia come veicolo di indulgenza rimando a M. SCHRAVEN, *Miracle-Working Portraits of a Cardinal Saint. Managing the Devotional Medals of San Carlo Borromeo*, in *Portrait Cultures of the Early Modern Cardinal*, a cura di P. Baker-Bates, I. Brooke, Amsterdam 2021, pp. 317-342.
- ⁽²⁾ F. PAGANI, *Marco Aurelio Grattarola e la Canonizzazione di San Carlo Borromeo*, in *Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna*, atti delle giornate di studio (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 25-27 novembre 2010), a cura di D. Zardin, M. L. Frosio, «Studia Borromaica», 25, (2011), pp. 73-100.
- ⁽³⁾ *Sucessi maravigliosi...* cit. n. 1, p. 349.
- ⁽⁴⁾ A. ALBUZZI, «Per compire l'apparato che suole farsi ogn'anno nel Duomo di Milano». *I più tardi teleri sulla vita di san Carlo dal progetto alla realizzazione*, Perugia 2009, pp. 99-106.
- ⁽⁵⁾ M. ROSCI, *I quadroni di San Carlo del Duomo di Milano*, introduzione di Anna Maria Brizio, Milano 1965, pp. 230-231.
- ⁽⁶⁾ *San Carlo Borromeo nel terzo centenario della canonizzazione 1610-1910: periodico mensile pubblicato dal novembre 1908 al dicembre 1910 con 466 illustrazioni*, Milano, A. Bertarelli & C., 1910; in particolare: F. GNECCHI, E. GNECCHI, *Le medaglie di san Carlo*, pp. 13; 45; 62; 100; ID., *Numismatica di san Carlo*, p. 254 e A. RATTI, *Le Medaglie*, pp. 31, 78, 119, 135, 151, 171, 191, 211, 227, 254, 275, 299, 331, 366, 389, 412, 441, 468, 499, 532, 567, 620. I fratelli Gneccchi ne davano notizia nella «Rivista Italiana di Numismatica e scienze affini», anno XXI, vol. XXI, (1908), p. 628.
- ⁽⁷⁾ R. MARTINI, *Medaglia devozionale cattolica moderna e contemporanea in Italia ed Europa (1846-1978)*, collaborazione di Eugenio Vajna, partecipazione di Agostino Baradel, Giancarlo Mascher, Giovanni Santelli, 2 voll., Milano 2009; R. MARTINI, 2: *Collezione Tam: medaglie devozionali cattoliche moderne e contemporanee (1846-1978)*, partecipazione di Giancarlo Mascher, Giovanni Santelli, 3 voll., Milano 2009, 2.2, pp. 542-546 (con bibliografia precedente).
- ⁽⁸⁾ <<https://www.cruces-medallas.com/t11114-las-medallas-de-san-carlos-borromeo-siglos-xvi-xvii-xviii-apuntes-iconograficos>> (11/08/2021).
- ⁽⁹⁾ <https://devo.fandom.com/it/wiki/Categoria:Carlo_Borromeo (14/08/2020)>; <<http://numismatica-italiana.lamoneta.it/riepilogo/W-ME7E>> (20/09/2021).
- ⁽¹⁰⁾ P. VOLTOLINA, *La storia di Venezia attraverso le medaglie*, 3 voll., Venezia 1998, I, p. 20.
- ⁽¹¹⁾ R. MARTINI, *Il Reale Gabinetto di Medaglie e Monete di Brera e il Medagliere Milanese: la formazione delle collezioni del Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, in Musei nell'800. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino 2012, pp. 345-353.
- ⁽¹²⁾ *De vita et rebus gestis Caroli S. R. E. cardinalis, tituli S. Praxedis archiepiscopi Mediolani libri septem. Carolo a Basilicapetri praepos. general. Congreg. cleric. regul. S. Pauli auctore, Ingolstadii, ex officina typographica Daudis Sartorii, 1592*, ed. consultata: c. BASCAPÉ, *Vita e opere di Carlo arcivescovo di Milano cardinale di S. Prassede*, testo latino a fronte dell'editio princeps 1592, a cura di A. Majo, traduzione di G. Fassi, Milano 1965, pp. 393-395.
- ⁽¹³⁾ *San Carlo Borromeo nel terzo centenario...* cit. n. 6, p. 45, fig. 12; K. SCHULZ, *Der heilige Karl Borromäus auf Münzen und Medaillen des Wiener Münzkabinetts*, «Numismatische Zeitschrift», 98, 1984, pp. 63-83, in particolare fig. 1.1; P. ATTWOOD, *Italian Medals c. 1530-1600 in*

British Public Collections, 2 voll., London 2003, I, p. 135; II, fig. 113a; S. LEONDI, *San Carlo Borromeo: saggio di medaglie dalla collezione di Giancarlo Mascher*, «I Quaderni del Castello», numero 3, maggio 2012, pp. 28-41.

- (14) *San Carlo Borromeo nel terzo centenario...* cit. n. 6, p. 62, fig. 12.
- (15) *Chiese gotiche europee. Medaglie dal XVII al XX secolo. VI centenario del Duomo di Milano 1386-1986*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo Archeologico, 16 ottobre 1986 – 26 gennaio 1987), Milano 1986, pp. 34-35, cat. 40.
- (16) Cfr. n. 8, FIG. 4.
- (17) La questione delle effigi da vivo è riassunta in: L.M.R. BARBIERI, *Il busto di San Francesco di Vigevano nella tradizione dell'immagine di san Carlo Borromeo. Parte prima*, «Viglevanum», XXI, (2021), pp. 72-81.
- (18) *Chiese gotiche europee...* cit. n. 15, pp. 34-35, cat. 42; A. TURRICCHIA, *Il Regno Lombardo-Veneto attraverso le medaglie*, 3 voll., Roma 2003, III, p. 299, n. A56.
- (19) Sul ritratto rimando a M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Canterano (RM) 2017, pp. 541-543, cat. n. D1 (con bibliografia precedente).
- (20) G. AGOSTI, scheda n. 30, in *Fede Galizia mirabile pittoressa*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 3 luglio – 24 ottobre 2021), a cura di G. Agosti, L. Giacomelli, J. Stoppa, Trento 2021, pp. 231-236.
- (21) L. PIIL, scheda n. 198, in *Pinacoteca Ambrosiana*, 6 voll., Milano 2005-2010, II, 2006, *Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, pp. 93-95. Ringrazio mons. Alberto Rocca per la segnalazione.
- (22) G. ZACCARIOTTO, *La collezione di medaglie Mario Scaglia. II. Catalogo*, Cinisello Balsamo 2020, p. 276, n. 260; *Fede Galizia mirabile pittoressa...* cit. n. 20, cat. XLIX.
- (23) L.M.R. BARBIERI, *A proposito delle medaglie «d'ordine del Signor Cardinale»: Federico Borromeo committente per san Carlo*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XLIII, (2017), pp. 249-265, p. 251, nota 22.
- (24) Nella lettera dell'8 luglio 1622 il Brueghel informava il Borromeo di avere ricevuto «trecento scudi et la medaglia di S. Carlo et altri favori» quale compenso per i due quadri: l'*Allegoria dell'Aria* e la *Madonna della Ghirlanda*, opera quest'ultima eseguita da Rubens, al quale fu donata la medesima medaglia. Si veda: *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere in italiano dell'Ambrosiana*, Edizione commentata a cura di Rosa Argenziano, Milano 2019, p. 241.
- (25) L. SIMONATO, *Mola, Gaspare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, Roma 2011, pp. 298-302; E. GIANPICCOLO, *Gaspare Mola e le medaglie di Urbano VIII*, «Historia Mundi», 6 (2017), pp. 38-63, in particolare p. 40, fig. 1.
- (26) BARBIERI, *A proposito delle medaglie...* cit. n. 23, figg. 1-2.
- (27) G. FUSARI, scheda n. 349, in *Pinacoteca Ambrosiana...* cit. n. 21, pp. 287-288.
- (28) Il titolo di beato fu attribuito al Borromeo sebbene in mancanza di un vero e proprio atto pontificio di beatificazione, all'epoca era uso appellare con tale titolo anche i servi di Dio per i quali era iniziato da poco il processo. La disciplina riguardo la canonizzazione dei santi non conoscerà una sistematizzazione fino all'intervento di Urbano VIII. Per quanto concerne Carlo Borromeo, fin dal 27 settembre 1601 il cardinale Cesare Baronio, su invito di Papa Clemente VIII aveva scritto ai milanesi affinché fosse sostituita la Messa di suffragio che si celebrava ogni 4 novembre con una Messa da vivo, segno che lo si considerava già in possesso della gloria celeste. Si veda: *Il culto di S. Carlo a Milano nel 1603*, Roma 1913.
- (29) A. BERNAREGGI, *Varietà - medaglistica (I) e (II)*, «Humilitas. Miscellanea storica dei Seminari milanesi», fasc. 3, gennaio 1929, p. 90 e fasc. 10, ottobre 1929, p. 295.

- ⁽³⁰⁾ A. ANNONI, *Le costituzioni e i regolamenti*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 149-184.
- ⁽³¹⁾ La medaglia è illustrata in A. PAREDI, A. DELL'ACQUA, L. VITALI, *L'Ambrosiana*, Milano 1967, p. 19.
- ⁽³²⁾ F. VANNEL, G. TODERI, *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello*, 4 voll., Firenze 2003-2007, II, 2005, p. 14, n. 70; n. 71 (in argento); altro esemplare illustrato in *San Carlo Borromeo nel terzo centenario...* cit. n. 6, p. 151, fig. 8.
- ⁽³³⁾ W. MISELLI, *Il Papato dal 1605 al 1669 attraverso le medaglie*, Pavia 2003, p. 41, n. 39; A. MODESTI, *Corpus numismatum omnium romanorum pontificium*, 6 voll., Roma 2006, IV, pp. 488-489, n. 1056.
- ⁽³⁴⁾ E. GIAMPICCOLO, *Un incisore milanese per le medaglie di Paolo V: Giacomo Antonio Mori*, «Historia Mvndi», 5 (2016), pp. 98-109.
- ⁽³⁵⁾ MISELLI, *Il Papato dal 1605 al 1669...* cit. n. 33, p. 46, n. 46; MODESTI, *Corpus numismatum...* cit. n. 33, pp. 490-491, n. 1057; n. 1058.
- ⁽³⁶⁾ E. FUMAGALLI, *La decorazione pittorica: progetti e realizzazioni*, in *La Vaticana nel Seicento (1590-1700) una biblioteca di biblioteche*, Città del Vaticano 2014, pp. 651-684.
- ⁽³⁷⁾ VOLTOLINA, *La storia di Venezia...* cit. n. 10, II, p. 19, n. 855.
- ⁽³⁸⁾ *San Carlo Borromeo nel terzo centenario...* cit. n. 6, p. 630, fig. 78.
- ⁽³⁹⁾ MISELLI, *Il Papato dal 1605 al 1669...* cit. n. 33, p. 47, n. 47; MODESTI, *Corpus numismatum...* cit. n. 33, pp. 492-493, n. 1059; GIAMPICCOLO, *Un incisore milanese...* cit. n. 34, p. 102, fig. 4.
- ⁽⁴⁰⁾ MISELLI, *Il Papato dal 1605 al 1669...* cit. n. 33, p. 49, n. 49; MODESTI, *Corpus numismatum...* cit. n. 33, p. 495, n. 1060.
- ⁽⁴¹⁾ Un esemplare nel Münzkabinett di Berlino illustrato in MODESTI, *Corpus numismatum...* cit. n. 33, pp. 502-503, n. 1064.
- ⁽⁴²⁾ MISELLI, *Il Papato dal 1605 al 1669...* cit. n. 33, p. 53, n. 56; GIAMPICCOLO, *Un incisore milanese...* cit. n. 34, p. 102, fig. 5.
- ⁽⁴³⁾ *San Carlo Borromeo nel terzo centenario...* cit. n. 6, p. 254, fig. 16.
- ⁽⁴⁴⁾ Per le monete rimando a V.G. MONETA, *Santi e monete. Repertorio dei santi raffigurati sulle monete italiane dal VII al XIX secolo*, Milano 2010, pp. 132-133.
- ⁽⁴⁵⁾ E. RAME, S. RICCARDI, scheda n. 3, in *Divo Carlo. Carlo Borromeo pellegrino e santo tra Ticino e Sesia*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo – Museo Borgogna, 16 dicembre 2010 – 20 febbraio 2011), a cura di F. Gonzales, C. Lacchia, Novara 2010, pp. 104-105.
- ⁽⁴⁶⁾ Carlo Borromeo ebbe modo di recarsi a Torino una prima volta nel 1578, poi nel 1581, nel 1582 e pochi mesi prima di morire nel 1584. Sulla venerazione per il Sacro lenzuolo rimando a *La Sindone e la sua immagine. Storia, arte e devozione*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 28 settembre 2018 – 21 gennaio 2019), a cura di C. Arnaldi di Balme, Genova 2018, in particolare p. 20.
- ⁽⁴⁷⁾ *San Carlo Borromeo nel terzo centenario...* cit. n. 6, pp. 100-101, fig. 17; *Chiese gotiche europee...* cit. n. 15, pp. 38-39, cat. 46.
- ⁽⁴⁸⁾ F. ARESE, *Giuseppe Vismara medaglista barocco milanese*, «Medaglia», 10, (1975), pp. 75-85.
- ⁽⁴⁹⁾ *Ivi*, p. 84.
- ⁽⁵⁰⁾ *Ibidem*.

«Sarà per me giorno di festa quando io potrò impiegarmi in servizio vostro e di sì bella impresa». Lettere di Gaetano Cattaneo e Leopoldo Cicognara per la storia dell'arte in Lombardia (I)

Chiara Battezzati

«Amico Pregiatissimo, Io vengo a importunarvi direttamente, perché ho prova della Vostra somma cortesia, e dell'amore che vi lega a vostri studi con tanta dottrina e profondità vera di cognizione».

Inizia così la lettera che Leopoldo Cicognara indirizza, da Venezia, il 6 gennaio 1813 a Gaetano Cattaneo e che sembra costituire il primo incunabolo della lunga, anche se non regolare, corrispondenza tra il conte ferrarese e il conservatore, poi direttore, del Gabinetto numismatico di Milano⁽¹⁾.

A differenza di Cicognara, cui è sempre stato riconosciuto un ruolo di primo piano nel sistema artistico e storiografico della prima metà dell'Ottocento, il profilo di Gaetano Cattaneo (1771-1841) è stato risarcito solo a partire dalla fine degli anni settanta del secolo scorso grazie a indagini che sono riuscite a fare emergere e ridare spessore alla sua figura sottraendola dall'ombra dei suoi 'ingombranti' amici – Giuseppe Bossi, Alessandro Manzoni e Carlo Porta, solo per citarne alcuni tra i più stretti⁽²⁾.

Grazie alle sue doti umane e intellettuali, Cattaneo ha saputo tessere relazioni sincere e durature con le più grandi personalità del tempo, che spesso frequentano il Gabinetto numismatico – istituto da lui stesso fondato e poi diretto – e la sua ricchissima biblioteca: oltre ai già citati Bossi, Manzoni e Porta, anche Stendhal, Claude Fauriel, Pietro Custodi, il cugino Carlo Cattaneo, il grande conoscitore tedesco Carl Friedrich von Rumohr e molti altri⁽³⁾. Amicizie che si cementano anche attraverso lo studio e rinsaldano sia grazie a viaggi e soggiorni, anche all'estero, sia grazie alle lettere che, da Milano, raggiungono le maggiori città d'Italia e d'Europa.

1813-1815

Tra i corrispondenti di Cattaneo si annovera, quindi, anche Leopoldo Cicognara: un primo nucleo di lettere si scala tra il 1813 e il 1815, quando Cicognara sta componendo la *Storia della scultura*, e vede coinvolto, come terzo vertice del triangolo erudito, il comune amico Giuseppe Bossi, purtroppo già minato dalla

malattia che lo porterà alla morte, a soli trentotto anni, il 9 dicembre 1815⁽⁴⁾. Questo scambio epistolare, che si infittisce nel corso del 1814, si inquadra proprio nella costruzione della *Storia della scultura* e del suo apparato iconografico, che non poche fatiche e preoccupazioni riserva al suo compilatore⁽⁵⁾, e testimonia, per esempio, l'interesse dei tre per Agostino Busti detto il Bambaia. All'inizio del 1813 Bossi si sta infatti dedicando – tra le tante cose e con la consueta, febbricitante energia – allo studio dei marmi che componevano il *Monumento a Gaston de Foix*, confluito nella celebre *Descrizione* letta in tre sedute all'Accademia di Belle Arti di Milano tra il gennaio e l'aprile 1813, ma andata in stampa, presso Longhena, solo nel 1852⁽⁶⁾. Anche in questo caso, Bossi riesce a imprimere una svolta fondamentale alla fortuna critica e alla conoscenza del raffinatissimo scultore lombardo, oltre che alla comprensione del *Monumento*, che filtra potente già tra le pagine della *Storia della scultura*⁽⁷⁾. Ma l'impresa storiografica di Cicognara non beneficia solo delle ricerche sugli artisti lombardi che Bossi e Cattaneo stanno conducendo: perfettamente conscio dell'importanza di sostenere la lettura storico-critica con un corredo di immagini – irrinunciabile dopo le riflessioni di Winckelmann e le esperienze di Caylus e Séroux d'Agincourt – Cicognara si rivolge infatti, oltre che a Bossi⁽⁸⁾, a Cattaneo per ottenere disegni di alta qualità di alcune monete e medaglie, delle sculture della Certosa di Pavia e, soprattutto, del *Monumento a Gaston de Foix*. Cattaneo, con la sua proverbiale generosità, risponde all'appello e si mette a disposizione del corrispondente, affidando al cremonese Giovanni Bignoli, già allievo dell'Accademia di Brera, il delicato incarico di realizzare i disegni da tradurre poi in incisione, assai graditi a Cicognara⁽⁹⁾.

1823

Per riprendere le fila dell'amicizia erudita tra Cattaneo e Cicognara bisogna spostarsi all'estate del 1823, in piena Restaurazione. Questa volta è un Cattaneo impensierito e indaffarato nella stesura della *Istoria delle belle arti in Lombardia e nei vicini territorj* a ricercare i consigli di Cicognara, ben rodato nell'architettura di grandi opere storiografiche e consapevole delle fatiche derivanti della loro redazione⁽¹⁰⁾.

Ufficialmente dal gennaio 1816, anche Cattaneo, infatti, prende parte alla stesura della storia dell'arte e degli artisti lombardi⁽¹¹⁾: un grande e tortuoso lavoro storiografico collettivo, non privo di valenza civica, che coinvolge e appassiona per decenni gli eruditi più brillanti della città di Milano – tra cui, rimanendo ancorati alla prima metà dell'Ottocento, Pietro Custodi, Giuseppe Bossi e Ignazio Fumagalli, con riflessi evidenti anche nell'ordinamento della Pinacoteca di Brera⁽¹²⁾ – e che vedrà la luce, negli anni del Risorgimento, solo grazie a Girolamo Luigi Calvi⁽¹³⁾.

Dopo otto anni di impegno, la scrittura della *Istoria*, però, fatica ad avanzare e il vastissimo materiale radunato si trova ancora a uno stadio magmatico: nonostante avesse ormai deciso di costruire la sua opera per medaglioni biografici, preceduti da

introduzioni storico-artistiche più generali (sulla pittura, l'architettura ecc.), e definito l'ampio arco cronologico da coprire – dal Medioevo alla contemporaneità, viventi esclusi –, Cattaneo è atterrito dalla mole delle carte radunate, assalito dai dubbi, deconcentrato a causa degli impegni derivanti dalla gestione del Gabinetto numismatico e assediato da varie preoccupazioni, anche di natura finanziaria, che paralizzano almeno in parte il suo lavoro.

Sfumato un incontro a Venezia nel 1822 – quando avrebbe voluto sia confrontarsi di persona, così come aveva fatto con il comune amico, l'erudito padovano Giovanni De Lazara⁽¹⁴⁾, sia consultare le opere postillate da Bossi confluite nella biblioteca del conte ferrarese⁽¹⁵⁾ – Cattaneo non esita ad aggiornare e a coinvolgere il suo corrispondente nelle ricerche sugli artisti lombardi 'da remoto' e a chiedergli consigli.

Cattaneo, infatti, tratteggia per Cicognara il corso – ormai pluriennale – e lo stato di avanzamento degli studi storico-artistici, in cui si era rituffato dopo la morte di Bossi, senza nascondere le fatiche per mettere in fila e studiare criticamente i tanti materiali ereditati: le carte dello stesso Bossi, i manoscritti di De Pagave e di Albuzzi⁽¹⁶⁾, di Sant'Agostino, dell'abate Gallarati⁽¹⁷⁾, di padre Rigola, gli estratti dai registri della Fabbrica del Duomo e della Certosa di Pavia⁽¹⁸⁾. Una messe di carte, magmatica e instabile, che deve essere controllata e sottoposta a vaglio attento, nel tentativo di interrompere acritiche riprese e catene di errori. A ciò si aggiunge la necessità di misurare i documenti alla luce dei monumenti, nonostante l'impegno – anche finanziario – che questa verifica sul campo richiede, e di supportare la trattazione con tavole incise.

Cattaneo è certo di trovare comprensione e sostegno nel suo corrispondente: le stesse scelte – ormai obbligate – e lo stesso rigore metodologico hanno guidato il lavoro di Cicognara che, nella prefazione alla seconda edizione della *Storia della scultura*, edita nello stesso 1823, programmaticamente dichiara di aver «posta la maggior cura nella partizione del lavoro, nella verità dei fatti, nell'evidenza anche ove le questioni erano involute, e nella severità della critica»⁽¹⁹⁾.

Cattaneo è altrettanto certo di trovare supporto e aiuto nel dispendioso lavoro di verifica sul campo, che, nell'impossibilità di un controllo *de visu*, è spesso affidato agli amici studiosi: in questo caso, Cattaneo sguinzaglia Cicognara tra le calli di Cannaregio per esaminare la qualità e lo stile di due angeli in bronzo collocati su un altare e firmati «Bartolomeo Rubellini milanese» a lui noti solo dalla menzione nella *Guida per la città di Venezia* di Giovanni Antonio Moschini⁽²⁰⁾, ottenendo un giudizio tagliente e perentorio sulle sculture e sullo scultore⁽²¹⁾.

D'altro canto, vista l'urgenza di licenziare al più presto una storia degli artisti lombardi, Cicognara rassicura Cattaneo non solo sulle sue capacità per compiere la faticosa impresa, ma soprattutto lo conforta su una questione che ben sa essere delicata e cruciale: l'ideazione e la messa a punto del corredo iconografico della *Istoria*, indi-

cando, come esempio concreto di qualità e successo editoriale, l'edizione delle *Vite* vasariane curata da Giovanni Bottari⁽²²⁾.

Cicognara, in realtà, riesce solo in parte a fugare i dubbi e le ansie dell'amico milanese. Sollecitato dalle esperienze del Museo Milanese di Albuzzi, del Gabinetto dei pittori di Bossi e dalle più recenti iniziative editoriali italiane e internazionali corredate da incisioni, Cattaneo infatti immagina non solo di aprire i singoli medaglioni biografici con i ritratti degli artisti – su modello vasariano – ma anche di illustrare il «discorso storico sulle arti Lombarde» con le principali opere in esso discusse, per sostenere attraverso le immagini tesi e descrizioni formulate con le parole⁽²³⁾.

Questa esigenza porta ovviamente con sé l'obbligo di servirsi di buoni disegnatori e abili incisori: la consapevolezza di Cattaneo è certamente alimentata anche dalla pratica e dalla consuetudine sperimentata durante gli anni in cui è impiegato come disegnatore alla Zecca di Milano⁽²⁴⁾ e stimolata dal contesto milanese che, tra Sette e Ottocento, assume un ruolo di primo piano nella produzione e nel commercio delle stampe di traduzione, anche grazie alla scuola d'incisione istituita presso l'Accademia di Brera sotto la guida di Giuseppe Longhi⁽²⁵⁾.

Per certo la progettazione prosegue in questo senso: da lì a breve Cattaneo commissiona almeno una parte dei ritratti degli artisti lombardi a Giovanni Pagani, allora giovanissimo allievo di Pelagio Palagi⁽²⁶⁾, confermando quindi, ancora una volta, la tendenza generale ad affidare agli studenti delle accademie i disegni da tradurre in incisioni a complemento e supporto dei testi storiografici. Nel 1825 i disegni a matita nera eseguiti da Pagani e preparatori per le incisioni, che non è detto siano state mai realizzate, sono presentati all'esposizione annuale di Brera nella sezione «Oggetti di Belle Arti»⁽²⁷⁾.

Spesso Cattaneo si misura nell'individuare le *verae imagines* degli artisti nei criptoritratti e negli autoritratti inseriti in scene corali, secondo il «principio [che] consiste nell'attitudine di guardare lo Spettatore data ad una sola figura di un dipinto mentre tutte le altre prendono parte alla rappresentazione del soggetto»: per esempio, Bernardino Luini, come da tradizione, nel vecchio canuto del *Cristo fra i dottori* del Santuario di Saronno; Aurelio Luini nel *Martirio di san Vincenzo* della Pinacoteca di Brera; Calisto Piazza nella *Presentazione del Battista* dell'Incoronata di Lodi, e così via. Lo conferma inoltre una lettera spedita al pittore, votatosi alla storia dell'arte, Johann David Passavant del 1835 – che vale a riprova dei tempi lunghi di lavorazione che caratterizzano questa impresa storiografica – in cui Cattaneo loda il suo corrispondente per aver identificato il volto di Cesare da Sesto all'interno dell'*Adorazione dei magi* di Capodimonte e lo ringrazia per avergliene fornito il lucido⁽²⁸⁾.

Oltre a dare conto dell'avanzamento della *Istoria*, le lettere che corrono tra Milano e Venezia nell'estate 1823 riflettono interessi e attività legati all'educazione artistica e alle Accademie.

Cattaneo, per esempio, raccomanda a Cicognara la pubblicazione dedicata alla Certosa di Pavia dei fratelli Gaetano e Francesco Durelli, allievi dell'Accademia di Brera: fresca di stampa, l'edizione è munita di tavole a corredo del testo – disegnate e incise da Giuseppe Bramati – che contribuiscono al successo del volume e alla riscoperta del monumento pavese, in quegli anni prepotentemente riproposto all'attenzione di artisti e studiosi⁽²⁹⁾. Nell'introduzione, i due fratelli non mancano di esprimere la propria riconoscenza nei confronti del direttore del Gabinetto Numismatico e di ricordarne l'impegno nella stesura della storia dell'arte e degli artisti lombardi di cui era «amator caldissimo ed esimio conoscitore»⁽³⁰⁾.

Il volume patrocinato da Cattaneo riceve il plauso entusiasta e il sostegno di Cicognara che, già nella prima edizione della *Storia della scultura*, aveva lamentato l'assenza di un'opera consacrata alla descrizione di quel «suntuosissimo monumento»⁽³¹⁾ e quindi aggiorna la seconda edizione alla luce della nuova voce bibliografica⁽³²⁾. A conferma di uno scambio non a senso unico, Cicognara ragguaglia proprio sull'avanzamento dei lavori della seconda edizione della *Storia della scultura*, pubblicata in otto volumi tra il 1823 e il 1824, pregando Cattaneo di riferirgli errori, mancanze e aggiornamenti – cosa che il milanese non esita a fare, per esempio a proposito di un passaggio relativo a Domenico dei Cammei⁽³³⁾ – e nel contempo segnala la partecipazione al concorso di Brera di quell'anno di «un povero giovinetto» allievo dell'Accademia di Venezia, chiamato a realizzare, in linea con il tema della gara, un gruppo in terracotta raffigurante Apollo che sorregge Giacinto morente⁽³⁴⁾, auspicando per il suo protetto – ancora ignoto – una vittoria a pari merito, come capitato – con un certo imbarazzo – nel 1812 per Francesco Hayez, allora campione veneziano, e Antonio De Antoni, per parte braidense⁽³⁵⁾.

Per concludere, nello scambio epistolare dell'estate 1823 trova spazio anche il ricordo, condito da una punta amara, dei comuni amici, ormai scomparsi, Giuseppe Bossi e Antonio Canova.

A un anno dalla morte di Canova, dopo averne licenziato la biografia⁽³⁶⁾, Cicognara sta infatti gestendo, con una certa fatica, la regia del monumento funebre da collocare ai Frari che sarà inaugurato solo nel 1827. Nonostante l'impegno profuso per la buona riuscita delle celebrazioni, la risposta alla sottoscrizione promossa per finanziarle è piuttosto tiepida: la raccolta registra lentezze e non corrisponde alle aspettative, soprattutto a Venezia e tra il patriziato cittadino⁽³⁷⁾. Amareggiato, Cicognara traccia allora un parallelo con l'altrettanto difficile erezione del monumento a Giuseppe Bossi che aveva visto il coinvolgimento di grandi personalità della cultura e dell'arte del tempo – tra cui Pelagio Pelagi, Pompeo Marchesi e lo stesso Canova – ma poi 'esiliato' in Ambrosiana, dove ancora oggi si trova⁽³⁸⁾.

NOTE

- ⁽¹⁾ Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Venezia, 6 gennaio 1813: Los Angeles, The Getty Research Institute – Research Library, Special Collections and Visual Resources (d'ora in poi GRI), Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, b.
- ⁽²⁾ La ricostruzione passa dall'esame della corrispondenza di Cattaneo, per cui si è spesa a più riprese Rina La Guardia; si veda: R. LA GUARDIA, *L'amicizia fra Gaetano Cattaneo e Antonio Canova in alcune lettere inedite*, «Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano», 21-22 (1978), pp. 1-20; EAD., *Sei lettere di Gaetano Cattaneo a Giuseppe Prina*, «Il Risorgimento», 1 (1979), pp. 88-98; EAD., *Il viaggio europeo di G. Cattaneo e le relazioni culturali tra il Gabinetto Numismatico di Milano e il Museo Nazionale Ungherese (1812-1819)*, «Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano», 27-28 (1981), pp. 83-95; EAD., *La corrispondenza extra-ufficio del Gabinetto numismatico di Brera (1805-1851)*, Milano 1985; EAD., *La corrispondenza tra Gaetano Cattaneo ed Enrico Sanclemente: 1810-1814*, Milano 1993; si veda anche C. PASZTORY PEDRONI, *Quattro lettere di Gaetano Cattaneo a Giuseppe Bossi*, «Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano», 27-28 (1981), pp. 75-81. Per la biografia si veda almeno A. SAVIO, G. DELLA FERRERA, *Il poliedrico Gaetano Cattaneo, fondatore del Gabinetto Numismatico di Brera*, «Archivio Storico Lombardo», 7 (1990), pp. 347-374 con bibliografia precedente. Per il ruolo culturale sulla scena milanese e di mediazione con il mondo tedesco si veda in ultimo *Carteggi letterari. I*, a cura di S. Bertolucci, G. Meda Riquier, «Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni», 31 voll., promossa da G. Vigorelli, XXIX, Milano 2010; F. TASSO, *La mediazione culturale di Gaetano Cattaneo tra Lombardia, Germania e Ungheria*, in *Bossi e Goethe. Affinità elettive nel segno di Leonardo*, a cura di F. Mazzocca, F. Tasso e O. Cucciniello, Milano 2016, pp. 159-171; C. BATTEZZATI, «*Avec toute l'ardeur dont je suis capable*». *Gaetano Cattaneo e la storia dell'arte lombarda tra Milano e Dresda*, in *Bossi e Goethe... cit.*, pp. 173-193; EAD., *Per Leonardo da Besozzo a Napoli, circa 1835*, «Concorso. Arti e Lettere», 9 (2016), pp. 6-27, tutti con bibliografia precedente. Per le ricerche storico-artistiche si veda alle nn. 11 e 12.
- ⁽³⁾ Sul Gabinetto numismatico si veda in ultimo 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. Centenario di fondazione dei Musei Civici del Castello Sforzesco (1900-2000)», XXIV (2000), pp. 83-132; R. MARTINI, *Il Reale Gabinetto di Medaglie e Monete di Brera e il Medagliere Milanese: la formazione delle collezioni del Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco*, in *Musei nell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde prime e dopo l'Unità*, giornate di studio (Milano, Raccolte Storiche, Palazzo Moroggia, 7-8 ottobre 2010), a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino 2012, pp. 345-353. Per la frequentazione della biblioteca del Gabinetto da parte di studiosi ed eruditi e il supporto dato a Manzoni si veda in ultimo *Carteggi letterari... cit.* n. 2, pp. XIV-XXIII, con bibliografia di riferimento; BATTEZZATI, «*Avec toute l'ardeur*»... cit. n. 2, pp. 174-175.
- ⁽⁴⁾ In questa sede non si approfondirà in modo puntuale questo primo capitolo dell'amicizia intellettuale, di cui si offre una sintetica indicizzazione alla fine del contributo; le lettere conservate al GRI sono state segnalate da Salvatore Settis a Claudio Ciociola che le ha rese note in C. PORTA, *Lettere inedite e ritrovate*, a cura di C. Ciociola, Pisa 1989, p. 77, nota 110. Alla fine dell'articolo sono invece trascritte tre lettere del 1823; si rimanda a una prossima seconda parte

per la corrispondenza 1829-1831. Ringrazio Fernando Mazzocca, Rossana Sacchi, Patrizio Aiello, Marco Flamini e Massimo Romeri per il prezioso confronto.

- (5) Cicognara stesso non aveva esitato, nel 1812, a definire la pubblicazione della prima edizione, uscita a Venezia tra il 1813 e il 1818, un «labirinto di spine»: E. GRANUZZO, *Leopoldo Cicognara e la sua Biblioteca: formazione e significato di una collezione (II)*, «La Bibliofilia», 114 (2012), pp. 371-412, in particolare p. 371; sulle difficoltà del lavoro, talmente gravoso da provocare anche problemi di salute, oltre che economici, si veda almeno: I. MIARELLI MARIANI, *I disegni per la Storia della scultura di Leopoldo Cicognara: riproduzione e sperimentazione artistica, in 1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte*, a cura di M.E. Micheli, G. Perini Folesani, A. Santucci, Treia 2012, pp. 285-325, in particolare pp. 288-290; S. SALVAGNINI, *La Storia della scultura di Cicognara e la sua iconografia. Alcune riflessioni, in Leopoldo Cicognara filosofo dell'arte 1767-2017*, atti del simposio nazionale (Venezia, Accademia di Belle Arti, 22-23 novembre 2017), a cura di G. Cataldo, Firenze 2019, pp. 35-36. Per i disegni della *Storia della scultura* cfr. n. 9.
- (6) G. BOSSI, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, 2 voll., Firenze 1982, I, pp. 85-133; II, pp. 855-856. Lo stesso Bossi aveva fatto acquisire alcune parti del *Monumento a Gaston de Foix* per Brera (tra cui il *gisant*) e comprato per la sua eterogenea collezione altri pezzi di Bambaia, confluiti nel 1903 nelle collezioni civiche milanesi, come le lesene per il *Monumento Orsini* (Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica, invv. 1474-1475): 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, I, pp. 13-38; EAD., schede nn. 841-842, in *Museo d'Arte Antica... cit.*, III, pp. 20-22, 193-199; S. MARA, *Le collezioni di antichità, scultura e arti minori nel palazzo milanese di Giuseppe Bossi, sede della Scuola di pittura (1810-1815)*, «Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.», 2019, pp. 385-413, con bibliografia precedente.
- (7) G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, 1990, pp. 19-22, 39-40; V. ZANI, *Il ritratto funebre di Gaston de Foix in primo Ottocento tra tutela, studio e collezionismo*, «Arte Lombarda», 160 (2010), pp. 63-72; si veda anche M.T. FIORIO, in *Museo d'Arte Antica... cit.* n. 6, III, pp. 193-199; schede nn. 1050-1074, pp. 199-227. Cattaneo ha il merito di aver attribuito allo scultore il *Monumento Vimercati* nel Duomo di Milano, come sottolinea AGOSTI, *Bambaia... cit.*, p. 39, nota 56.
- (8) Sul coinvolgimento di Bossi come disegnatore per la *Storia della scultura* si veda in ultimo, I. MIARELLI MARIANI, *Da Morrona, Cicognara, Giuseppe Bossi e Giovanni di Balduccio*, «Monumenta documenta», 1 (2012), pp. 363-376.
- (9) Per l'apparato iconografico della *Storia della scultura* si veda almeno I. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e Cicognara: la storia dell'arte per immagini, in Enciclopedismo e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, atti della giornata di studi (Lecce, 26 maggio 2006), a cura di D. Caracciolo, F. Conte, A.M. Monaco, Galatina 2008, pp. 129-150; EAD., *I disegni per la Storia della scultura... cit.* n. 5, pp. 285-331; B. STEINDL, *Le illustrazioni della Storia della scultura*, in «Studi Neoclassici. Rivista internazionale», 2 (2014), pp. 163-180; E. RIZZIOLI, *L'officina di Leopoldo Cicognara. La creazione delle immagini per la Storia della Scultura*, Rovereto 2016; SALVAGNINI, *La Storia della scultura... cit.* n. 5, pp. 35-56.
- (10) Il titolo è desunto dal necrologio steso dal cugino di Gaetano, Carlo Cattaneo, *Annunci funebri. Gaetano Cattaneo*, «Il Politecnico», 1841, pp. 496-500, in particolare pp. 498-499.
- (11) Il recupero di questi materiali è dichiarato da Cattaneo nel profilo biografico di Bossi da lui redatto nel 1836 e pubblicato da C. CASATI, *Un ricordo a Giuseppe Bossi. Sue poesie edite ed*

inedite colla vita scritta da Gaetano Cattaneo sino all'ieri sconosciuta, Milano 1885, pp. 72-73, nota 36. Il suo contributo è stato ricostruito in C. BATTEZZATI, *Ricerche su Gaetano Cattaneo*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola di specializzazione in Beni storici artistici, a. a. 2010-2011, relatore G. Agosti, da cui sono tratti C. BATTEZZATI, *Liberale visto da Milano. due lettere del 1825 a Gaetano Cattaneo*, «Verona illustrata», 26 (2013), pp. 21-33; EAD., *Per Leonardo da Besozzo...* cit. n. 2; EAD., «*Avec toute l'ardeur*»... cit. n. 2; si veda anche S. BRUZZESE, *Per una "cronaca" delle Memorie: 1783-1948*, in A.F. ALBUZZI, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi [1773-1778]*, a cura di S. Bruzzese, Milano 2015, pp. XXXIX-LXIII, in particolare pp. XLVII-LI e R. ANTONELLI, *Per la storia delle Belle Arti in Lombardia di Giuseppe Bossi e Gaetano Cattaneo*, «Arte Documento», 24 (2018), pp. 152-157. Negli ultimi anni sono fortunatamente riemersi alcuni frammenti di questo lavoro: R. ANTONELLI, *Memorie sulla storia pittorica lodigiana del Cinquecento dalle carte di Giuseppe Bossi*, «Archivio Storico Lodigiano», 136 (2017), pp. 73-82; A. ROVETTA, *Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824): tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*, «Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.», 2020, pp. 229-260.

⁽¹²⁾ Dopo le importanti aperture di Dario Trento alla fine degli anni novanta, sulle ricerche sugli artisti lombardi che passano, come in una staffetta, da un erudito all'altro a partire dalla metà del Settecento, fa in ultimo il punto BRUZZESE, *Per una "cronaca" delle Memorie...* cit. n. 11, pp. XXXIX-LXIII. La ricostruzione storiografica prende concretamente corpo anche nell'allestimento della Sala dei Lombardi a Brera: già nel 1806, il progetto museografico di Giuseppe Bossi prevedeva l'esposizione, in dialogo, di opere di scuola lombarda antiche e contemporanee con lo scopo di educare il cittadino e di sostenere, attraverso il recupero storico-critico del passato, l'arte prodotta nel presente, in consonanza con le direttive del neonato Regno d'Italia. La Sala dei Lombardi è ordinata, nel concreto, nel 1817 da Ignazio Fumagalli; si veda almeno F. VALLI, *Dalle raccolte didattiche al museo. Modelli della formazione artistica a Brera fra Sette e Ottocento*, in Milano, *Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, incontro di studi n. 12 (Milano, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, 4-5 febbraio 1997), Milano 1999, pp. 293-309; EAD., *Giuseppe Bossi, segretario di Brera*, in *Giuseppe Bossi, Il Gabinetto dei ritratti dei pittori (1806)*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 11 giugno – 20 settembre 2009), a cura di S. Coppa, M. Olivari, Milano 2009, pp. 13-21; L. LODI, *La Pinacoteca tra 1809 e 1811*, in Milano 1809. *La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, atti del convegno (Milano, Pinacoteca di Brera, Sala della Passione, 2-3 dicembre 2009), a cura di S. Sicoli, Milano 2010, pp. 152-164; S. SICOLI, *Per una ricostruzione storica del profilo istituzionale di Brera*, in Milano 1809... cit., pp. 81-104; D. TRENTO, *Il Museo di Bossi e la Pinacoteca di Appiani*, in Milano 1809... cit., pp. 144-151.

⁽¹³⁾ 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 1859-1869; cfr. anche C. BATTEZZATI, *Ricucire una storia interrotta. Girolamo Luigi Calvi, le biografie leonardesche e il quarto volume delle Notizie*, «Acme», 2019 (1), pp. 199-220.

⁽¹⁴⁾ Gaetano Cattaneo a Giovanni De Lazara, 1 marzo 1820, in Milano, Civica Biblioteca Archeologica e Numismatica, *Corrispondenza extraufficio del Gabinetto Numismatico di Brera* (d'ora in poi CEU), IV, pp. 228-229; LA GUARDIA, *La "Corrispondenza extra-ufficio"...* cit. n. 2, p. 68, n. 951; BATTEZZATI, *Liberale...* cit. n. 11, p. 23.

⁽¹⁵⁾ Lo stesso CICOGNARA (*Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, 2 voll., Pisa 1821, I, p. 241; rist. anast. Sala Bolognese 1998) elenca le opere

acquistate dalla biblioteca Bossi: dal *Trattato dell'Arte della Pittura* di Lomazzo, alle *Vite* di Vasari postillate da Sebastiano Resta, all'*Abecedario Pittorico* di Orlandi, all'*Indicazione delle medaglie antiche del sig. Pietro Vitali* pubblicata a Roma da Alessandro Visconti nel 1805 e postillata dallo stesso Bossi. Come noto, la raccolta di Cicognara si conserva oggi alla Biblioteca Vaticana, dove è confluita, grazie all'interessamento di Angelo Mai, dopo la vendita nel 1824; si veda P. BAROCCHI, *Nota critica*, in *Catalogo della libreria del fu cavaliere Giuseppe Bossi* [Milano 1817], Firenze 1975, pp. III-XVII; G. BASCIA, *Introduzione*, in *Enciclopedismo e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, atti della giornata di studi (Lecce, 26 maggio 2006), a cura di D. Caracciolo, F. Conte, A.M. Monaco, Galatina 2008, pp. 9-14; E. GRANUZZO, *Leopoldo Cicognara e la sua Biblioteca: formazione e significato di una collezione (I)*, "La Bibliofilia", 114 (2012), pp. 231-272; EAD, *Leopoldo Cicognara (II)*... cit. n. 5, pp. 371-412.

⁽¹⁶⁾ Per la storia settecentesca e una panoramica generale su questa impresa collettiva vd. BRUZZESE, *Genesi, tempi e composizione delle Memorie*, in ALBUZZI, *Memorie*... cit. n. 11, pp. XXI-XXXVIII e ID., *Per una "cronaca" delle Memorie*... cit. n. 11, pp. XXXIX-LXIII.

⁽¹⁷⁾ BOSSI (*Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1810 [ma 1811], p. 68) ricorda la *Descrizione ragionata del celebre cenacolo dipinto dal ristoratore delle belle arti Leonardo da Vinci* del padre olivetano Francesco Maria Gallarati – autore, nel 1777, di una guida discretamente frequentata della città di Milano, sebbene mai completata. Gallarati è soprattutto celebre per aver riprodotto l'*Ultima Cena* in miniatura, ricordata anche da Goethe: iniziata il 15 aprile 1769, avrebbe dovuto comprendere non solo i commensali, ma anche architettura e paesaggio; si veda S. MARA, *L'abate Francesco Maria Gallarati (1729-1806) miniatore dilettante e critico d'arte: gli studi sul Cenacolo vinciano*, «Arte Lombarda», 181 (2017), pp. 87-96.

⁽¹⁸⁾ R. BATTAGLIA, *Le "Memorie" della Certosa di Pavia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 22 (1992), pp. 85-198. Presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano, Raccolta Portiana, II/1g, si conservano alcuni stralci di Carlo Porta inerenti la Certosa di Pavia. Lo stesso Porta specifica che sono notizie, riguardanti fabbrica e ornato, raccolte dal padre Rigola, ultimo procuratore generale del monastero, desunte da documenti originali conservati negli archivi della Certosa. Porta aggiunge che queste memorie, passate dopo la morte di Rigola al nipote Raffaele Arauco, sono giunte a lui tramite Vincenza Prevosti, sua moglie dal 1806, prima sposata ad Arauco (ministro delle Finanze della Repubblica Cisalpina, morto nel 1802: *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, seconda edizione accresciuta e illustrata, a cura di D. Isella, Milano – Napoli 1989, pp. 88-89). Si tratta di poche righe che dovrebbero riportare ciò che stava scritto in una più antica compilazione intitolata *Nota delle più celebri pitture della Chiesa della Certosa presso Pavia* e che sottolineano la qualità dei dipinti – l'unico nome fatto è, prevedibilmente, quello di Bernardino Luini – e soprattutto delle sculture, in particolare della facciata. Si susseguono riferimenti alle *Storie di san Brunone* e alle *Storie della fondazione della Certosa*, alla *Traslazione delle ceneri di Gian Galeazzo* e ai medaglioni in marmo con le effigi degli imperatori romani e dei filosofi greci e agli scultori attivi al cantiere come Marco d'Agrate, Angelo Marini, Andrea Fusina, Cristoforo Solari, Bambaia...

⁽¹⁹⁾ L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Canova per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, edizione seconda riveduta ed ampliata dall'autore, 8 voll., Prato 1823, I, p. 19.

⁽²⁰⁾ G.A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia all'Amico delle Belle Arti*, 2 voll., Venezia 1815, I, p. 651: «Nobilissimo è ezandio l'altare, dove vi sono [...] non meno che due angioletti, bellissimi getti, con la epigrafe: *Bart.^s Rubellinus Mediolanensis conflavit 1606*» (anche II, p. 624:

«Rubellini Bartolommeo milanese buon fusore nel 1606»). Nella seconda edizione della guida, edita dopo la morte di Cattaneo, la descrizione è più particolareggiata: «Il *Campagna* fece le due statuette degli altari laterali al maggiore, di cui i bellissimi angeli furono gittati da *Bartolommeo Rubellini*. L'altare maggiore è pur anche osservabile per i meravigliosi ornati, si de' pilastri, delle finestre, e delle balaustate: modelli di perfetta esecuzione» (G.A. MOSCHINI, *Nuova guida di Venezia*, seconda edizione con emende e aggiunte, Venezia 1847, p. 81): si veda P. ROSSI, *Le sculture cinquecentesche e secentesche*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana, W. Wolters, Venezia 2003, pp. 193-198, in particolare pp. 195-196.

(21) Il sospetto di Cicognara di un Rubellini «semplice fonditore», già presente nelle fonti, trova conferma nello studio di ROSSI (*Le sculture...* cit. n. 20, pp. 195-196) che ha posto il problema della presenza di uno scultore esperto e dotato che avrebbe fornito il modello a Rubellini. La studiosa suggerisce il nome del veronese Giulio Dal Moro. Rubellini «orefice» è attivo anche per il duomo di Milano: nel settembre 1623 è incaricato di realizzare due angeli in rame da agganciare alla volta del duomo, attorno alla reliquia del Sacro Chiodo. Le sculture, da realizzare entro due mesi, sono collaudate, tra gli altri, dal Cerano e da Fabio Mangone: Veneranda Fabbrica del Duomo, Archivio Storico, cartella 170, paragrafo 2, fascicolo 3 (ringrazio Susanna Zanuso per la segnalazione del documento); si veda anche *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione*, 6 voll., Milano 1883, V, p. 130.

(22) G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti corrette da molti errori e illustrate con note*, a cura di G.G. Bottari, 3 voll., Roma 1759-1760. In realtà anche il progetto di Bottari per la riedizione della Giuntina avrebbe dovuto essere molto più ricco e articolato e comprendere la riproduzione di grandi capolavori, uno per artista, selezionati per importanza, stato di conservazione e contributo al miglioramento delle arti; si veda in ultimo I. VERMEULEN, *Vasari illustrato. Il progetto incompiuto di Giovanni Bottari (1759-60) e la collezione di stampe Corsini*, «Prospettiva», 2007, 125, pp. 2-22, in particolare p. 2; T. FRANGENBERG, *The limits of a genre: Giovanni Gaetano Bottari's edition of Vasari's Lives (1759-1760)*, in *Le Vite del Vasari: generi, topoi, ricezione*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia 2010, pp. 293-300. Su questa scia si colloca, ad esempio, la *Storia della Pittura Italiana* di Giovanni Rosini, per cui si veda E. BIANCHI, *Ricerche sulle illustrazioni della Storia della Pittura Italiana di Giovanni Rosini*, tesi di dottorato, relatore G. Agosti, Università degli Studi di Milano, a. a. 2009-2010; una parte dei risultati di questa ricerca è in C. BATTEZZATI, E. BIANCHI, *Per il Monte di Petrarca di Giuseppe Bossi*, «Arte Lombarda», 184 (2018), pp. 69-87, in particolare pp. 79-82 con bibliografia di riferimento su Rosini. Le stampe di traduzione editate da Rosini sono oggi accessibili online grazie alla banca dati del Laboratorio Arti Visive della Scuola Normale di Pisa; si veda anche M. FILETI MAZZA, *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Firenze 2014, pp. 42-43; A. LABRIOLA, *Miniature rinascimentali riprodotte nel XIX secolo. Gaetano Milanese, Carlo Pini e Giovanni Rosini: dai calchi grafici alle stampe di traduzione*, «Rivista di storia della miniatura», 20 (2016), pp. 155-169. Si veda anche *La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, a cura di I. Miarelli Mariani, T. Casola, V. Fraticelli, V. Lisanti, L. Palombaro, Roma 1922, in particolare gli interventi di Sara Concilio, Valentina Borniotto e Raffaella Fontanarossa.

(23) Per le raccolte iconografiche promosse da Albuzzì e Bossi che, attraverso le effigi degli artisti, tracciano una prima storia dell'arte lombarda per immagini: *Giuseppe Bossi. Il Gabinetto dei*

ritratti... cit. n. 12; ALBUZZI, *Le Memorie...* cit. n. 11, pp. 260-303. Anche Cattaneo contribuisce: *Brera mai vista. L'Autoritratto di Johann Kupezky: un dono del numismatico Gaetano Cattaneo per il "Gabinetto de' Ritratti de' Pittori" della Pinacoteca di Brera* catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 7 giugno – 10 settembre 2007), con testi di S. Sicoli, Milano 2007.

⁽²⁴⁾ LA GUARDIA (*L'amicizia...* cit. n. 2, p. 2) ricorda il disegno per il ritratto di Antonio Scarpa, inciso da Faustino Anderloni, in A. SCARPA, *Saggio di osservazioni e d'esperienze sulle principali malattie degli occhi*, Pavia 1801, con successive riedizioni. Due esemplari sciolti dell'incisione si conservano alla Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" invv. Ri. m. 38-73 e 38-74; cfr. anche Carlo Porta. *Lettere inedite...* cit. n. 4, p. 80, nota 147. A questo proposito, nel 1801, Scarpa scriveva: «Mi sono fatto un vero piacere di secondare le di lei premure in favore del pittore Cattaneo. Ossi, muscoli e qualunque altra cosa entra nella composizione del corpo nostro è a di lui disposizione. Ho fatto costruire una macchina espressamente, perché egli possa dare al cadavere tutte quelle positure che troverà più di suo gusto. Io sono veramente occupatissimo in questi giorni; pure farò in modo che non manchino mai al Cattaneo oggetti onde soddisfare alla di lui curiosità, ed esercitare la somma abilità del medesimo nel disegno. La mia vanità ed amor proprio ne sono anco uno stimolo di più; poiché amo lusingarmi che i progressi del Cattaneo ecciteranno l'emulazione in molti altri giovani pittori a battere il medesimo sentiero, e che perciò questa scuola di Notomia non solo formerà dei buoni medici e chirurghi, ma contribuirà ancora all'avanzamento fra noi della pittura»: S. MOMESSO, *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Cittadella 2007, pp. 25, 253-254, n. 17.

⁽²⁵⁾ Cattaneo e Longhi, professore dal 1798 al 1831, erano in rapporti amichevoli. Dopo la morte dell'incisore, Cattaneo pensa di confezionarne un profilo biografico da inserire nella *Istoria delle belle arti in Lombardia*, rifiutando l'invito di Cicognara a stenderne la vita da pubblicare nell'«Antologia» di Vieusseux (cfr. lettere del 25 gennaio e del 23 marzo 1831 che saranno oggetto di disamina nella seconda parte di questo articolo). Per le stampe di traduzione a Milano all'inizio dell'Ottocento e il ruolo di Longhi si veda almeno E. BERTINELLI, M. FRAGONARA, *Giuseppe Longhi e il dibattito sull'incisione agli inizi dell'Ottocento*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli, Raccolte di Arte Applicata, Museo degli Strumenti Musicali», 20 (1996), pp. 127-193; A. MUSIARI, *Dai difficili inizi alla scuola romantica. Vincenzo Vangelisti, Giuseppe Longhi, Pietro Anderloni*, in *La città di Brera. Due secoli di incisione*, catalogo della mostra (Milano, Sala Napoleonica e Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Brera, 23 settembre – 23 ottobre, 28 ottobre – 28 novembre 1996), a cura di R. Bellini, L. Fersini, A. Musiari, F. Poli, S. Salvagnini, Milano 1996, pp. 72-107; *Giuseppe Longhi 1766-1831 e la scuola di incisione dell'Accademia di Brera*, a cura di A. Crespi, Monza 1999, in particolare pp. 28-29; A. MORANDOTTI, *Le stampe di traduzione: il caso di Milano fra età napoleonica e restaurazione* [1994], in *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, pp. 77-134.

⁽²⁶⁾ Su Pagani, nato attorno al 1810 e morto nel 1882, si veda almeno A. CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle province di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano 1862, pp. 57-58; *Pagani Giovanni*, in *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano 1993, p. 442.

⁽²⁷⁾ *Atti della Cesarea Regia Accademia di Belle Arti di Milano*, Milano 1825, p. 47; D. TRENTO, *Una copia di Giulietta Manzoni da Leonardo/Bossi*, in *Weimar 1818. Goethe, Cattaneo, Mylius, Manzoni*, a cura di S. Bertolucci, C. Liermann, G. Meda Riquier, A. Venturelli, Lovenjo di Menaggio 2004, p. 45. Una lettera dell'11 maggio 1821 a Carlo Bianchi, preposto e parroco di Sant'Ambrogio dal 1807 al 1829, informa sulla volontà di Cattaneo di far disegnare l'*Altare d'oro*, considerato «il più interessante monumento delle Arti Milanesei nei primordi del loro

rinascimento» e di svolgere ricerche d'archivio per ricavare informazioni sul suo autore: CEU IV, pp. 273-274; LA GUARDIA, *La "Corrispondenza extraufficio"*... cit. n. 2, p. 71, n. 989; BATTEZZATI, *Liberale*... cit. n. 11, p. 23.

(28) C. BATTEZZATI, *Per Leonardo da Besozzo*... cit. n. 2, pp. 19-22. Su Passavant e il suo soggiorno in Lombardia: J.D. PASSAVANT, *Contributi alle antiche scuole di pittura in Lombardia (1838)*, a cura di A. Litta, Cinisello Balsamo 2014; A. LITTA, M. LAFFRANCHI, *Johann David Passavant (1787-1861) in Lombardia, tra i taccuini di Francoforte e gli articoli sul «Kunst-Blatt»*, in *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova, Milano 2018, pp. 27-38.

(29) F. e G. DURELLI, *La Certosa di Pavia descritta ed illustrata con tavole incise*, Milano 1823; una seconda edizione è del 1853, per i tipi di Giuseppe Bernardoni. Sui fratelli Durelli, destinati a carriere di successo, e l'ambiente in cui gravitano si veda almeno F. FIORANI, s. v. *Durelli Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 99 voll., Roma 1993, XLII, pp. 185-187; ID., s. v. *Durelli Gaetano*, in *Dizionario biografico*... cit., XLII, pp. 187-188; P.L. CIAPPARELLI, *I disegni e le incisioni di scenografia*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di G. Agosti, M. Ceriana, Firenze 1997, p. 103; E. COLLE, *I disegni di ornato*, in *Le raccolte storiche*... cit., pp. 64-65; P. PAPAGNA, *I Concorsi di architettura*, in *Le raccolte storiche*... cit., pp. 92, 95, nota 12.

(30) Il ringraziamento è ribadito anche in F. e G. DURELLI, *Osservazioni dei signori fratelli Durelli all'articolo che tratta della Certosa di Pavia*, «Annali Universali di Statistica», gennaio 1829, pp. 82-83.

(31) L. CICOGNARA (*Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX*, 2 voll., Venezia 1816, II, p. 176-177). È ben conscio della centralità del monumento per lo sviluppo dell'arte in Lombardia e dell'impegno necessario a una sua accurata descrizione: «Il modo migliore per conoscere lo stato della scultura in Lombardia sarebbe quello di produrre un'illustrazione fatta con giusto criterio della Certosa di Pavia. [...] Nessuna descrizione fu mai pubblicata di questo tempio in una forma tale da poter classificare i diversi lavori secondo i rispettivi artefici che li condussero: i registri dei monaci sono confusi, e vi appariscono molti nomi di varj artisti alla rinfusa come Gio. Antonio Amadeo, Benedetto Brioschi, i fratelli Mantegazza, Ettore d'Alba, Antonio di Locate, Batista e Stefano da Sesto, Francesco Piontello, Giacomo Nava, Marco Agrate, Angelo marini siciliano, Andrea Fusina, Cristoforo Solari, Batista Gattoni, Agostino Busti, Antonio Tamagnini, Gio. Giacomo della Porta, Gio. Cristoforo Romano. Con questa farragine di artisti (molti dei quali insigni) è impossibile determinare rispettivamente a chi appartengano le opere, poiché fiorirono quasi ad un tempo; e qualora sorgono occasioni di tanto splendore, il concorso di parecchi uomini insigni costituisce una vera accademia, una scuola ove anche gli uomini minori emulando i grandi esempj non mancano di ben fare. E perciò non abbiamo volute indicare le sculture della Certosa se non col mezzo dei numeri anzi che colle iscrizioni nelle tavole rispettive».

(32) CICOGNARA, *Storia della scultura*... cit. n. 19, IV, p. 388.

(33) Il passo su Domenico dei Cammei è in CICOGNARA, *Storia della scultura*... cit. n. 31, II, pp. 410-411. La correzione proposta da Cattaneo è registrata in CICOGNARA, *Storia della scultura*... cit. n. 19, V, p. 441; si veda G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. AGOSTI, G. AGOSTI, C.B. STREHLKE, M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 74, 92.

(34) Per statuto, le opere dovevano essere consegnate al concorso anonime e contrassegnate solo da un motto, che permetteva di identificare l'opera, descritta severamente in *Atti della Cesarea Regia Accademia di Belle Arti di Milano*, Milano 1823, p. 38: «N° 1. coll'epigrafe = *Sculptu-*

rae cultor = L'attitudine di Apollo non è dignitosa ed è alquanto contorta, né si aggrappa con garbo con quella di Giacinto. La testa di Apollo è alquanto pesante e di carattere femminile; la figura di Giacinto sì nell'attitudine che in alcune parti non è destituita di pregi». Risulta molto complicato risalire al nome del raccomandato di Cicognara, vista la prassi ottocentesca di restituire le opere non vincitrici ai partecipanti e spesso di non conservare documentazione a riguardo: C. FERRI, *I Concorsi Governativi*, in *Le raccolte storiche...* cit. n. 29, pp. 16-23, in particolare p. 16. Il bozzetto in terracotta del vincitore Alessandro Puttinati si conserva, in deposito dall'Accademia di Brera, alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, inv. GAM425.

- ⁽³⁵⁾ F. MAZZOCCA, scheda n. 14, in *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano 1994, pp. 119-121; F. VALLI, scheda n. 2, in *Francesco Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 7 novembre 2015 – 21 febbraio 2016), a cura di F. Mazzocca con C. Ghibaudi, I. Marelli, F. Valli, Cinisello Balsamo 2015, pp. 78-81; per la triangolazione Canova – Cicognara – Hayez cfr. F. LEONE, *Maestri e allievi dell'Accademia tra Venezia e Roma*, in *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 settembre 2017 – 2 aprile 2018), a cura di R. De Feo, P. Marini, F. Mazzocca, Venezia 2017, in particolare p. 237; n. 6, p. 340; F. MAZZOCCA, *Tra Canova e Hayez. Leopoldo Cicognara storico e critico militante*, in *Leopoldo Cicognara...* cit. n. 5, pp. 25-34.
- ⁽³⁶⁾ L. CICOGNARA, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia 1823. È lo stesso Cattaneo a ringraziare, il 5 agosto (lettera II in Appendice), il suo corrispondente dell'invio del volume dedicato al grande scultore, aggiungendo che, se avesse saputo del progetto, avrebbe avuto il piacere di mettergli a disposizione alcune lettere di Canova in suo possesso, in particolare legate all'erezione del monumento commemorativo a Giuseppe Bossi, andate disperse con lo smembramento dell'archivio personale di Cattaneo seguito alla sua morte; si veda LA GUARDIA, *L'amicizia...* cit. n. 2, pp. 14-23; EAD., *La "Corrispondenza extra-ufficio"*... cit. n. 2, pp. 53-54, n. 751; p. 55, nn. 772, 791, p. 56, n. 795.
- ⁽³⁷⁾ Il manifesto di associazione è diffuso nell'ottobre del 1822; la sottoscrizione minima era di due zecchini, così che la partecipazione potesse essere larga ed estesa. Al fine di raggiungere il più ampio pubblico possibile, fu pubblicata su «Antologia» una lettera di Cicognara a Giovanni Battista Canova del 25 dicembre 1822: *Gli scritti d'arte...* cit. n. 15, I, pp. 631-636; cfr anche G. BARBIERI, *In morte delle arti sorelle. La commedia delle esequie solenni di Canova, Palladio, Tiziano*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano 1989, pp. 80-82; F. LEONE, *Il mito di Canova gloria nazionale e icona universale*, in *Canova, Hayez, Cicognara...* cit. n. 35, pp. 266-269. Nella CEU si conservano altre due lettere tra Cattaneo e Cicognara (9 giugno 1827 e 28 luglio 1829) che vertono sulle celebrazioni canoviane: CEU, IV, pp. 356, 377; cfr. LA GUARDIA, *La "Corrispondenza extra-ufficio"*... cit. n. 2, p. 79, n. 1064; p. 82, n. 1084.
- ⁽³⁸⁾ L'idea di celebrare Giuseppe Bossi con un monumento funebre si affaccia alle menti degli amici più stretti pochi giorni dopo la morte dell'artista, precocemente scomparso il 9 dicembre 1815. L'ideazione e la realizzazione del cenotafio, finanziato da una sottoscrizione pubblica e inizialmente pensato per Brera, coinvolgono alcuni tra i maggiori artisti del tempo che con Bossi avevano stretto rapporti di stima professionale e di amicizia: Pompeo Marchesi, Domenico Moglia, Pelagio Palagi e, soprattutto, Antonio Canova che crea e dona il busto colossale dell'amico scomparso. A causa soprattutto di tensioni interne al corpo accademico braidense, il monumento è destinato, infine, all'Ambrosiana, dove è inaugurato nel 1818: si veda in ultimo O. CUCCINIELLO, scheda n. 1745, in *Pinacoteca Ambrosiana. Raccolte archeologiche e scultoree*, Milano 2009, pp. 239-243.

Appendice

Abbreviazioni

GRI = Los Angeles, The Getty Research Institute – Research Library, Special Collections and Visual Resources,

CEU = Milano, Civica Biblioteca Archeologica e Numismatica, *Corrispondenza extraufficio del Gabinetto Numismatico di Brera*

Indice delle lettere 1813-1815

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Venezia, 6 gennaio 1813

GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, b.

Carlo Zardetti a Leopoldo Cicognara, Milano, 8 febbraio 1813

CEU III, pp. 17-18; LA GUARDIA, *La “Corrispondenza extraufficio”*... cit. n. 2, p. 31, n. 449.

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Ferrara, 31 marzo 1814

GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, c.

Gaetano Cattaneo a Leopoldo Cicognara, Milano, 1 giugno 1814

CEU III, pp. 61-62; LA GUARDIA, *La “Corrispondenza extraufficio”*... cit. n. 2, p. 35, n. 500.

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Venezia, 11 giugno 1814

GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, d.

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Venezia, 7 settembre 1814

GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, e.

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Venezia, 16 novembre 1814

GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, f.

Gaetano Cattaneo a Leopoldo Cicognara, Milano, 7 dicembre 1814

CEU III, pp. 134-135; LA GUARDIA, *La “Corrispondenza extraufficio”*... cit. n. 2, p. 40, n. 562.

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Venezia, 10 dicembre 1814

GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, g.

Gaetano Cattaneo a Leopoldo Cicognara, Milano, 24 dicembre 1814
Biblioteca Labronica F.D. Guerrazzi, Livorno; CEU III, pp. 140-142; LA GUARDIA,
La "Corrispondenza extraufficio" ... cit. n. 2, p. 40, n. 566.

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Venezia, 30 dicembre 1814
GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, h.

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Venezia, 14 gennaio 1815
GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, i.

Gaetano Cattaneo a Leopoldo Cicognara, Milano, 15 febbraio 1815
CEU III, p. 151; LA GUARDIA, *La "Corrispondenza extraufficio"* ... cit. n. 2, p. 41,
n. 570.

Gaetano Cattaneo a Giuseppe Bossi, Milano, 15 febbraio 1815
CEU III, p. 151; LA GUARDIA, *La "Corrispondenza extraufficio"* ... cit. n. 2, p. 41,
n. 569; PASZTORY-PEDRONI, *Quattro lettere*... cit. n. 2.

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Venezia, 18 febbraio 1815
GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, l.

Gaetano Cattaneo a Leopoldo Cicognara, Milano, 5 marzo 1815
CEU III, pp. 157-159; LA GUARDIA, *La "Corrispondenza extraufficio"* ... cit. n. 2,
p. 41, n. 574.

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Venezia, 11 marzo 1815
GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, m.

Gaetano Cattaneo a Leopoldo Cicognara, Milano, 12 aprile 1815
Biblioteca Labronica F.D. Guerrazzi, Livorno; CEU III, pp. 166-167; LA GUARDIA,
La "Corrispondenza extraufficio" ... cit. n. 2, p. 41, n. 583.

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Venezia, 15 aprile 1815
GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1, n.

I.

Gaetano Cattaneo a Leopoldo Cicognara, Venezia
Milano, 13 giugno 1823

Autografo non rintracciato, ma segnalato nella raccolta della contessa Lucia Fantini
Cicognara in *Lettere di pittori e scrittori italiani contemporanei finora inedite. Per
doppie nozze Treves-Todros*, a cura di L. Lipparini, Venezia 1844, [s. p.]. La lettera
è trascritta in CEU IV, pp. 310-311 (LA GUARDIA, *La "Corrispondenza extrauffi-*

cio” ... cit. n. 2, p. 74, n. 1021); pubblicata nella sua interezza in *Lettere di pittori...* cit, s.p., n. 7 e parzialmente in D. TRENTO, *Il “Cenacolo” di Bossi proto libro di storia dell’arte lombarda*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi...* cit. n. 12, p. 199.

L’interesse che prendete a tutte le generose imprese che onorano le Arti patrie mi anima a raccomandarvi quella che si addossarono recentemente due colti e peritissimi allievi di quest’Accademia, i due fratelli Durelli.

Intrapresero essi di pubblicare le opere di Architettura, e di Scultura della Certosa di Pavia, e già ne è uscito alla luce il p[ri]mo fascicolo che forse a quest’ora conoscerete. Il merito distinto di questi due Giovani, ed il carattere costante e franco onde sono muniti ci assicurano il compimento di un’opera che attendeva da tanto tempo quel portentoso edificio.

Il Vice Re ne accettò con gran piacere la dedica, e tutto concorre a far loro ottenere lo spaccio dell’opera presso i pubblici stabilimenti ove s’insegna il Disegno. Ma per ciò che spetta al Governo delle Prov[inc]e Ven[et]e hanno essi d’uopo di chi appoggi autorevolmente la loro istanza. Egli è per questo che mi pregarono di scriverne come alla persona che sarà p[ri]ma d’ogni altra consultata intorno alla convenienza della cosa. Io non frappongo un istante a secondare le loro brame nella persuasione in cui sono che non siete mai restio quando si tratta di favorire le arti e chi onorevolmente le professa.

Dopo avervi parlato in favore dei valenti Durelli voglio un poco trattenermi sopra un argomento che mi concerne in particolare. Non so se sappiate che già da otto anni mi occupo di raccogliere le memorie delle nostre arti continuando le ricerche incominciate dal nostro comune amico Bossi. Il rimprovero che ci vien fatto tutto di a noi Lombardi d’essere così tardi a rendere omaggio ai genj che onorarono il nostro paese convien che cessi una volta, e giacché la morte non permise che una siffatta impresa si eseguisse da chi più di tutti ne era degno e capace ho avuto la temerità di affrontarla credendo in tal modo di rendere una sorta di omaggio alla memoria dell’Amico. Già ci eravamo incontrati, senza che l’uno sapesse dell’altro, nell’istesso pensiero di raccogliere queste memorie, ed allorquando ce ne avvedemmo ebbe luogo uno di que’ conflitti che solo tra sinceri Amici possono accadere cioè l’uno voleva cedere all’altro il campo. Ma così avesse egli avuto vita bastante per portare al suo compimento una tale impresa, siccome io era riuscito a vincere l’insistente sua delicatezza persuadendolo a continuare da solo le relative ricerche cedendogli cordialmente tutto quanto già aveva radunato, e promettendogli di comunicargli, siccome feci, in appresso le scoperte che avrei avuto la fortuna di fare. Quando io fui pregato di fare lo spoglio di tutte le sue carte ebbi la cura di mettere da parte tutto ciò che aver poteva qualche relazione a tali ricerche, e per la gentilezza degli Eredi, ne divenni possessore. Se a ciò si aggiungono i M[ano]S[critti] degli Albuzzi e del De Pagave (che però mi sono più d’imbarazzo che di giovamento per essere due veri guasta mestieri) quelli del Sant’Agostini del P[adr]e Ab[at]e Gallarati e del P[adr]e Rigola ultimo Procurat[or]e della Certosa di Pavia, gli estratti dei Registri della V[enerand]a Fabbrica del nostro Duomo e della Certosa med[esim]a sarà facile di

avvedersi che giammai non si trovò unito tanto materiale per progredire in quest'impresa. Ma la maggior fatica che mi tocca di superare è quella di separare il vero dell'immensa congerie delle tradizioni volgari, delle asserzioni gratuite, dei falsi giudizi e delle opinioni troppo Municipali. Il sistema poi da me adottato di non fidarmi di nessuno, e di tutto vedere co' miei propri occhj ciò che ancora è visibile mi dà molto da fare e mi cagiona un dispendio che sopporto assai di buon animo ma che non è punto proporzionato alle mie ristrette finanze. Né io mi sento tentato di ricorrere ad estranei sussidj, di impetrare protezione e di obbligarmi in modo alcuno con particolari o col Pubblico ponendo al di sopra d'ogni cosa la soddisfazione di conservarmi indipendente. Quello di cui non posso né debbo essere indifferente sì è la cooperazione degli Amici e delle Persone che stimo e voi vedete che sotto questo doppio titolo non posso lasciarvi inoperoso in questa impresa. Io mi proponeva nell'anno scorso quando venni a Venezia di ragionare con voi sopra il mio lavoro, siccome feci col comune Amico Cav[alier]e Lazara, e di consultare le varie opere postillate da Bossi che voi acquistaste da Giegler. Ma sgraziatamente voi eravate a Roma ed i vostri libri stavano incassati. Se pertanto vi resta un qualche momento da consacrare in vantaggio della Storia delle Arti nostre vi prego di non dimenticarmi. E per darvene subito un'occasione vi prego quando vi accade di passare dalla bella Chiesuola dei Miracoli di voler dare un'occhiata alle due statuette di Bronzo collocate sopra un altare, e sulle quali il Moschini lesse il nome di un B[artolo]meo Rubellini Milanese. Mi premerebbe di sapere di qual merito sono, ed alla maniera di chi si accostino. Tutte le volte che mi portai a quella Chiesa per vederle la trovai chiusa. Mi fido interamente del vostro tatto. Perdonate caro Amico questa lunghissima lettera ed incolpatene il motivo. Se valgo anch'io a servirvi comandatemi intanto vi prego de' miei saluti alli S[igno]ri Diedo, Zandomenici, Aglietti e Borsato, e mi dico colla maggiore sincerità del sentimento etc.

1.

Leopoldo Cicognara a Gaetano Cattaneo, Milano

Venezia, 4 luglio 1823

Autografo in GRI, Leopoldo Cicognara letters, series I, folder 1.

Amico Preg[iatissi]mo

Il tardo riscontro alla vostra cortesissima lettera 13 decorso non è provenuto da altro motivo che dall'essere io assente da Venezia a prendere piuttosto acqua che aria nella provincia di Belluno, al fine di riavermi da lunga e penosa malattia che mi travagliò tutto l'inverno. Tornato appena a Venezia mi sono dato cura per raggiunghervi delle due statuette di bronzo delle quali mi domandate, e di cui ommisi di far parola nella mia storia, sembrandomi cose di poco rilievo non tanto per l'epoca già declinante al manierato, quanto per il dubbio che quel Bartolommeo Rubellini non fosse piuttosto un semplice fonditore che un modellatore. Cosa che a voi sarà facile conoscere, se altre opere di lui troverete in Lombardia. Quel vostro Robellini o Rubellino

che si intitolò conflator fioriva nel principio del Seicento, non aveva preziosità delle opere precedenti. Questi sono due angioletti in bronzo che portano due ceri, ma non sono più alti di tre quarti di braccio, sono smorfiosi, e senza buona scelta di estrema: opere mediocri, inferiori alle buone sculture de' vostri, e de' nostri artefici sul finire del 500. L'iscrizione è precisamente questa:

Bartolomeus Rubelini Mediolanensis conflabat a. MDCVI.

Quando venga interpellata l'accademia nostra per render conto del merito, e sulla preziosità degli studi pubblicati da nostri giovani sulla Certosa di Pavia, nessuno potrà con più intima persuasione di me render ragione del merito di quell'opera e di quel sontuosissimo monumento. A ciò, senza che mi vi determini il vostro grazioso ufficio, mi spinge il proprio convincimento, per aver esaminato quell'insigne lavoro, averlo studiato, e pubblicatone pochi saggi, come il comportava l'assunto mio, che non era di parzialmente illustrar la Certosa, ma darne conto, e mettere in avvedutezza sul merito sommo degli artefici che vi lavorarono. Fin d'allora feci voti per vederne una Illustrazione di proposito, e sperai che un giorno sarebbesi fatta, siccome ho visto accadere a poco a poco di varie altre cose, cui mi compiacqui aver dato l'impulso. Così mi sia pur dato di poter contribuire a invocar sopra di questa opera una protezione superiore efficace che la incoraggi e che lo farò di cuore.

E in proposito di questi miei desideri ed auguri voi avrete ben conosciuto da molti squarci delle mie opere quanto fosse sincera la querela che i vostri insigni artisti da ogni ramo di studio non venissero per anche illustrati, e come piansi al vedere che il Bossi finiva, e il suo lavoro su questo argomento rimaneva giacente.

Vi dissi più d'una fiata l'esser voi solo atto in Milano ad assumere le sue armi, e vendicare da un'immeritata oscurità tanti nomi insigni, e attribuir loro quel merito immenso di che sembrano defraudati, offuscati dalla luce che gli altri hanno diffusa mercé le cure de' loro solerti illustratori. Dio vi benedica che vi siete dato di proposito a far bene questa cosa, e la farete da vostro pari. Ma come voi avvertite, da certi elementi riuniti con poca critica da' quei vecchi zelanti di patria gloria, ma di mediocre intendimento, avrete più imbarazzo che conforto. Però i materiali del Bossi non erano sì scarsi, e voi siete abituato all'esattezza, perché anche gli studi ne' quali siete immerso per la Numismatica vi forzano a cerbrar molto, e per questo motivo spero che il vostro lavoro sarà de' meglio fatto che aver possiate davanti gli occhi da chi vi precede.

Non vi sgomentate del dispendio. Ove non sono tavole d'intaglio, che nel vostro lavoro non abbisognano, non credo che il dispendio sia tale da turbare, poiché due Volumi in quarto di una savia, e ben indotta edizione sul gusto di quella del Vasari pubblicata da Bottari deggiono dar luogo a tutti i materiali che avete riuniti esuberantemente (e quand'anche spendiate tre mille scudi per fare una magnifica edizione ne caverete sempre nove mille vendendola discretamente). Non v'è amatore, o biblioteca, o studio, o Accademia del mondo che non vorrà averla, e il vostro coraggio debbe da ciò avvalorarsi, e molto più perché il vostro nome per certo non oscuro, ma celebrato, servirà meritatamente a procurarvi gran sottoscrittori.

Io valgo ben poco, e non so lusingarmi di esservi di molta utilità ma come il potessi

in qualche maniera sarà per me giorno di festa quando io potrò impiegarmi in servizio vostro e di sì bella impresa.

Vi domando retribuzione pel caso che aveste notato cose le quali servir potessero ad emendare quei passi della mia storia che vi parvero abbisogname, poiché ora è già posto sotto il torchio il primo volume in Toscana (non già a mio conto) ma io vi ho lungamente lavorato però per introdurre varianti, ed ora opererò nell'estate al secondo volume il quale contiene le due grandi Epoche. Intendo parlarvi di una seconda edizione che si fa a Prato.

Finirò per raccomandarvi un povero giovinetto che vi ha mandato a Milano un suo gruppo per la scultura in concorso. La difficoltà per cuocerla dopo duecento anni che non si cuociono più sculture fu somma e dopo uno <...> per riescire nel lavoro di plastica. Poi la spedizione costosissima e azzardata ne ha portato la conseguenza che rompasi arrivando a Milano. Dio sa se avrà trovato benevolenza in chi glielo abbia rattoppato, tanto da non isfigurare in concorso. Lo vedrete sotto l'epigrafe sculpturae cultor. Io non oso raccomandare acciò si facciano ingiustizie, ma sebbene qualche volta possa non troppo lusingar l'amor proprio l'ottenere una medaglia seconda, quando la si converrebbe prima, è accaduto, come fu fatto allorché coronaste in un quadro d'Hayez l'opera d'uno dei nostri allievi molto superiore a' suoi competitori, non siamo in pari caso in questo momento ove non trattasi di dar rilievo al merito solamente ma ben anche di <...> col mezzo del premio dalla dura legge di coscrizione: cosicché compartirò li due premi se il caso vi fosse di darli anche in questa circostanza: della qual cosa vi sarà grata l'arte non meno che l'umanità, che è pur bello togliere dal mercenario Marte la gioventù per ricoverarla presso l'invitta Minerva. Avrei voluto dirvi ancora qualche cosa intorno al nostro Monumento Europeo che si sta lavorando a più non posso: e se io presi cinque azioni quando voi altri ne erigeste uno a Bossi, che fu poi escluso da Brera, e confinato all'Ambrosiana, avrei sperato che molti di voi altri aveste almen presa una sola azione pel monumento a Canova. Ma di ciò non voglio darvi noja, che a parlar schietto non ho dolce in cuore, sebbene essendo alla testa di questa impresa io abbia assunto un affare che abbisogna di 100 franchi e non li abbia per certo tutti incassati. Addio, Amico Carissimo, vi mando li saluti cortesi del Diedo e del Zandomeneghi, e mi ripeto con sincera stima e amicizia il vostro aff[ezionatissim]o...

II.

Gaetano Cattaneo a Leopoldo Cicognara, Venezia

Milano, 5 agosto 1823

Autografo non rintracciato; la lettera è trascritta in CEU IV, pp. 310-311 (LA GUARDIA, *La "Corrispondenza extraufficio"*... cit. n. 2, p. 74, n. 1026).

Per potervi dare un positivo riscontro intorno al concorso del vostro Raccomandato ho dovuto attendere fino ad ora a rispondere al grazioso vostro foglio 4 p.p. luglio. Primieramente vi dirò che i guasti riportati in viaggio dal di lui modello furono con

diligenza riparati di modo che poté comparire fra quelli di due altri competitori. Così potessi io darvi buona nuova circa l'esito del giudizio a riguardo della persona che vi preme! Quello solo di che posso accertarvi, siccome testimonio a parte della commiss[ion]e che ne ha dato il giudizio, che non le fu recato il più lieve torto. E tanto io sono persuaso di ciò che non dubito punto che se voi stesso foste stato uno de' giudici avreste pel primo fatto giustizia al giovane artista a cui venne assegnato il premio. Quantunque il saggio premiato non sia gran fatto superiore nella esecuzione ai saggi degli altri due concorrenti pure è infinitamente meglio composto, espressivo e di forme più nobili e caratteristiche. Insomma non si avrebbe potuto favorire il vostro raccomandato senza commettere un'aperta ingiustizia, e per un uomo dotato de' vostri principj basta solo l'enunciazione di un simile titolo per ottenere la vostra approvazione. Dunque a miglior occasione.

Vi ringrazio di cuore p[er] ciò che mi scrivete a riguardo del Rubellini della cui notizia mi servirò colla cautela che si merita.

I due fratelli Durelli m'incaricarono di manifestarvi la loro riconoscenza p[er] la buona disposizione che avete a riguardo della loro impresa.

In mio particolare poi vi sono grato oltremodo p[er] l'opinione vantaggiosa che nutrite intorno alle mie forze nell'impresa scabrosissima che mi sono addossato e farò ogni sforzo per non demeritarla affatto. Vi basti il sapere che ne conosco tutta la difficoltà e perciò mi riescono infinitamente graditi gl'incoraggiamenti che mi danno gli amici e soprattutto quelli della vostra tempra. Sul punto poi del prospetto di spesa che la vostra ingegnosa amicizia si compiacque di tracciarmi vi dirò che vi ha un punto sul quale non ho la soddisfazione di andare con voi d'accordo. Nel modo che ho ideato di tenere nel mio lavoro, cioè di anteporre alle notizie biografiche dei nostri artefici un discorso storico sulle arti Lombarde, non potrei dare una sufficiente idea al lettore sopra certi punti cardinali del mio lavoro medesimo senza accompagnare le parole con alcune figure. Inoltre parendomi un nobile corredo di un'opera di tal genere l'essere arricchita dei Ritratti dei più distinti artefici ove questi trar si potessero da sicure fonti cosa praticata con ottimo successo anche nella p[ri]ma Edizione ed in molte consecutive delle Vite del Vasari voi vedete che la spesa dell'edizione diventa assai più rilevante di quella da voi indicata. Né voi certo mi darestes il consiglio di servirmi di artisti di bassa sfera p[er] siffatti lavori in una Città come la nostra ove l'Incisione è giunta a sì alto segno poiché allora invece di corredo sarebbe un apportar deturpamento all'opera ed alle arti nostre.

Il ricorrere a buoni Incisori cagionerebbe una spesa enorme visti gli alti trampoli sui quali questi Signori hanno oggidì montato il prezzo de' loro buoni lavori. Ma tutto ciò non vale a farmi deviare dal mio assunto ed io progredisco nella mia impresa facendo intanto preparare i disegni p[er] le incisioni che dovrebbero corredare l'opera, e chissà che in questo frattempo non salti in mente a qualche persona facoltosa, zelante del patrio onore, di ajutare le mie povere finanze? Nasce quel che sa nascere, io mi preparo a tutto fuorché a far la corte bassamente a quei Tizj o Sempronj che non isdegnano di aprire le ricolme loro arche anche a quelli che hanno il buono stomaco di fargliela.

Ben volentieri mi darei la cura di notarvi le osservazioni che p[er] le ulteriori ricer-

che da me fatte sarei in caso di fare ad alcuni punti del vastissimo lavoro da voi pubblicato ove il mio travaglio fosse avanzato al segno di poter porre l'occhio qua e là dove s'incontrano gli oggetti da entrambi trattati. Occupato siccome io sono da molto tempo nella parte più noiosa del mio lavoro quella cioè dello spoglio dei varj autori che hanno poco, o molto incidentalmente parlato degli artefici nostri mi è nata una tale confusione di idee sopra le notizie già da me preparate che mi sarà d'uopo di un buon periodo di calma per poter riprendere con mente serena le fila della mia tela. Per non lasciarvi però senza almeno un segno del piacere che proverei nel soddisfare il desiderio che vi onora vi dirò che vi è sfuggito di contraddire il Bottari ove parlaste di Domenico de' Cammei giacché lo meritava assai più del Giulianelli per avere protratta l'esistenza di quell'insigne glittografo 23 anni più in là di quelle che rimproveraste a quest'ultimo coll'attribuire a Dom[eni]co de Cammei 3 lettere di certo Domenico Compagni incisore di Cammei (v[ed]i T. III, p. 218 nella Nota). Ma forse avete già da voi stesso conosciuta l'esistenza di questo errore del Bottari. In quanto a ciò che io fossi per notare nella mia opera intorno a quello che è stato altrimenti detto da altri io sono troppo nemico dello stile contumelioso troppo spesso usato dai critici It[alian]i per poter mai adottare un tono che disconvenga a persona educata né credo di avere mai somministrata prova in contrario di tale contegno. Vi ringrazio al sommo pel grazioso dono che mi faceste della Vostra Biografia di Canova e se avessi saputo che volevate aggiungere delle lettere da lui scritte avrei potuto darvene anch'io alcune scritte in occasione principalmente del Monumento di Bossi, le quali pei sentimenti che contengono a di lui riguardo sarebbero state un novello monumento innalzato alla gloria del nostro comune Amico. Vi prego di continuarmi la vostra stima ed affetto e di salutare i soliti Amici. Conservate lungamente quell'esistenza che sapete sì bene impiegare a vantaggio delle arti e credetemi in ogni incontro etc.

SEGNALAZIONI

Nota sul restauro di un grande disegno preparatorio di Luigi Sabatelli per la Sala dell'Iliade a Palazzo Pitti

Alessia Alberti, Vito Milo*

Come noto, il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco rappresenta un luogo privilegiato per lo studio dell'opera grafica di Luigi Sabatelli e di quella dei suoi figli Francesco, Luigi *junior* e Gaetano con oltre quattrocento titoli catalogati sotto i loro nomi nell'inventario storico⁽¹⁾. Ulteriori, preziose tracce documentarie sono contenute in sette piccoli taccuini, inediti – interamente digitalizzati e ora resi disponibili online – nei quali tra il 1862 e il 1888 Gaetano ha registrato con dovizia di particolari accanto ai fatti personali anche le commissioni pittoriche⁽²⁾. Il ritrovamento di tre nuovi grandi disegni preparatori e l'intervento di restauro che ha interessato uno di questi sono una conferma dell'importanza dell'istituto come centro per la ricerca intorno alla famiglia Sabatelli.

Un ritrovamento per i Sabatelli pittori

Nell'ambito delle periodiche attività di riordino dei depositi della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli è stato rinvenuto, nell'estate del 2020, un nucleo di disegni inediti per la più parte afferenti alle collezioni del Gabinetto dei Disegni, che per le loro eccezionali dimensioni erano stati ricoverati nei comuni magazzini, dove sono rimasti anche dopo la separazione del Gabinetto delle Stampe da quello dei Disegni e il trasferimento di quest'ultimo nella sede attuale (1972).

Si segnala, tra questi, una serie di sei cartoni del 1939 opera di Giovanni Bevilacqua per il Santuario della Beata Vergine delle Lacrime a Treviglio (le due grandi scene con il *Transito di san Giuseppe* e «*Venite ad me omnes*», più quattro studi di figura, *Giuseppe ebreo*, *Re David*, e *Due angeli*)⁽³⁾ che erano stati donati alle collezioni civiche dall'artista nel 1940⁽⁴⁾.

Di eccezionale interesse nell'ambito di questo recupero sono tre grandi studi preparatori realizzati nelle dimensioni delle composizioni finali ad affresco, riconducibili alla decorazione di Luigi Sabatelli nella Sala dell'Iliade a Palazzo Pitti in Firenze (1820-1825; lunette sesta e settima: *Giove e Giunone*⁽⁵⁾ e *Apollo scende dal cielo e*

infonde nuovo vigore a Ettore⁽⁶⁾), e all'intervento di suo figlio Francesco nella cappella Ricasoli in Santa Croce a Firenze (1825; lunetta con *Sant'Antonio da Padova che ammonisce Ezzelino da Romano*⁽⁷⁾).

Fino a questo momento i soli cartoni conosciuti per le lunette di Palazzo Pitti erano i quattro conservati presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano (*Giunone chiede a Venere il cinto d'amore*, *Giunone entra nella grotta del Sonno*, *Aiace in atto di lanciare una pietra contro Ettore* e *Ettore mette in fuga i greci e pone fuoco alle loro navi*)⁽⁸⁾, acquisiti nel 1913 per donazione di una discendente della famiglia Sabatelli, Carolina Stroppa Pedrazzi⁽⁹⁾.

I due grandi disegni di Luigi Sabatelli per le lunette con storie ispirate al canto XIV dell'*Illiade* si vengono ad affiancare al Gabinetto dei Disegni a un nucleo di cinque fogli di studio a matita nel formato di cm 70 × 50 circa, riferibili allo stesso ciclo pittorico ed esposti nel 1975 alla grande *Mostra dei maestri di Brera (1776-1859)* (FIG. 1)⁽¹⁰⁾, un gruppo omogeneo che proviene dalla collezione di Paolo Gaffuri (1931), la principale fonte di acquisizione dell'opera grafica dei Sabatelli⁽¹¹⁾ insieme alla donazione Durini (1939)⁽¹²⁾.

Da una prima ricerca non è stato invece possibile stabilire la provenienza dei tre 'cartoni' oggetto di questa notizia, che non portano tracce di antiche numerazioni.

In un piano pluriennale che prevede il recupero di queste opere, il primo dei 'cartoni' ad essere stato restaurato è *Giove e Giunone* (FIGG. 1, 2).

L'intervento di restauro di *Giove e Giunone*

Stato di conservazione

Per le sue notevoli dimensioni⁽¹³⁾ l'opera è stata progettata in due cartoni separati, uno per la figura di Giove, l'altro per quella di Giunone.

Il cartone raffigurante Giunone è stato in seguito tagliato orizzontalmente a metà, a livello della spalla, con perdita di una porzione orizzontale lungo tutta la linea del taglio. Anche il foglio con Giove è stato tagliato: l'intervento ha interessato tutta l'altezza del bordo sinistro, con relativa scomparsa di parte del disegno. Dalle informazioni che abbiamo, non è dato sapere che dimensione abbiano le parti mancanti. Se prendiamo in considerazione che l'altezza del cartone con Giove si trovi ancora nella sua dimensione originale (non ci sono tagli in alto e in basso), e supponendo che l'altezza del cartone con Giunone fosse di egual misura, si potrebbe dedurre che la striscia orizzontale mancante sul taglio di Giunone sia di circa 5 cm.

In un momento imprecisato i tre cartoni sono stati arrotolati, senza la precauzione di inserire un'anima rigida interna, e sono stati conservati impilati. Questo tipo di accatastamento ha schiacciato inevitabilmente i rotoli su se stessi, causando numerose ondulazioni verticali e sequenziali a forma di avvallamento su tutta la superficie (FIG. 2).



FIG. 1 - Luigi Sabatelli, *Disegno preparatorio per la sesta lunetta nella Sala dell'Iliade a Palazzo Pitti (Giovè e Giunone)*, matita nera, 1820-1825. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni.



FIG. 2 - Porzione superiore del cartone raffigurante *Giunone*, prima del restauro, foto a luce radente che evidenzia le ondulazioni procurate dallo schiacciamento. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

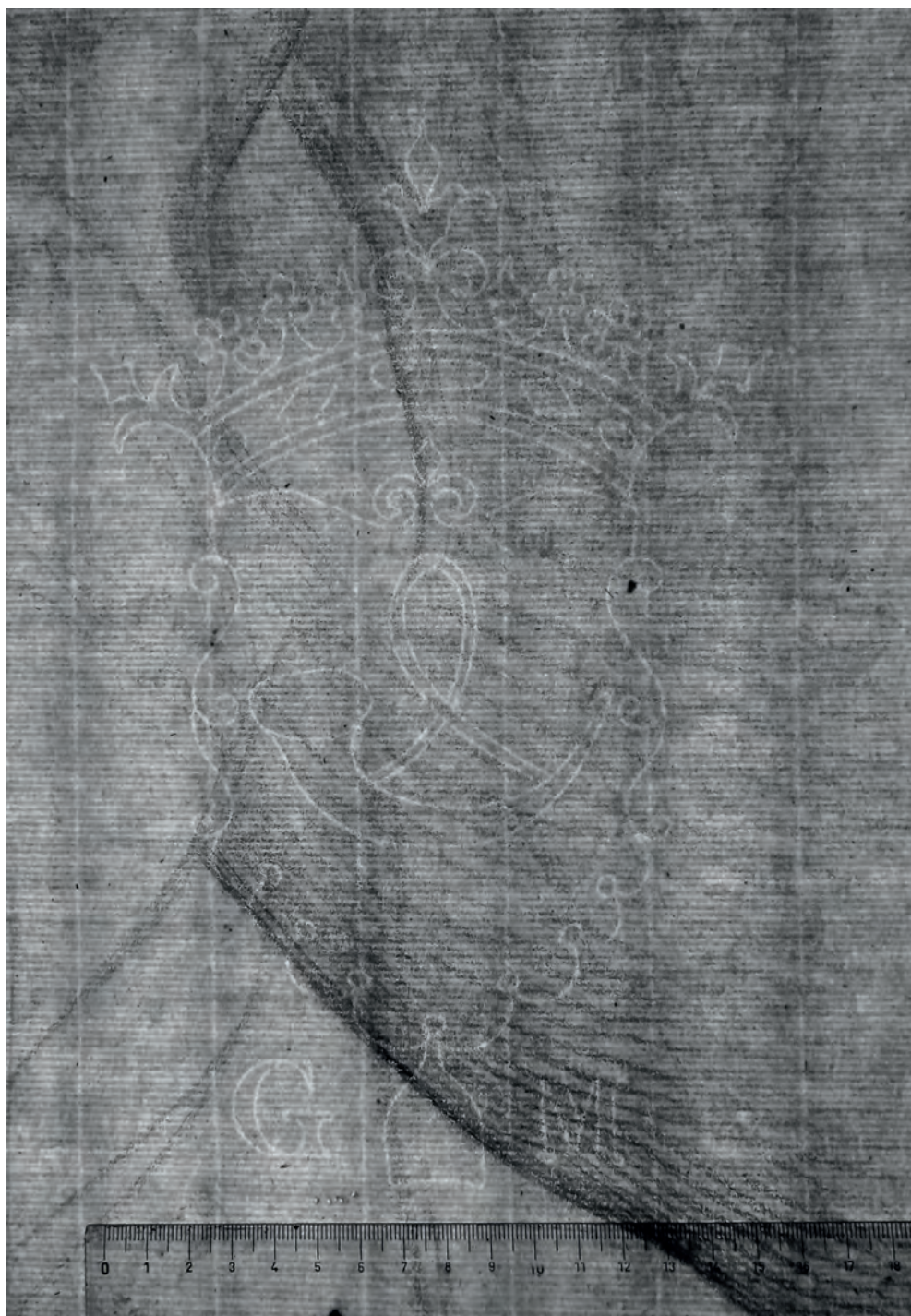


FIG. 3 - Filigrana presente nelle carte che formano i cartoni

All'origine i cartoni sono stati assemblati con diversi fogli di carta a mano incollati tra loro con colla proteica, con sovrammissione dei bordi di circa 2 cm. L'adesivo usato, col tempo, si è alterato cromaticamente, e ha prodotto su tutte le giunzioni delle macchie continue e lineari di colore brunastro. I fogli interi hanno la misura di 86,5 × 59 cm. In transilluminazione i fogli presentano filoni, vergelle e due filigrane di grandi dimensioni, una in alto e una in basso del foglio (FIGG. 3, 4). La filigrana in basso con la scritta «Pescia al Masso» è denominata contromarca. Questa veniva aggiunta alla filigrana principale come ulteriore segno di riconoscimento della cartiera, in ragione della sua elevata qualità. La carta, di ottima qualità, risulta generalmente forte e compatta, anche se un po' degradata sulle zone perimetrali del rotolo esposte più a contatto con l'ambiente.

I tre cartoni presentano danni estesi e di diversa natura: oltre alle ondulazioni sopra descritte, in prossimità dei bordi mancano porzioni di carta, andate perdute, e una coltre di depositi di sporco e di polvere è presente su tutta la superficie, in modo più evidente, quasi da occultare la leggibilità dei tratti grafici, sulle zone perimetrali, quelle più esposte all'ambiente. Pieghe e strappi sono diffusi su tutte e tre le aree del cartone, in particolar modo in corrispondenza del volto di Giove (FIGG. 5, 6) e di tutta l'area verticale sinistra. In alcuni punti, in corrispondenza delle ondu-

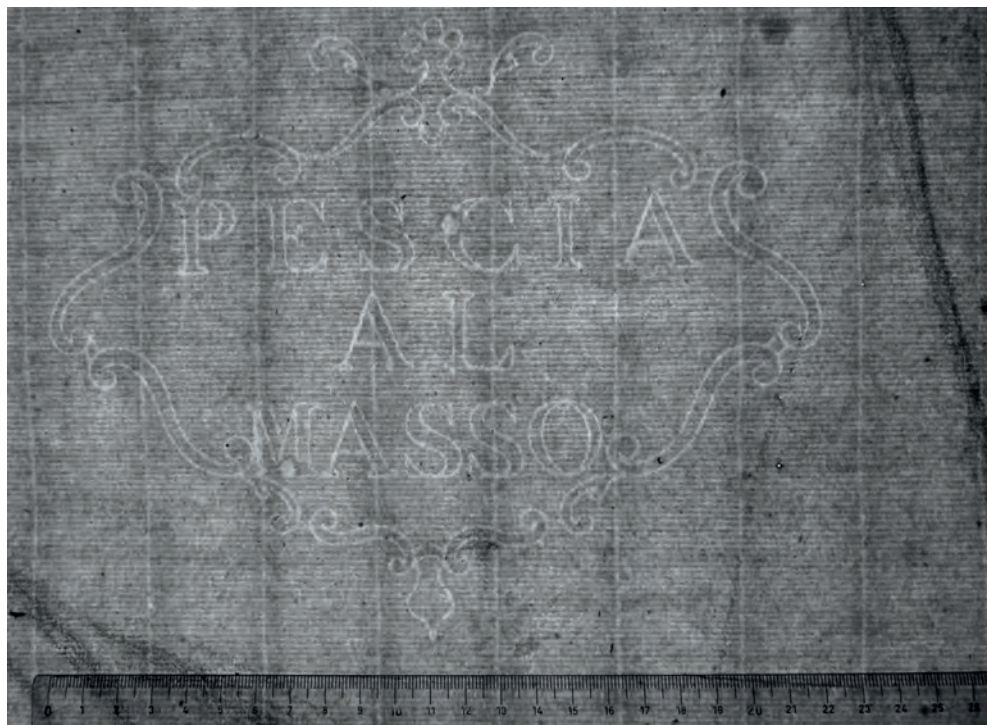


FIG. 4 - Contromarca presente nelle carte che formano i cartoni



FIG. 5 - *Giove*, particolare del volto prima del restauro. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 6 - *Giove*, particolare del volto dopo il restauro. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

lazioni più esterne del rotolo, si possono notare delle macchie puntinate di foxing causate dall'interazione delle condizioni ambientali e di conservazione insieme a ioni metallici insiti nella carta dal momento della sua produzione. In condizioni estreme gli ioni metallici si ossidano formando delle caratteristiche macchie rossastre denominate foxing.

Sul cartone superiore della figura di Giunone sono evidenti delle gore di umidità. Alcune di queste, con luce di Wood, riflettono una gora di colore giallo, di probabile natura organica, riconducibile a urine di piccoli animali. Il caso è fortunatamente esclusivo, solo di questa porzione di cartone.

Interventi di restauro

I cartoni sono stati sottoposti sia al recto che al verso ad un processo di pulitura a secco per la rimozione dello strato di polvere e sporco che li ricopriva⁽¹⁴⁾.

L'operazione eseguita con gomme morbide è stata estremamente lunga e delicata in quanto lo sporco ricopriva anche i tratti grafici, in modo particolare su quelle zone più esposte alla polvere in corrispondenza dei margini. Quindi si è proceduto iniziando gradualmente, con vari passaggi, partendo dalle zone prive di segni di matita e sfumando lievemente in prossimità dei tratti grafici. In questo modo i tratti a matita sono stati preservati e si è potuto portare alla luce quelle zone di disegno quasi illeggibili, completamente ricoperte dallo strato di sporco. Le macchie più persistenti sono state rimosse meccanicamente con l'ausilio della punta di un bisturi.

Le gore di umidità sono state attenuate in diversi passaggi tamponando con carte assorbenti anacide e acqua demineralizzata. Terminata la pulitura si sono misurati i valori del ph della carta che hanno riportato un valore medio di 5,45, valore che rientra nei parametri in cui non si rende necessario un intervento di deacidificazione. Le pieghe e le ondulazioni causate dall'arrotolamento sono state spianate in diversi passaggi con nebulizzazione di acqua demineralizzata e ponendole sottopeso tra carte assorbenti esenti da acidi.

In seguito si è proceduto con il rinsaldo degli strappi con carta giapponese, 17 g/m², e adesivo thylose MH 300P. Le lacune sono state integrate con carta giapponese di grammatura simile alla carta originale. Non si è eseguito un ritocco mimetico delle lacune ma si è cercato di accostarsi cromaticamente il più possibile al tono di fondo della carta con matite colorate di marca Conté.

Per la corretta conservazione e deposito dell'opera è stato deciso di avvolgere i tre cartoni preparatori, componenti l'intera scena, su un tubo di cartone industriale, opportunamente preparato per la lunga conservazione (cm 30 × 300).

Sul tubo di cartone già rivestito in origine, esternamente e internamente, con un foglio di alluminio, è stato applicato come barriera un ulteriore strato di foglio accoppiato, alluminio e polietilene. Di seguito il tubo è stato avvolto tre volte con un foglio

di tessuto non tessuto denominato tyvek. Su questo triplo strato è stata avvolta la figura di *Giunone* con le due parti una adiacente all'altra, e protette su tutta la superficie del disegno con carta velina trasparente esente da acidi Klug 30 g/m².

Quindi sulla figura di *Giunone* arrotolata è stato avvolto un ulteriore doppio foglio di tyvek, e su questo è stato arrotolato il cartone con la figura di *Giove*, sempre con il disegno protetto con carta velina esente da acidi 30g/m² Klug.

A chiusura, il tutto è stato riavvolto tre volte con tessuto non tessuto tyvek.

Materiali utilizzati

Pulitura: gomme morbide, pennelli morbidi, bisturi. Riduzione gore: acqua demineralizzata, carta assorbente esente acidi, bisturi. Spianamento: acqua demineralizzata, carta assorbente esente acidi. Rinsaldo strappi: carta giapponese Kozo 17 g/m², thylose MH 300P. Integrazione lacune: carta giapponese Kozo 60 g/m², thylose MH 300P. Intonazione lacune: matite colorate marca Contè.

Tubo di avvolgimento: cassetto in cartone 30 x 300 cm rivestito con fogli di alluminio. Rivestimento per isolamento tubo: foglio composito alluminio e polietilene. Pre-avvolgimento *Giunone*: tre strati di TNT tyvek sul foglio composito. Pre-avvolgimento *Giove*: due strati di TNT tyvek sul cartone di *Giunone*. Avvolgimento di chiusura: tre strati di TNT tyvek. Interfoliazione dei disegni: carta velina trasparente 30g/m² marca Klug.

*Alessia Alberti ha curato l'introduzione storica; a Vito Milo si deve la descrizione dell'intervento conservativo.

NOTE

- ⁽¹⁾ Un primo studio dell'opera grafica di Luigi Sabatelli si deve a Matteo Bonanomi, *L'opera grafica di Luigi Sabatelli (1772-1850)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore F. Mazzocca, Anno Accademico 2010-2011. L'intero *corpus* riferito nell'inventario storico del Gabinetto dei Disegni ai Sabatelli, padre e figli, è schedato e consultabile online nei portali GraficheInComune e MeBic (Musei e Biblioteche in Comune).
- ⁽²⁾ <http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bibliotedigitali/gabinettodidisegni/manoscritti>
- ⁽³⁾ Le etichette storiche del Gabinetto dei Disegni incollate sulle opere identificano il nome della Collezione, «Rotoli», e il numero di Inventario Generale, 410/I-VI.
- ⁽⁴⁾ Milano, Castello Sforzesco, Archivio delle Raccolte d'Arte, Registro generale di carico, vol. 1935-1968, n. 3265 (11 novembre 1940), Prot. n. 1474/40 Musei.
- ⁽⁵⁾ Devo l'identificazione di *Giove e Giunone* come opera di Sabatelli per la Sala dell'Iliade a Omar Cucciniello, che ringrazio.
- ⁽⁶⁾ Questo foglio porta all'esterno un'iscrizione a pastello rosso che individua in Carlo Bellosio l'autore.
- ⁽⁷⁾ Gabinetto dei Disegni, Inventario Generale 6071/1, poi stralciato in quanto «disperso».
- ⁽⁸⁾ Di questi quattro cartoni dava notizia nel 1975 E. BAIRATI, scheda n. 171, in *Mostra dei maestri di Brera 1776-1859*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, febbraio – aprile 1975), Milano 1975, p. 177, quando sono ricordati nei depositi del Castello Sforzesco («per le grandi dimensioni e il cattivo stato di conservazione non è stato possibile esporne un saggio, ma se ne fornisce una parziale documentazione fotografica»). A seguito di intervento conservativo, *Giunone entra nella grotta del Sonno* è stata esposta nel 2005 a Genova, Palazzo Ducale, si veda F. VALLI, scheda n. II.18, in *Romantici e Macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005 – 12 febbraio 2006), a cura di F. Mazzocca, Milano 2005, pp. 239-240. Tutte queste opere sono riprodotte nella recente monografia M. CARDARELLI, *Luigi Sabatelli. La Sala dell'Iliade di Palazzo Pitti*, Firenze 2021, figg. 82, 86, 93 e 97).
- ⁽⁹⁾ Milano, Castello Sforzesco, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971), Cartella 7, prot. n. 3541, 6 settembre 1913: inv. GAM nn. 1107, 1126, 1168, 1169. Il documento ratificava un deposito del 1903. Nella stessa circostanza era acquisito il dipinto di Francesco Sabatelli *La morte del Carmagnola* definito «molto guasto», inv. GAM 314. Un ringraziamento a Barbara Gariboldi per la ricerca del documento.
- ⁽¹⁰⁾ E. BAIRATI, scheda n. 171, in *Mostra dei maestri...* cit. n. 8, pp. 176-177, n. 167-171.
- ⁽¹¹⁾ Fondo di oltre tremila disegni acquisto nel 1931 tramite la figlia ed erede Maria.
- ⁽¹²⁾ Rinvio per un approfondimento su questa provenienza al contributo di Alberto Corvi in questo numero della rivista.
- ⁽¹³⁾ Matita nera su carta. Dimensioni: Giove cm 273,5 × 247,5; Giunone (parte superiore) cm 133 × 245; Giunone (parte inferiore) cm 135,8 × 245.
- ⁽¹⁴⁾ Il restauro si è svolto dal 6 ottobre al 30 dicembre 2020; direzione dei lavori: Laura Paola Gnaccolini.

Il Sant'Agostino Noferi, ora al Castello Sforzesco

Marco Tanzi

È una sensazione davvero strana e difficile da descrivere quella che coglie quando si incontra per la prima volta dal vivo un'opera d'arte che si conosce da tantissimi anni per averla vista solo in fotografia, sui libri: per questo vorrei raccontare sinteticamente ma in maniera personale, sul filo della memoria, la storia del mio rapporto con la bella tavola del Tardogotico di Lombardia che da poco ha fatto il suo ingresso nelle Raccolte d'Arte milanesi.

Nella mia biblioteca non possono mancare i *Lavori in Valpadana* di Roberto Longhi: tra le pagine c'è ancora un foglietto datato 14 novembre 1977, con scritto a macchina «personale Dr. Boschetto»; io stesso ho apposto la mia firma nella guardia del libro, in alto, con la data 1977: una cosa che da un certo punto in avanti non ho più fatto, non so nemmeno io perché. Mi era stato donato da Antonio Boschetto, allievo della prima covata bolognese e storico segretario di Roberto Longhi, che aveva sposato mia zia, Luisa, Maria Luisa Ferrari, che morirà dolorosamente pochi mesi dopo, a fine febbraio 1978, a soli 48 anni. Non voglio tediare con storie familiari, ricordo soltanto che, quando ero bambino, con i miei amici e compagni di scuola, giocavamo in giardino urlando un po' troppo, la Ester, tata fedele di casa Ferrari, si affacciava alla finestra e ci pregava di fare piano «perché la zia stava studiando». Questa cosa, allora, proprio non la capivo: era un mistero per me che una persona 'grande' dovesse studiare ancora. E poi, cosa studiava? L'avrei scoperto molti anni dopo, sui libri, su «Paragone», nel ricordo di chi le aveva voluto bene.

Lavori in Valpadana è l'ultimo volume delle opere complete di Longhi curato da Boschetto: chiunque si occupi di queste cose si accorge che è anche l'ultimo curato bene, come se ci fosse ancora viva la presenza del maestro, senza l'impoverimento, le lungaggini e le sciatterie dei successivi. È anche, nella mia biblioteca in via di formazione, il primo ingresso di quella edizione sansoniana che continua ad accompagnare i miei studi.

La premessa era necessaria per poter evocare la sorpresa e l'emozione che ho provato davanti alla tavola (108 x 44 cm) ora entrata nelle raccolte del Castello, nello stand di Fabrizio Moretti, ai primi di novembre del 2013, a Torino, in occasione della prima edizione di *Flashback*, «la fiera più contemporanea di arte antica e moderna». Come con la *madeleine* tornava subito alla mente la foto in bianco e nero, vista e rivista, nei *Lavori in Valpadana* (era anche a colori a corredo della prima apparizione dell'articolo, nel 1962, su «Paragone») e mi spingeva a rileggere il brano longhiano:

Proprio di quei modi che vanno dal Michelino di Siena al Moretti di Sant'Aquilino (oggi Poldi Pezzoli) conosco da qualche anno un esempio che mi sembra fuori del comune. È questo il pannello di *Sant'Agostino* che (anche senza dire della grande venerazione che il Santo riscuoteva «giuso in Ciel d'Auro», a Pavia) mostra a chiare note di aver figurato in uno dei pochi politici lombardi pervenutici dalla prima metà del Quattrocento.

Difficile incontrare un vescovo, più di questo, «décadent» e con più che un sospetto di «humour» voluto, ricercato. Nell'assicella già smilza (cm 44 x 108) pavimentata a scivolo di formelle maiolicate, la figura indicibilmente longilinea sembra appendere allo stollo del proprio corpo il piviale a bordi ornati di smalti polilobi che, dopo alcuni ricaschi squisitamente labili attorno al gesto delle mani colme di anelli, spiomba in basso come un ventaglio che, scendendo dalla campanella ovalizzata del nimbo a lettere cufiche in pastiglia o dal ricciolo, di gotico elettissimo, del pastorale, stia chiudendosi sulla lieve incurvatura delle stecche.

Debbo confessare che, pur nell'alta qualità (anche per il succo stinto, melanconico del colore), il riferimento del dipinto resta in sospeso, se i confronti sono altrettanto validi sia col *Sant'Antonio eremita* di Siena, col *San Giuseppe* di New York, con le figurette longilinee delle tavolette di Monaco e di Praga, che coi nimbi ovalizzati e con le desinenze spioventi della Madonna firmata dal Moretti al Museo Poldi Pezzoli. Ed è sì vero che il dipinto sembra bene rientrare nella prima metà del secolo, tutta attraversata dall'attività di Michelino, ma è anche ammissibile che, sebbene le notizie del Moretti si aprano soltanto nel '51, egli possa aver operato già prima; ché, altrimenti, non si intenderebbe come anche nell'altare di Sant'Aquilino non vi sia alcun rapporto né con gli Zavattari, già all'apice nel '44, né con gl'inizi di Bonifacio Bembo. [...]

Ma, Michelino o Cristoforo che sia, trovo che il *Sant'Agostino* avrebbe figurato altamente in una mostra ben fatta del gotico estremo⁽¹⁾.

Roberto Longhi conosceva bene la tavola: forse l'aveva fatta acquisire lui stesso alla raccolta del suo medico Giuseppe Noferi (1917-1995), primario di Medicina Generale con l'hobby della letteratura poliziesca, marito di Adelia Vicchi Noferi (1922-2014), filologa e storica della letteratura italiana, nella redazione di «Paragone Letteratura». I Noferi sono tra gli amici più cari e affezionati dello studioso, tanto da essere stati prescelti da Longhi quali testimoni per la stesura del suo testamento: Boschetto sarà l'esecutore testamentario. E qui scatta il *relais* di altri racconti di prima mano sul più stretto *entourage* fiorentino del maestro.

Sarà stata la collocazione appartata ma la tavola può contare su pochissime voci



FIG. 1 - Bottega di Michelino da Besozzo, *Sant'Agostino*, inv. PINACOTECA 1513. Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca

bibliografiche: Liana Castelfranchi Vegas, collaboratrice di «Paragone» negli anni Sessanta, *in primis*, nel 1966, la pubblica a piena pagina nel *Gotico internazionale in Italia*, uscito nel 1966 nella stessa collana degli Editori Riuniti, *La pittura italiana*, del *Caravaggio* di Longhi e della *Pittura italiana delle origini* di Ferdinando Bologna. La studiosa milanese rimane generica sull'iconografia dell'effigiato, *Santo vescovo*, ma scioglie a favore di Michelino, sia pure con un punto interrogativo tra parentesi, l'alternativa proposta da Longhi con Cristoforo Moretti.

Ed infatti tanta squisita finezza di ornati in pastiglia dorata, tanta elegante sicurezza nel gioco ora fitto ora didadato delle pieghe della dalmatica di porpora stinta, la qualità rara del sentimento, fanno di questo vescovo assorto e malinconico un personaggio troppo alto per il più svagato e modesto Moretti⁽²⁾.

Dopo un lungo silenzio, con la sola citazione nella voce Moretti del Bolaffi, senza tuttavia essere riferita al cremonese, la tavola riappare all'asta di Farsetti a Prato il 28 ottobre 2011, lotto 393, come opera attribuita a Michelino. L'anno successivo Andrea De Marchi la riferisce all'autore della *Crocifissione* staccata a massello da una parete della cattedrale monzese, ora nel Museo e Tesoro del duomo di Monza – un'opera dotata di una folta bibliografia micheliniana –, proponendo cautamente il nome, evocato negli studi di Roberta Delmoro, di Stefano da Pandino⁽³⁾.

Confesso, ed è una mia mancanza, di non essere mai riuscito ad appassionarmi a Cristoforo Moretti; e sì che, nella mia considerazione, all'inizio delle letture longhiane era sugli stessi blocchi di partenza di Bonifacio Bembo: entrambi erano apparsi nei «Me pinxit» dello stesso fascicolo di «Pinacotheca», il secondo del 1928, settembre-ottobre. Nonostante l'ampio arco geografico tra Lombardia, Piemonte e Liguria, le committenze sempre di prestigio, le opere pervenute, spesso di gran pregio e intriganti anche per questioni legate ai *must* generazionali, come le vicende dei tramezzi francescani, la personalità del Moretti manca ancora di una trattazione organica che metta in fila i vari passaggi di un percorso tutt'altro che banale. Sia lo stile che la cronologia di questo maestro cremonese, citato per la prima volta nel 1451, sembrano comunque respingere la possibilità che spetti a lui il *Sant'Agostino* già Noferi, un'opera che non dovrebbe staccarsi di molto da una data intorno al quarto del XV secolo⁽⁴⁾.

Con qualche secchezza e qualche legnosità, spero che non dispiaccia se continuo a pensare che la tavola del medico di casa Longhi sia uscita, se non dalla mano, dalla bottega di Michelino, unico pannello superstite di un polittico di cui non si conoscono altri elementi.

NOTE

- ⁽¹⁾ R. LONGHI, *Qualche aggiunta antologica al "Gotico internazionale" in Italia*, in «Paragone», 155, 1962, pp. 75-80; riedito in IDEM, *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento, 1934-1964*, Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi. 6, Firenze 1973, p. 264, tav. 146.
- ⁽²⁾ L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Il gotico internazionale in Italia*, Roma 1966, p. 23, tav. 28.
- ⁽³⁾ A. DE MARCHI, *Michelino da Besozzo, gli inizi di Franceschino Zavattari fra Milano e Monza e un dittico molto insolito*, Torino 2012, p. 10, tav. XVI, con bibliografia precedente; R. DEL-MORO, s. v. *Stefano da Pandino (Stefano Andrei)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 94, Roma 2019, consultato online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-da-pandino_%28Dizionario-Biografico%29/> (10-10-2021). Non è dello stesso parere, considerando affresco e tavola di «Pittore lombardo del XV secolo», E.L. PATURZO, *Precisazioni documentarie su Stefano da Pandino*, in «Arte Lombarda», 184, 2018, pp. 5-30, in particolare pp. 13-14, figg. 7-8.
- ⁽⁴⁾ R. LONGHI, «*Me pinxit*» *I resti del polittico di Cristoforo Moretti già in Sant'Aquilino di Milano*, in «Pinacotheca», I, 1928, 2, pp. 75-79, riedito in IDEM, «*Me pinxit*» e *Quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi. 4, Firenze 1968, I, pp. 53-56; Per un ragguaglio bibliografico, in realtà abbastanza incompleto, sul girovago cremonese: G. ZANELLI, s. v. *Moretti, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Roma 2012, consultato online: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-moretti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-moretti_(Dizionario-Biografico)/)> (10-10-2021). Ho l'impressione che, come chi scrive, pochi ultimamente si appassionino alle vicende del Moretti; vale la pena almeno ricordare l'attribuzione di Luciano Bellosi degli affreschi del tramezzo di San Nazaro della Costa a Novara, in G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Mendrisio, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, p. 30.

Recenti ritrovamenti epistolari a proposito di *Pater Aquilinus Varisiensis*

Augusto Bonza

Il Museo degli strumenti musicali di Milano custodisce un pianoforte a tavolo firmato *Pater Aquilinus Varisiensis fecit*⁽¹⁾. Di questo costruttore, fin allora sconosciuto, fu felicemente intuìta anni or sono la stretta parentela coi Pelitti, famiglia varesina di costruttori di strumenti musicali. L'autore dell'articolo ascriveva infatti «con tutta convinzione questo personaggio alla famiglia suddetta»⁽²⁾.

La lettera allegata a quel testo, indirizzata il 20 aprile 1815 da «Frate Aquilino Francescano» alla marchesa Maria Ala Ponzone nata Ciceri, non contiene alcun riferimento al casato di frate Aquilino; nondimeno essa fu scritta a Biumo Inferiore, antico borgo situato su uno dei colli di Varese, la città di origine della famiglia Pelitti⁽³⁾.

Una conferma che Padre Aquilino appartenesse alla nota famiglia di costruttori si trova comunque nella Gazzetta Piemontese del 14 ottobre 1819, ove si legge:

Il Padre Aquilino Eugenio Pelitti da Varese, che da parecchi anni attende con successo alla costruzione de' Cembali a piano - forte, essendo venuto a Torino verso la fine dello scorso settembre, ebbe l'onore, il giorno 3 corrente, di presentarne uno a S. M. la Regina, la quale con Reale munificenza degnossi di farne l'acquisto⁽⁴⁾.

Vediamo quindi come le energie di Frate Aquilino fossero particolarmente rivolte alla costruzione e al commercio di strumenti a tastiera, attività che svolgeva alternandola ai compiti sacerdotali⁽⁵⁾.

Jacopo Cicogna Mozzoni mi richiese un sopralluogo tecnico per il pianoforte Anton Walter già appartenuto a un suo avo, il Conte Carlo Francesco Cicogna Mozzoni, il quale ne venne in possesso nel 1818. A seguito del rinnovato interesse per lo strumento furono rinvenuti nell'archivio di famiglia alcuni documenti che mettono il pianoforte in relazione a Padre Aquilino⁽⁶⁾.

In questi scritti si cita il nome di «Aquilino Eugenio Pelitti di Biumo Inferiore», qualificandolo «cembalista». Va notato che il vocabolo 'cembalista' indicava a quell'epoca un costruttore di strumenti a tastiera⁽⁷⁾.

Illmo Sig. Sig. Brono Colmo

Bisuschio li 2.7.meb. 1818

Il Rev. Padre Aquilino desidera che S. S. M. S. Illmo si determini intorno all'acquisto del fombalo che lasciò fin qui a Giuseppe secondo quanto si è inteso di presenza, onde possa tanto lo stesso, quanto me eseguire ciò che sia di maggiore reciproca convenienza, perché al caso che sene faccia acquisto, ritenuto il prezzo già in mano dei Zealini Cinquanta ai Cinquanta cinque ne aventerò il contratto al minor prezzo possibile, indi lo ritirerò in una delle Stanze Superiori essendo più proprie a tale tormento, ed in caso di non acquisto glielo farò condurre immediatamente a Varese colla mercede già dichiarata, in attenzione quindi di un relativo ritorno che ella si degnarà farmi pervenire, e ne godo con protestarmi inumanità ai Comi di S. Illmo

Diemo ^{Ass.} Servidore
Andrea Della Beffa

FIG. 1 - Lettera di Andrea Della Beffa inviata a Luca Monti il 2 settembre 1818. Bisuschio, Archivio Storico Cicogna Mozzoni, Lettere n. 1

Carissimi

Almo Sig. Sig. Bruno Colino

Bisuschio l. 12. Set. 1818.

Qualora si voglia porre la Tenda alle Stanze dei Mozzi nuovamente rimontate conforme ne fummo intesi converrà trasmetterla, come anche i Portacattini.

Il Padre Aquilino mi ripose che avendogli istantemente richiesto il Comito un Cavaliere di Cremona, per farne l'acquisto dovrà mandarlo a prendere nellaorrente Tuna, fin ora però che è Sabato non vidi alcun suo incaricato al d. trasporto.

La Poggia ha interrotto i lavori di fabbricazione, ed anche diverse riparazioni interne nel Palazzo, ora ritardandosi il tempo si va avanti, prevenendo S. S. R. che il Douolo già posto ad entrambi i lati verso Piazza rapporto a quello verso la Casa Morrona resta del tutto interrotto che di nulla viene scoperto per cui Sono Pote Soglie, quello verso la Sudevia però si scoprirà.

Il Sig. Ingeg. Prospero Franchini di Como in capo alle acque e Strade essendo venuto in visita alla Strada Provinciale, ed alla Poggia mi disse di correggere i difetti di allivelletta torrucci alla foce del Muli: nello perche' abbia ad avera minore rapidita', e che risulti più insensibile, trattandosi di poco lavoro, e non conviene precluderlo per non

FIG. 2 - Lettera di Andrea Della Beffa inviata a Luca Monti il 12 settembre 1818. Bisuschio, Archivio Storico Cicogna Mozzoni, Lettere n. 1

I documenti ritrovati fanno parte della corrispondenza vergata dal fattore di campagna del Contino Carlo, Andrea Della Beffa, il quale da Bisuschio scriveva con assiduità all'amministratore di famiglia, il milanese Luca Monti.

La prima lettera che riguarda Aquilino Pelitti è datata 2 settembre 1818 (FIG. 1):

Il Reverendo Padre Aquilino desidera che Vostra Signoria Molto Illustrissima si determini intorno all'acquisto del cembalo che lasciò fin qui a Bisuschio [...] al caso che se ne faccia acquisto, ritenuto il prezzo già in discorso tra i Zecchini Cinquanta ai Cinquantacinque ne assenterò il contratto al minor prezzo possibile.

Certamente la transazione non fu semplice visto che il Pelitti ricorse a un ingenuo stratagemma nel tentativo di affrettare la cessione e volgere la vendita in suo favore, infatti il 12 dello stesso mese il fattore scrive:

Il Padre Aquilino mi rispose che avendogli istantemente ricercato il cembalo un Cavaliere di Cremona per farne l'acquisto dovrà mandarlo a prendere nella corrente settimana, fin'ora però che è Sabato non vidi alcun suo incombenzato al detto trasporto.

Traspare in queste righe (FIG. 2) come il Della Beffa, smaliziato gestore delle mansioni di casa, non dia molto peso alla minaccia del Pelitti di riprendersi lo strumento, che infatti rimase definitivamente a Bisuschio. Il contratto di vendita del pianoforte fu perfezionato ben quattro mesi più tardi, l'8 gennaio del 1819, quando furono finalmente pagati cinquanta Zecchini al «Cembalista Sacerdote Don Aquilino Eugenio Pelitti di Biumo Inferiore» (FIG. 3).

Nella successiva lettera del 9 gennaio (FIG. 4) il fattore Della Beffa scrive ancora all'amministratore milanese:

In evasione all'ordine comunicatomi dal Signor Contino Carlo Principale [...] assentai l'acquisto del nuovo Cembalo stato somministrato colla passata Estate dal Reverendo Padre Sacerdote Aquilino Eugenio Pelitti di Biumo Inferiore collo Sborso indicatomi di Cinquanta Zecchini, cioè £ 750 di Milano [...].

In tutti i documenti pervenuti lo strumento viene definito 'Cembalo': si potrebbe

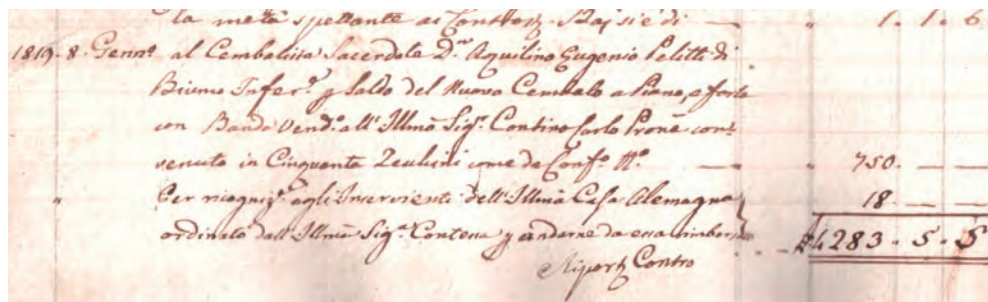


FIG. 3 - Annotazione sui registri contabili dell'otto gennaio 1819. Bisuschio, Archivio Storico Cicogna Mozzoni, Registro n. 95

Almo Sig. Sig. Crono Colmo

Bisuschioli 9. Genn. 1819

In occasione all'ordine comunicatomi dal Sig. Contino Carlo Principale
all'atto della di lui partenza da Bisuschio appena scorsa la p. p. Villeg-
giatura, assentai l'acquisto del nuovo Cimbalo stato somministrato collo
passato Esate dal Reod. Padre Sacerdote Aquilino Eugenio Felitti di
Primo Inferiore collo Stato indicati di Cinquante Zecchini, cioè
L. 750. di Milano, tale Somma venne posta in debito a U. S. R. ritenuto
estraneo pagamento da farre sulli Registri della Provincia suddetta,
si compiacerei ella quindi di ciò far conoscere al prelodato Contino
a termine della rimasta intelligenza, ed affinnell' di pongo come ereda
di un tale Strumento.

Riceverai l'Atto di Acquisto Corni in Pesani del giorno 28. genn.
1818. avendone fatto il relativo trasporto, e mi lusingo che avrai pure
ricevuto la Stima della Masseria Lombardini stata spedita fino dalla
meta del p. p. Dicembre

Attinga che a conto del di lei Voglia del figlio Reja incontrai altre
L. 15. 10. di Milano che vennero accreditate alla di lei partita, e rivero
dola distint. mi dico di v. S. R.

Dis. ed obb. Serv.
And. Della Beffa

FIG. 4 - Lettera di Andrea Della Beffa inviata a Luca Monti il 9 gennaio 1819. Bisuschio, Archivio Storico Cicogna Mozzoni, Lettere n. 1

Rivorno Sig.^o Sig.^o Grand'Almò

Bisuschio li 2. 8. 1823 ~

Oggi a Sazzone di è un Convocato di grande impegno per affare l'avvocato
Rosi della carica di primo Deputato, e mettere a monte diverse grandiose spese
progettate alla Superiorità di appalto, di cui egli ne è sempre l'appaltato:
re, ne sono di ciò avvertito con diverse lettere che mi pregano di ritrovarmi;
ma la rivolta pioggia m'è vietata, ne saprò in seguito il risultato.

L'abate Aquilino Belli è stato convenuto col Sig.^o Contino nell'ultima sua
gita a Brivignolo di portarsi ad aggiustare questo Combale prima della
solita villeggiatura non è fin ora venuto, se lo avessi potuto portarmi a
Sareza lo avrei nuovamente prevenuto, così ora mi fece dire da un Villano
che non può venire senza che gli somministrino i mezzi di trasporto y del
viaggio, ora gli sono di provvedersi una Simonella, e dei legni, o cavallo da
nolo che da me sarà prontamente rimborsato, spero che non troverà ulter:
iore difficoltà, mentre il cavallo di casa non è atto a servirvi quel
Sacerdote che quando viene altra volta y lo stesso Combale a metà strada
monta per il timore di cadere, fin d'allora pericoloso.

Nell'ultima gita fatta a Brivignolo dal suddetto S.^o Contino, non so se y la folla
ubriacchiera del Botto, o come, ruppero due bottiglie da Sareza, e dei
fondi finì, rimette però una delle 5. Bottiglie a S. S. R. anche richiesta

FIG. 5 - Lettera di Andrea Della Beffa inviata a Luca Monti il 2 ottobre 1823. Bisuschio, Archivio Storico Cicogna Mozzoni, Lettere n. 1

quindi dubitare che con tale parola ci si riferisse veramente al pianoforte di casa, poiché questo termine era utilizzato allora sia per gli strumenti da penna sia per quelli muniti di martelli. Il dubbio si risolve proseguendo la lettura della voce contabile datata 8 gennaio, ove si legge «per saldo del nuovo Cembalo a Piano, a forte con banda». Qui la denominazione «cembalo a Piano, a forte» definisce con tutta evidenza un pianoforte mentre la «banda» è certamente riferita al meccanismo di ‘turcherie’ (o ‘banda turca’) tuttora presente nello strumento e aggiunto con buona probabilità dal Pelitti stesso. Infatti il pianoforte in oggetto possiede una pedaliera con quattro pedali, meccanismo improbabile per uno strumento settecentesco di Walter, ma assai usuale nei pianoforti in voga intorno al 1818.

I quattro pedali agiscono su altrettanti dispositivi, precisamente: ‘Fagotto’⁽⁸⁾, ‘Risonanza’⁽⁹⁾, ‘Moderato’⁽¹⁰⁾ e ‘Banda turca’⁽¹¹⁾. Quest’ultima rende operativi con una sola azione ‘Grancassa’, ‘Piatti’ e ‘Campanelli’; gli ultimi due effetti non sono pervenuti ma i loro leveraggi e perni sono ancora visibili. L’integrazione di lira e pedaliera appare comunque eseguita in uno stile assai differente da quello di Anton Walter.

È interessante notare come i pedali centrali non agiscano direttamente sui dispositivi – già presenti – di ‘Risonanza’ e ‘Moderato’, ma li azionino tramite le ginocchiere originali che così furono lasciate inalterate. I dispositivi aggiunti furono solo quelli che azionavano gli effetti di ‘Fagotto’ e ‘Banda turca’.

Quattro anni e nove mesi dopo, il 2 ottobre 1823, la corrispondenza che il Della Beffa inviava all’amministratore cita ancora una volta il nome di Padre Aquilino, divenuto nel frattempo Abate.

Notiamo qui (FIG. 5) che, a saldo ormai avvenuto, l’interesse del Sacerdote nei confronti del pianoforte diviene a dir poco tiepido, tanto che il fattore si lamenta con il Monti:

L’abate Aquilino Pelliti [*sic*] stato convenuto col signor Contino nell’ultima sua gita a Bisuschio di portarsi ad aggiustare questo cembalo prima della solita Villeggiatura non è fin’ora venuto [...] ora mi fece dire da un Villano che non può venire senza che gli somministri i mezzi di trasporto per detto viaggio, ora gli scrivo di provvedersi una Timonella⁽¹²⁾, sedia⁽¹³⁾, legno⁽¹⁴⁾, o cavallo da nolo che da me sarà prontamente rimborsato, spero che non troverà ulteriore difficoltà, mentre il cavallo di Casa non è atto a servire quel Sacerdote che quando venne altra volta per lo stesso cembalo a metà strada smontò per il timore di cadere, fin d’allora pericoloso.

Il Della Beffa tratteggia così, non si sa con quanta obiettività, un personaggio pavido e scarsamente collaborativo. È altresì possibile che i rapporti tra il Pelitti e la casa nobiliare si fossero incrinati a causa del pagamento ritardato e ridotto al minimo nella forbice dei prezzi convenuti; in aggiunta a una certa insofferenza nei confronti di uno strumento musicale che per il sacerdote poteva, a quel punto, essere solo

fonte di fastidiosi spostamenti e modesti guadagni.

In ogni caso Padre Aquilino alla fine accondiscese alle richieste del fattore e si presentò con un falegname per effettuare il lavoro richiesto, come si evince da una nota amministrativa del 7 ottobre 1823. L'esborso per la riparazione fu di Lire 26 e centesimi 5 per due giorni di lavoro, comprendente anche Lire 2,5 per il falegname, più le spese di vitto e di carrozza (FIG. 6):

Al cembalista Sacerdote Eugenio Aquilino Pelliti [sic] di Biumo Inferiore per Saldo [...] in riordinare ed aggiustare il nuovo cembalo di Casa [...] le spese cibarie, e di vettura a condurlo, a ricondurlo a Varese unitamente al detto falegname [...].

La corrispondenza che Andrea Della Beffa scrisse a Luca Monti ci permette di accertare quindi che il pianoforte di Casa Cicogna Mozzoni, fabbricato dal celebre costruttore viennese Anton Walter alla fine del secolo XVIII, fu venduto fra il 1818 e il 1819 da Aquilino Pelliti, il quale continuava così la tradizione mercantile di famiglia⁽¹⁵⁾. Apprendiamo inoltre dalla Gazzetta Piemontese che egli costruiva 'cembali a piano-forte', con evidente successo, parecchi anni prima di vendere un suo strumento alla Regina Maria Teresa, nel 1819⁽¹⁶⁾. Sembra quindi che per Padre Aquilino l'attività di costruttore di strumenti a tastiera non fosse occasionale.

La scoperta di questo epistolario dunque ci permette non solo di definire con maggior chiarezza l'attività professionale di Padre Aquilino ma anche di delinearne la personalità, come pure i risvolti dei suoi rapporti commerciali con la famiglia Cicogna Mozzoni.

al Cembalista Sacerdote Eugenio Aquilino Pelliti di Biumo Inferiore
per Saldo incomodo avuto colla personale occupazione in un ad un falegname
che era condotto per due giornate intere impiegate a Bisuschio in riordinare,
ed aggiustare il nuovo cembalo di Casa, compreso L. 2. 5. convenute negozie
al d. faleg.; ed oltre le spese Cibarie e di Vettura a condurlo, e ricondurlo
a Varese unitamente al d. faleg.; e ciò in Seguela della disposizione, ed
ordine oblatum dal Sign. Fontana Bruna Contegli

FIG. 6 - Annotazione sui registri contabili del 7 ottobre 1823. Bisuschio, Archivio Storico Cicogna Mozzoni, Registro n. 93

NOTE

- ⁽¹⁾ A. BONZA, *Strumenti a tastiera*, in *Museo degli strumenti musicali*, a cura di A. Gatti, Milano 1997, p. 379.
- ⁽²⁾ R. MEUCCI, *Zibaldone strumentistico milanese*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVIII (2011), pp. 291-318, in particolare pp. 307-309, 317.
- ⁽³⁾ Cfr. R. MEUCCI, *Pelitti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 82, Roma 2015, consultato on line: <https://www.treccani.it/enciclopedia/pelitti_%28Dizionario-Biografico%29/> (10-10-2021).
- ⁽⁴⁾ «Gazzetta Piemontese», N° 123, 14 ottobre 1819, p. 548.
- ⁽⁵⁾ In un elenco del Clero addetto delle Chiese Sussidiarie di Varese appare infatti anche il nostro sacerdote: «Eugenio Pelitti ex min. Rif., conf.» [ex minore riformato, confessore] [n.d.r.], *Milano, Sacro Almanacco per l'anno MDCCCXIX*.
- ⁽⁶⁾ Sono assai grato ad Angelica, Francesco e Jacopo Cicogna Mozzoni per aver voluto condividere con me questi documenti e per averne permesso la pubblicazione.
- ⁽⁷⁾ Si veda ad esempio un'etichetta di carta, incollata alla superficie inferiore del fondo di un altro pianoforte a tavolo costruito dal milanese Scappa e custodito nel Museo di Milano, ove si legge «GAETANO SCAPPA CEMBALISTA / abita nella contrada delle ore / ... m 48[5]». Cfr. BONZA, *Strumenti...* cit. n. 1, p. 380.
- ⁽⁸⁾ Il 'Fagotto' è un dispositivo che imita sommariamente il timbro dell'omonimo strumento a fiato. L'imitazione è compiuta sfiorando le corde delle note gravi con un rotolo di carta fine. Il dispositivo agisce nelle due ottave e mezzo più gravi.
- ⁽⁹⁾ Dispositivo che, allontanando gli smorzatori dalle corde, permette il prolungamento del suono anche dopo il rilascio dei tasti.
- ⁽¹⁰⁾ Effetto di pianissimo ottenuto interponendo tra martello e corda un sottile elemento di panno.
- ⁽¹¹⁾ Dispositivo di percussioni varie ottenute con mezzi differenti. In questo strumento comprendeva la 'grancassa', i 'piatti' e i 'campanelli', effetti controllati con un unico pedale.
- ⁽¹²⁾ Carrozza di piccole dimensioni con timone.
- ⁽¹³⁾ Piccolo calesse senza sportelli con due ruote
- ⁽¹⁴⁾ Termine generico per definire una carrozza. Qui il Della Beffa, evidentemente spazientito, elenca una serie di parole d'uso comune per definire ogni sorta di mezzo di trasporto che il Pelitti potrebbe utilizzare per condursi a Bisuschio.
- ⁽¹⁵⁾ Cfr. MEUCCI, *Dizionario...* cit. n. 3.
- ⁽¹⁶⁾ Cfr. «Gazzetta Piemontese» cit. n. 4.

IL CORPO E L'ANIMA, DA DONATELLO A MICHELANGELO
SCULTURA ITALIANA DEL RINASCIMENTO

Il Corpo e l'Anima: i percorsi espositivi di una mostra a confronto

Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Francesca Tasso

Tra l'autunno 2020 e l'estate 2021 il Museo del Louvre e i Musei del Castello Sforzesco hanno organizzato insieme una mostra, dal titolo *Le Corps et l'Âme. De Donatello à Michel-Ange. Sculptures italiennes de la Renaissance / Il Corpo e l'Anima, da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento*, con l'obiettivo di illustrare l'evoluzione della scultura italiana nella fase compresa tra l'ultima lezione di Donatello, a metà Quattrocento, e gli esordi e l'affermazione di Michelangelo, fino intorno al 1515⁽¹⁾: ideale continuazione dell'esposizione *La Primavera del Rinascimento/Le Printemps de la Renaissance*, tenuta a Firenze e Parigi nel 2013, ma, a differenza di questa, impegnata a dare conto di un panorama assai più complesso, variegato e discontinuo, dal punto di vista geografico, politico e culturale, dell'Italia del secondo Quattrocento, fino alla drammatica serie di eventi storici che nel campo dell'arte segnano, con l'inizio del nuovo secolo, l'apogeo del Rinascimento in parallelo alla decadenza politica dei tanti minuscoli stati italiani.

Non si intende qui ripercorrere i contenuti storico-artistici della mostra, di cui danno conto il catalogo, edito in francese e in italiano⁽²⁾, e gli atti di due giornate di convegno, in corso di stampa (*Sculpter à la Renaissance/Scolpire il Rinascimento*)⁽³⁾. In queste pagine si è data voce ai due *team* di architetti che hanno avuto il compito di allestire la mostra all'interno delle due sedi museali, a Parigi e a Milano. Come si spiega nelle pagine che seguono, l'allestimento di opere d'arte è esso stesso gesto critico, espressione di un'interpretazione e della relativa divulgazione dei contenuti scientifici che nasce dalla mediazione tra il curatore e l'architetto: due figure che hanno il compito di tradurre in un linguaggio non verbale parte del pensiero critico che sostiene l'elaborazione di un'esposizione. L'interpretazione verbale (le didascalie, i pannelli, i testi delle audioguide), cioè tutto l'apparato esplicativo che i curatori elaborano per rendere comprensibile la mostra, subentra nella percezione del visitatore solo in un secondo momento: è la

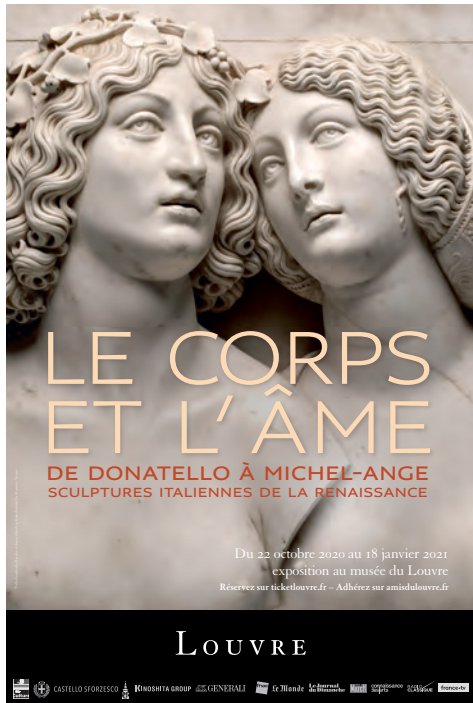
disposizione delle opere, la scelta dei materiali, l'uso dei colori a comunicare *in primis* una serie di contenuti, ad indirizzare l'attenzione del pubblico, a stabilirne il percorso, a creare connessioni visive. L'allestimento è la prima forma di contatto che il visitatore stabilisce con le opere e quella che più si fissa nella memoria. Tuttavia, la volontà dell'architetto di 'raccontare' la sua interpretazione della mostra trova un condizionamento inevitabile nello spazio che la ospita, nella normativa che definisce e costringe gli spazi, i percorsi e le vie di fuga, nelle possibilità (e difficoltà) dell'illuminazione, infine nel budget a disposizione.

Inoltre, mostre realizzate in collaborazione tra due musei, come questa, non sempre possono contare sulla stessa presenza e sequenza di opere, anche se, in questo caso, l'intenzione di partenza era di presentare quanto più possibile la stessa selezione e un percorso affine. Inevitabili compromessi – legati alle esigenze di programmazione dei musei prestatori e alle imprevedibili vicende determinate dalla pandemia di Covid-19 – hanno comportato diversi cambiamenti di date e hanno costretto nel frattempo qualche museo prestatore a disdire gli accordi, determinando alcune differenze tra le due tappe della mostra: non tali, tuttavia, da alterare gli snodi fondamentali del percorso, articolato sostanzialmente in quattro sezioni principali. Nelle due sedi, gli spazi individuati per la mostra presentavano poi alcune sostanziali affinità: ambienti collocati entrambi in un piano interrato con uno sviluppo spaziale comparabile (circa 1000 m² per l'area espositiva 'Piramide', all'interno del Louvre; 950 m² per le tre sale – Viscontea, Pilastri e Egizia – dello Sforzesco); la necessità comune di modulare il percorso negli spazi a disposizione, non troppo larghi e con limiti di altezze, la mancanza di luce naturale. Tuttavia, come si può verificare dalle immagini fotografiche e dai filmati realizzati nel corso delle due esposizioni, l'interpretazione degli architetti ha portato a scelte molto diverse: e non capita spesso che due mostre, pressoché identiche nei contenuti, siano state allestite in maniera così talmente differente da indurre quei visitatori che, nonostante le restrizioni della pandemia, hanno avuto la fortuna di visitare entrambe le sedi a parlare di due mostre radicalmente diverse.

Nelle pagine che seguono, Juan-Felipe Alarcon e Michel Antonietti, per Parigi, e Andrea Perin, per Milano, illustrano e argomentano le scelte che hanno compiuto, nei due diversi allestimenti, traducendo negli spazi, nelle luci, nei materiali, nei colori – sia pur d'intesa con i curatori – le loro percezioni rispetto alle opere.

NOTE

- ⁽¹⁾ La mostra si è svolta a Parigi, al Museo del Louvre, dal 25 ottobre 2020 al 21 giugno 2021; è tuttavia rimasta chiusa al pubblico dal 30 ottobre 2020 al 19 maggio 2021 per le misure di contenimento della pandemia di Covid-19 messe in atto dal governo francese. A Milano, al Castello Sforzesco, la mostra è stata aperta al pubblico dal 21 luglio al 24 ottobre 2021, senza interruzioni.
- ⁽²⁾ *Le Corps et l'Âme. De Donatello à Michel-Ange. Sculptures italiennes de la Renaissance*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 25 octobre 2020 – 18 janvier 2021), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso, Milan 2020; *Il Corpo e l'Anima, da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 luglio – 24 ottobre 2021), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso, Roma 2021.
- ⁽³⁾ *Sculpter à la Renaissance: un art pour (é)mouvoir*, Paris, Musée du Louvre, 29 aprile 2021; *Scolpire nel Rinascimento: un'arte per (com)muovere*, Milano, Castello Sforzesco, 30 settembre 2021. Gli atti delle due giornate del convegno saranno pubblicati nel corso del 2023.



Parcours *Le Corps et l'Âme* à Paris

Michel Antonietti, Juan-Felipe Alarcon

Après le printemps

Les commissaires Marc Bormand, Béatrice Paolozzi Strozzi et Francesca Tasso ont, dès son origine, conçu *Le Corps et l'Âme* comme un prolongement de l'exposition *Le printemps de la Renaissance* présentée à Paris en 2013, qui traitait des prémices et du développement de la première Renaissance à Florence. Un même principe de continuité était donc souhaité pour la scénographie. Le Musée du Louvre dispose d'un bureau d'étude interne pour la muséographie et la scénographie d'exposition, dont la ligne directrice se fonde sur le partage de principes formels et de détails constructifs communs, ainsi que sur une même connaissance des espaces où, années après années, se déploient des expositions de caractères extrêmement variés. Cette spécificité s'est donc une fois de plus avérée très précieuse dans la mesure où elle garantissait, naturellement, une homogénéité de proposition avec celle élaborée précédemment lors de la collaboration avec Anne Philipponnat.

Une même 'manière' devait donc permettre aux deux expositions de résonner l'une avec l'autre à sept ans de distance. Selon la demande formulée d'une exposition «claire et lumineuse»: des espaces perçus comme «blancs» avec d'uniques variations de luminosité, des «moments» de parcours construits, comme de micro-architectures induisant une dualité intérieur/extérieur avec les volumes laissés lisibles du Hall Napoléon dessiné par l'architecte Ieoh Ming Pei. Assez inhabituel pour les expositions d'art ancien au Louvre, ce langage n'a pas été voulu comme un effet de style, mais comme tentative de mieux servir la présentation de la sculpture, sa spécificité tridimensionnelle, de mieux évoquer ses destinations originelles: au cœur des édifices religieux ou privés, au grand jour des cités. Dès l'origine, le «cahier des charges» prévoyait aussi de limiter autant que possible l'utilisation de vitrine, afin de laisser les œuvres occuper pleinement l'espace, afin de laisser les visiteurs en expérimenter physiquement la matérialité (FIG. 1).

Cependant la volonté et les axes de continuité étant posés, il est très rapidement apparu que les deux projets ne présentaient pas les mêmes difficultés de lisibilité du propos, de mise en valeur et de contextualisation des œuvres. Si *Le printemps* se déployait sur une période très resserrée et dans une quasi unité de lieux, renouvelant le regard sur un moment pivot déjà très investi par l'histoire de l'art et sa vulgarisation, *Le Corps et l'Âme* imposait des réponses adaptées à la nouveauté et au foisonnement du projet scientifique. La diffusion des modèles de la Renaissance dans toute l'Italie, la diversité des environnements géographiques et politiques, la multiplicité des acteurs/artistes souvent inconnus, du public français notamment, l'imbrication des influences, les évolutions divergentes, les synthèses inattendues. Comment accompagner et mettre en lumière une telle complexité?

Une médiation volontariste

La spécificité *Le Corps et l'Âme* imposait donc un effort particulier permettant l'appropriation des contenus par les publics, grâce à des dispositifs d'information riches et adaptés. Un tel programme, plus proche de ceux élaborés habituellement pour les collections permanentes, a été porté par Anne-Elisabeth Lusset, du service de médiation graphique et numérique. Il a été mis en forme en collaboration avec Laurent Fétis, graphiste indépendant par ailleurs retenu pour toute la signalétique de l'exposition.

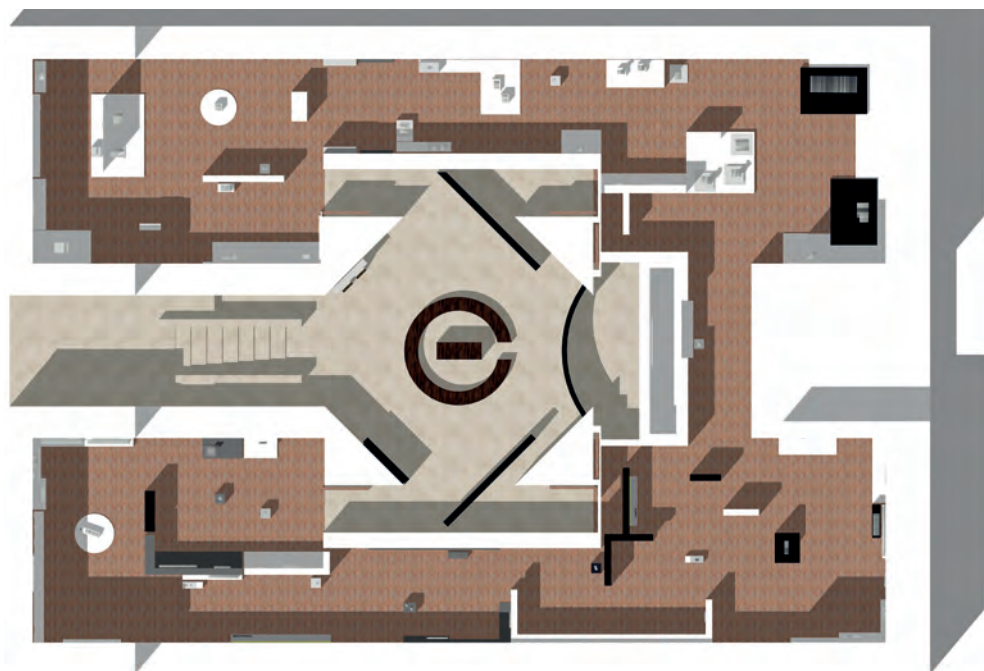


FIG. 1 - Déploiement du parcours dans le Hall Napoléon

Dès le commencement des études, plusieurs espaces pivots ont été retenus pour y implanter des ‘points’ de médiation. Pensés comme des scansions, ils permettaient un approfondissement à la fois complémentaire et distinct de la progression du parcours. D’emblée, le besoin d’une chronologie mettant en évidence des concordances est apparu. De même, pour une cartographie permettant de visualiser les différents états et cités, théâtres de l’aventure artistique racontée. Ces deux propositions ont pris la forme de pupitres généreux (5 mètres de longueur pour la chronologie), que distinguaient un design spécifique et un code couleur jaune acide. A mi-parcours de l’exposition, un court film devait également donner une synthèse des intentions des commissaires, en convoquant des images d’œuvres par nature impossibles à présenter dans l’exposition: architectures, grands décors. Malheureusement, la crise sanitaire a interdit les assises nécessaires pour un tel visionnage, imposant que l’espace de projection dédié soit condamné lors de l’ouverture au public.

Ces propositions étaient complétées par deux évocations graphiques permettant de contextualiser les fragments présentés du monument funéraire de Paul II, par Mino da Fiesole et Giovanni Dalmata, ainsi que les reliefs en bronze de Riccio pour la sacristie Santa Eufemia à Vérone. De la même manière les deux Esclaves de Michel-Ange, du Louvre ont été replacés dans le cadre de leur projet initial, d’une manière dont nous reparlerons plus loin.

Autre conséquence de la pandémie: l’essentiel du corpus ayant pu être presque miraculeusement maintenu, grâce à la ténacité solidaire des deux musées partenaires, quelques œuvres majeures n’ont cependant pu être prêtées. Marc Bormand a souhaité que pour certaines d’entre elles, les plus significatives et nécessaires à la démonstration, elles soient présentes sous la forme de ‘fantômes’. Des impressions, à échelle réelle en noir et blanc, ont été réalisées sur des plaques translucides et dépolies, produisant un effet de flou et de *sfumato* qui jouaient à la fois sur les registres de l’évocation et de la frustration. Ce parti pris peu orthodoxe, mais assumé, a été très discuté en interne et n’a pas manqué de provoquer interrogations et réactions du public. Il était pourtant expliqué, dans la continuité d’un avertissement en exergue rappelant les conditions si particulières dans lesquelles l’exposition avait finalement pu voir le jour.

Scénographier un prologue

Pour *Le printemps de la Renaissance*, dès la rotonde précédant le Hall Napoléon, la mise en perspective des deux têtes de chevaux monumentales en bronze, l’une antique et l’autre de Donatello, constituaient une ‘bande annonce’ formidable de l’exposition. Le réaménagement de l’accès à l’espace d’expositions temporaires nous privant à présent de l’usage de cette rotonde, il convenait de trouver la façon de plonger d’emblée le visiteur dans l’expérience de la traversée. Notre proposition en tant que scénographe, nous semble représentative des interactions fréquentes et

nécessaires entre un discours scientifique et ce que les italiens appellent de manière très évocatrice *allestimento* (FIG. 2). Le programme des commissaires faisait débiter le parcours par deux séquences successives sur les thèmes de «La fureur» puis de «La grâce», en écho à la polarité structurante identifiée par Aby Warburg lorsqu'il a théorisé les débuts de la Renaissance. Or, l'examen de la liste d'œuvres mettait en évidence un parallélisme saisissant entre les pièces à présenter pour illustrer les deux thématiques: mêmes figures humaines en bronze, de petites dimensions mais à fortes puissances 'monumentales', mêmes reliefs allégoriques, mêmes modèles antiques, des faces de sarcophages en marbre..., le tout dans une symétrie remarquable de typologies et de formats. Nous avons donc proposé une sorte de prologue installant en parallèle «Grâce» et «Fureur» par la mise en regard de quelques œuvres, posant et exaltant dès le seuil une tension fondatrice que le public retrouverait tout au long du parcours. Pour un tel effet, les architectes scénographes usent des possibilités simples et légères que permettent les aménagements temporaires: dispositifs symétriques, plafond qui regroupe et isole, meurtrières qui offre des vues en coulisse, contraste de valeurs entre la teinte des cimaises pour suggérer le lumineux et le sombre. Ce fut aussi le cas de vérifier la valeur ajoutée par la mise en lumière assurée par l'atelier d'éclairage du musée conduit par Sébastien Née. Ici, la subtilité consistait à baigner généreusement le parcours de lumière diurne, tout en magnifiant la présence propre de chaque œuvre.

Dès le prologue, la gamme chromatique est en place: un dispositif scénographique où les parois blanches dominent, des séquences de gris moyens pour assurer contrastes ou transitions et, ponctuellement, quelques aplats d'un bleu profond jouant les accentuations.



FIG. 2 - Prologue: La fureur et la grâce

Des accents de couleurs comme des coups de cymbales, des déplorations comme sur une scène

De façon plus triviale, deux difficultés particulières étaient le caractère peu spectaculaire de certains grands chefs d'œuvres, ainsi que l'arrivée tardive dans le parcours des sculptures de grands formats.

Ainsi la section consacrée aux «Passions», qui occupait le deuxième espace de grande hauteur du Hall Napoléon, s'ouvrait sur un regroupement inédit d'insignes reliefs en bronze de crucifixions, de Donatello notamment (FIG. 3). La double problématique était donc de trouver la couleur de fond adaptée pour présenter ces bronzes, en magnifiant la subtilité de leurs différentes patines, tout en soulignant le caractère exceptionnel d'un ensemble perçu à son approche comme un regroupement de rectangles sombres et monochromes. Un dispositif de parois, isolant chaque œuvre dans un jeu de perspective, s'est vu renforcé par l'application d'une teinte orangée 'minium'. Ce choix presque osé a produit l'effet souhaité d'accentuation et de mise en valeur.

Peu après, la séquence «Le théâtre de la douleur» présentait deux groupes à l'échelle humaine de déplorations du Christ, ainsi que quelques figures ou fragments isolés reliés à cette thématique (FIG. 4). Ces représentations réalistes d'un épisode du cycle biblique de la Passion étaient très fréquentes dans l'Italie du nord, où des



FIG. 3 - Première partie: Passions de la deuxième section: l'Art sacré: émouvoir et convaincre

chapelles entières leurs étaient dédiées. Un tel rassemblement était une spectaculaire découverte pour le public français. Disposées sur de spacieux podiums bas, les œuvres voyaient leur présence exaltée par des fonds peints légèrement décalés. Apposé sur les parois claires, la couleur bleu nuit était celle utilisée ponctuellement dans tout le parcours pour souligner de manière implicite les œuvres particulièrement importantes.



FIG. 4 - Seconde partie de la deuxième section: l'Art sacré: émouvoir et convaincre



FIG. 5 - Troisième partie: De Dionysos à Apollon

Finir, ou pas, avec les «Esclaves»

La dernière image d'une exposition cristallise fréquemment le souvenir que l'on en garde: ainsi on quittait *Le printemps de la Renaissance* en croisant le regard de la *Marietta Strozzi* de Desiderio da Settignano. Ici l'équation était rendue complexe par plusieurs paramètres. Une sculpture monumentale, initialement prévue comme point d'orgue du parcours, ne pouvait prendre place en toute fin de la visite du fait de l'alternance d'espaces de grandes hauteurs ou plus bas de plafond de notre salle d'exposition, imposant de lui faire succéder un ensemble plus modeste, bien que particulièrement virtuose de décors sculptés par Bambaia. D'autre part, il n'était pas prévu non plus à l'origine de déplacer l'*Esclave mourant* et l'*Esclave rebelle* de Michel Ange, qui constituent pourtant une synthèse magistrale des courants expressionnistes et esthétisants dont l'exposition tentait de raconter les ramifications. Dans les premiers temps du projet, la présence de ces deux chefs d'œuvres iconiques du Louvre était envisagée sous la forme d'une projection animée en très haute définition, perceptible comme un point d'orgue, lorsque les visiteurs regagnaient la rotonde pour quitter l'exposition. De grandes bannières suspendues avaient également été étudiées, qui traversant la trémie circulaire de cette même rotonde, auraient constituées une signalisation et un appel pour le dense public international empruntant l'accès conduisant aux collections présentées dans les ailes de la Cour Carrée.

La pandémie a tari pour un temps le flot gigantesque des touristes, impacté les négociations de prêts d'œuvres, imposé des visites programmées sur créneaux horaires. Dans cette situation unimaginable, la volonté tenace qu'avait Jean-Luc Marinez d'intégrer physiquement les *Esclaves* a pris tout son sens. Mais offrir une telle apothéose aux visiteurs n'était pas chose si facile. Le choix a été fait de saisir l'occasion pour replacer les deux sculptures dans le contexte du projet du tombeau de Jules II, en les présentant plus frontalement que dans les salles permanentes, devant la reproduction très agrandie d'un des dessins d'étude du monument laissés par Michel-Ange (FIGG. 6, 7). Le volume de la salle imposant un podium assez bas, ce qui a permis de donner aux visiteurs une lecture rapprochée des deux grands marbres. La mise au point de ce podium et son installation ont requis les compétences de l'engagement des forces vives du musée: marbriers, menuisiers, peintres décorateurs. Le dispositif avait la force émouvante de renouveler le regard en permettant un vis-à-vis, presque à hauteur de regard, avec ces deux géants de l'histoire de l'art. A proximité immédiate, une cimaise étroite permettait la présentation d'une très belle feuille recto-verso d'études d'hommes nus, prêt généreux de la Reine Elisabeth II. Sous un certain angle le dessin répondait en écho aux deux corps titanesques, dans une image et une expérience pour toujours unique. Ultime satisfaction pour les amoureux du Louvre que nous sommes, cette présentation est à l'origine du nouveau projet d'exposition permanente des *Esclaves* qui a été dévoilée en mars 2022 dans la Galerie Michel-Ange.



FIG. 6 - Quatrième partie: Roma Caput mundi (projet en 3D)



FIG. 7 - Quatrième section: Roma caput mundi: Les Esclaves de Michel-Ange

Emozionare i visitatori

Andrea Perin

L'allestimento della mostra *Il Corpo e l'Anima* al Castello Sforzesco, con il suo equilibrio dialettico tra apollineo e dionisiaco⁽¹⁾, non ha voluto solo permettere di ammirare gli aspetti estetici e formali delle opere esposte e cogliere i passaggi e i significati del progetto scientifico, ma si è posto come obiettivo di porre i visitatori in relazione emotiva con gli oggetti nel percorso.

Le mostre temporanee, proprio per il loro carattere effimero, offrono la possibilità di sperimentare nuove strade di dialogo con il pubblico, soprattutto quello dei 'non addetti ai lavori' con le loro esigenze, costruendo un allestimento tanto allineato con il gusto contemporaneo quanto caratterizzato da scelte compositive meno scontate. Per *Il Corpo e l'Anima* è stata fondamentale la convergenza del progetto scientifico con quello espositivo, in un dialogo serrato e costruttivo delle rispettive competenze del curatore Francesca Tasso e del progettista per raggiungere un risultato equilibrato, nel quale il linguaggio non verbale dell'allestimento ha potuto trasmettere i valori artistici e favorire il godimento dell'esperienza per i visitatori.

Nella consapevolezza che la lunghezza del percorso e l'alto numero di oggetti esposti, diversi per dimensioni e tipologie, avrebbero potuto mettere in difficoltà i visitatori, alla prese con la «fatica da museo»⁽²⁾, il progetto dell'allestimento ha previsto un percorso che svela le opere poco alla volta, lasciando il gusto dell'aspettativa e della scoperta, offrendo anche momenti di dissonanza per mantenere viva l'attenzione e sottolineare gli snodi tematici, oltre a prevedere luoghi di sosta⁽³⁾.

Per evitare una serializzazione e standardizzazione dell'esposizione, tipica di una certa estetica da museo con l'impaginazione fitta come le pagine di un catalogo, abbiamo deciso di rendere ogni opera protagonista individualmente, proponendone una percezione isolata (FIG. 1).

Per ognuna sono state studiate la collocazione peculiare e il design dell'arredo più adatto, valutando le distanze o le vicinanze con le opere limitrofe, nella convinzione che questa disposizione aiutasse la chiarezza e la fluidità del percorso. Ma costruendo

do anche contesti comuni ove significativo, nel caso ad esempio di pezzi di uno stesso autore⁽⁴⁾, oppure opere con uno stretto legame⁽⁵⁾; talvolta usando qualche leggera asimmetria per accendere l'attenzione⁽⁶⁾ (FIGG. 1, 2).

Il progetto cromatico, essenziale in ogni percorso espositivo sia per il condizionamento nella percezione delle opere, sia per il valore emotivo e simbolico che le tinte esercitano sugli osservatori, ha seguito la stessa impostazione con l'adozione di cinque tinte: una principale insieme a una complementare e altre tre utilizzate come accenti. Abbiamo scelto di non proporre una tavolozza di tinte riconducibili al periodo della mostra.

La diffusione nel Rinascimento di nuovi pigmenti, come ad esempio il «blu ultramarino»⁽⁷⁾, ha riguardato soprattutto i colori pittorici, mentre quelli delle pareti di una mostra dovrebbero in teoria riferirsi alle tinte del contesto che ospitava le opere, come ad esempio le superfici degli edifici oppure degli stipi degli studioli; questi potevano ricevere suggestioni dalle tinte pittoriche ma erano diverse le tecniche di produzione e di conseguenza i risultati, senza dimenticare che spesso non abbiamo informazioni su questi ambienti.



FIG. 1 - Sala Viscontea, Giovanfrancesco Rustici, *Zuffa*, nella vetrina autoportante

Ancora più difficile pensare di replicare la percezione cromatica rinascimentale: a partire dalla produzione industriale ottocentesca siamo abituati alle tinte piatte con una gamma vastissima e pressoché infinita, a colori replicabili e (tendenzialmente) stabili; mentre quelle antiche, specialmente se impiegate nei tessuti o nelle pareti, erano irregolari e mutevoli, legate ai materiali di produzione, ai fissatori e al decadimento. «Ogni epoca ha in definitiva il proprio regime percettivo, ossia il modo con cui guarda ciò che la circonda»⁽⁸⁾.

Non solo la nostra quotidianità ha definito un proprio «regime percettivo», tra packaging, design e social, ma anche il mondo delle mostre d'arte ha ormai codificato una consuetudine nelle scelte cromatiche delle esposizioni temporanee: negli anni si è passati dal *white cube*, espressione dell'arte contemporanea, a una tutto sommato ristretta gamma cromatica sostanzialmente condivisa che si ripete nelle esposizioni, con una mai sopita passione per le cosiddette 'tinte neutre', a partire dal grigio.

La scelta del giallo carico come colore principale, nella consapevolezza di una tinta assolutamente inconsueta nel «regime percettivo» delle pratiche allestitivo, oltre alla capacità di dialogare e di profilare le opere, soprattutto monocrome e chiare verificata nell'ambito di numerose prove, ha risposto all'esigenza principale di una tinta in grado di esprimere il sentimento positivo che attribuiamo spesso al Rinascimento. Ma anche di ravvivare lo spazio buio e infelice delle sale⁽⁹⁾ e, forse meno consapevolmente, di evocare un sentimento di fiducia dopo i mesi faticosi della pandemia⁽¹⁰⁾. Complementare al giallo è un grigio medio, con una punta di azzurro che compensa l'impatto della tinta principale, impiegato nell'interno delle nicchie e delle vetrine; il grigio è utilizzato sulle pareti stesse quando le nicchie che ospitano i bassorilievi in bronzo hanno un fondo giallo (FIG. 7), e in alcune altre poche superfici con manufatti policromati e con la presenza di oro.

A questi due colori si uniscono il rosso carico, che segnala le quattro opere di età classica (FIG. 6), e un blu medio che contestualizza lo spazio dedicato al *Giovane nudo* di Tullio Lombardo e *L'arciere* attribuito a Michelangelo (FIG. 5). Da ultimo un blu molto scuro per le sculture policromate, soprattutto i *Compianti*, e per la parete di chiusura.

L'illuminazione esterna alle nicchie, ottimamente curata da Giandomenico 'Titta' Buongiorno, lascia in penombra le pareti e illumina solo le opere e una porzione di superficie dietro di loro: nonostante la totale omogeneità nella stesura, i colori cambiano nella percezione dell'osservatore sia per la variazione dell'intensità della luce (per esigenze conservative), sia per le interazioni tra la tinta di fondo e il cromatismo delle opere⁽¹¹⁾.

I colori di *Il Corpo e l'Anima*, all'interno di una gamma cromatica appartenente alla sensibilità attuale, rispondono alla scelta di non usare le tinte solo come sfondo estetico che valorizzi gli oggetti, oppure per distinguere ambienti o temi, ma di conside-

rarle elementi strutturali del linguaggio espositivo in grado di dialogare con la diversità tipologica e il numero delle opere, sottolineando significati e snodi del discorso, coinvolgendo emotivamente il visitatore.

Percorso

Il percorso si trova all'interno di tre sale ipogee consecutive ('Viscontea', 'Pilastri', 'Egizia'), per una superficie totale di quasi mille metri quadri, con caratteristiche architettoniche molto diverse tra loro. Essendo il Castello Sforzesco un edificio storico, non è possibile in alcun caso intervenire sulle pareti, neppure con il colore, e tutto l'arredo ha dovuto essere autoportante e autonomo nello spazio: una scatola dentro a una scatola.

Si inizia con l'ampia Sala Viscontea (35 x 11,40 m) con una volta longitudinale schiacciata da una griglia di travi che ospitano l'illuminazione e i grandi canali per il condizionamento; sui lati lunghi si trovano rispettivamente porte di accesso e ampi finestroni con uscite di sicurezza.

L'allestimento si sviluppa in un percorso articolato costituito da pareti autoportanti che delineano una sequenza di contesti con opere in gran parte di piccole dimensioni che presuppongono un rapporto diretto e quasi intimo con lo spettatore: bronzetti, disegni e incisioni, medaglie e ceramiche, ma anche bassorilievi in bronzo e marmo⁽¹²⁾.



FIG. 2 - Sala Viscontea, Andrea del Verrocchio e bottega, *Due angeli in volo*, sullo sfondo sarcofago romano

Tranne quando posizionati in vetrine autoportanti per essere osservati a 360°, gli oggetti sono stati collocati all'interno di nicchie ricavate nello spessore delle pareti autoportanti, con illuminazione autonoma interna dall'alto, diffusa da un piano opalino e regolata da un dimmer; le pareti interne sono solitamente grigio medio oppure giallo quando ospitano opere in bronzo. Specialmente per i bassorilievi, ma in generale per tutte le opere, la nicchia funziona quasi come una cornice che inquadra l'opera, isolandola dal contesto e donandole profondità⁽¹³⁾ (FIG. 2).

Nei casi previsti dagli accordi con i prestatori, il piano della nicchia aggetta verso l'esterno per porre una distanza di sicurezza con l'osservatore, mentre in altri l'invaso viene chiuso da un cristallo a formare una vetrina.

Il punto focale dell'osservazione è collocato all'altezza dello sguardo di un generico spettatore⁽¹⁴⁾, per permettere una buona visione e contribuire a rafforzare il sentimento di vicinanza, ma si alza per i frammenti di architettura, per evocare l'altezza originale, oppure si abbassa, come per esempio per i due sarcofagi romani originariamente collocati a terra.

Aprire il percorso la statua del *Giovane nudo (Antinoo?)*, Arte Romana e Tullio Lombardo (?), mentre le due lastre di sarcofago romano, punto nodale delle due sottosezioni seguenti⁽¹⁵⁾, sono evidenziate dal basamento rosso, così come nelle *Tre grazie*, con una visione a 360°, e nel *Tiaso dionisiaco* in vetrina (FIG. 6).

Il primo snodo, che segna il passaggio alla sezione successiva⁽¹⁶⁾ – dove dai soggetti profani si passa a quelli sacri – si sviluppa con la *Crocifissione* di Donatello e altri bassorilievi in bronzo, dove le pareti divengono grigie e lo sfondo interno giallo; il secondo passaggio, con il bassorilievo in terracotta del *Compianto sul corpo di Cristo* di Bartolomeo Bellano e il legno policromato della *Deposizione di Cristo nel sepolcro* di Giacomo del Maino e Bernardino Butinone, è sottolineato dalla parete blu scuro.

Alla fine della Sala Viscontea, il percorso si apre con l'esposizione di sculture di grandi dimensioni dalla presenza più spettacolare: concepite per una visione solo frontale, sono sempre appoggiate a una parete (tranne poche motivate eccezioni), con basamenti più alti e una disposizione più scenografica, che prevede uno spazio maggiore soprattutto davanti e una distanza da percorrere da parte dello spettatore. L'allestimento continua nella Sala dei Pilastri (14,40 x 14,60 m), spazio dalla forte caratterizzazione formale con tre navate definite da due coppie di possenti piedritti quadrangolari e viziato da molti impedimenti⁽¹⁷⁾.

In questo ambiente spicca il *Compianto* di Giacomo e Giovanni Angelo Del Maino, incorniciato scenograficamente dall'arco della seconda campata e ricomposto all'interno di un'ampia nicchia di colore blu scuro, che evoca la probabile collocazione architettonica di questi complessi; le statue sono disposte su una pedana a 10 cm da terra per offrire una percezione quasi immersiva da parte dell'osservatore⁽¹⁸⁾. Le pareti laterali non sono a contatto con quella di fondo e lasciano uno stretto spazio

verticale che permette di osservare il retro delle statue, solitamente nascosto (FIG. 3). In Sala Egizia, ambiente lungo e stretto (37,70 x 7,20 m), ancora con la griglia soprastante di travi e tubature, il percorso propone una sequenza di ambienti tematici tra i quali spiccano le due terrecotte candide dei Della Robbia e, in posizione centrale, il *Giovane Guerriero* di Tullio Lombardo e bottega (FIG. 4) e lo *Spinario* bronzeo di Artista messinese da Antonello Gagini. Lo snodo che definisce questa sezione è il *Cupido* di Michelangelo visibile sin dall'ingresso in sala, su sfondo blu, con accanto il disegno su due facciate dello stesso autore (FIG. 5). Da qui lo sguardo attraversa lo spazio dedicato ai racconti intorno al *Laocoonte* romano e quello dedicato alle opere del Bambaia, per chiudere con il possente *Cristo alla colonna* di Cristoforo Solari: contro un'ampia parete blu scuro, la scultura domina lo spazio attirando l'attenzione.

Una piccola sorpresa attende poi i visitatori: l'uscita attraverso il cortiletto collocato dietro la Sala degli Scarlioni, solitamente preclusa al passaggio del pubblico, su cui si affaccia l'unica finestra che conserva parte della decorazione originale quattrocentesca in terracotta; al centro della piccola corte, una fontana in stile visconteo-sforzesco, creata da Luca Beltrami agli inizi del Novecento⁽¹⁹⁾. Un ritorno alle architetture del Castello Sforzesco, per suggerire la chiusura ideale al percorso della mostra con la visita alla *Pietà Rondanini* di Michelangelo, nelle poco distanti sale dell'Ospedale Spagnolo.



FIG. 3 - Sala Pilastri, Giacomo e Giovanni Angelo Del Maino, *Compianto*



FIG. 4 - Sala Egizia, Tullio Lombardo e bottega, *Giovane guerriero*, sullo sfondo *L'arciere* attribuito a Michelangelo



FIG. 5 - Sala Egizia, in evidenza *L'arciere* attribuito a Michelangelo; sullo sfondo *Cristo alla colonna* di Cristoforo Solari



FIG. 6 - Sala Viscontea, in primo piano le *Tre Grazie* (II secolo d.C.) e *Orfeo*, bronzo di Bertoldo di Giovanni (in vetrina)



FIG. 7 - Sala Viscontea, la *Flagellazione* di Francesco di Giorgio Martini

- ⁽¹⁾ M. BORMAND, B. PAOLOZZI STROZZI, F. TASSO, *Ex multis ad unum. Dai dialetti della scultura italiana alla "maniera moderna"*, in *Il Corpo e l'Anima. Da Donatello a Michelangelo scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 luglio – 24 ottobre 2021), a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso 2021, pp. 31-57.
- ⁽²⁾ Tema affrontato spesso nella letteratura anglosassone a partire dal museologo statunitense Benjamin Gilman (1916. *Museum Fatigue. Scientific Monthly*, 12, 67-74), mentre in quella italiana è praticamente ignorata. Cfr. anche G. DAVEY, *What is Museum Fatigue?*, «Visitor Studies Today», 8 (2005), pp. 17-21; B. ROSA, *Nascita e sviluppo degli studi sulla Museum fatigue*, «Nuova Museologia», n. 45, novembre 2021, pp. 7-11.
- ⁽³⁾ In Sala Pilastri e all'inizio di quella Egizia sono stati previsti due salottini per chi desidera una pausa, svincolati da qualsiasi punto di osservazione delle opere.
- ⁽⁴⁾ Ad esempio le due terrecotte *Zuffa* di Giovanfrancesco Rustici nella stessa vetrina, oppure la *Maddalena* e il *San Sebastiano* di Della Robbia sullo stesso basamento; ma anche le sculture di Artista lombardo dalla Certosa di Pavia.
- ⁽⁵⁾ L'incisione *Ercole e Anteo*, Bottega di Andrea Mantegna, con la piccola placchetta di Moderno con lo stesso soggetto, insieme nella stessa vetrina
- ⁽⁶⁾ A. PERIN, *Elogio della disarmonia*, «Nuova Museologia», 12 (2005), pp. 12-14.
- ⁽⁷⁾ La tinta più nobile e apprezzata del Rinascimento. Si veda R. FRANCINELLI, *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Milano 2017, pp. 53-63.
- ⁽⁸⁾ FRANCINELLI, *Cromorama...* cit. n. 7, p. 405.
- ⁽⁹⁾ Secondo alcuni studiosi il giallo «in Occidente (...) è il colore meno amato» (M. PASTOUREAU, D. SIMONNET, *Il piccolo libro dei colori*, Milano 2006, p. 68) e «decisamente meno apprezzato, tanto dagli adulti quanto dai bambini», ma è anche il colore che «simboleggia la riuscita e la gioia di vivere» (J.G. CAUSSE, *Lo stupefacente potere dei colori*, Milano 2014, pp. 158-160).
- ⁽¹⁰⁾ Commento riscontrato spesso tra i visitatori.
- ⁽¹¹⁾ J. ALBERS, *Interazione del colore. Esercizi per imparare a vedere*, Milano 2013 (prima ed. 1963).
- ⁽¹²⁾ «Guardando gli antichi: il furore e la grazia».
- ⁽¹³⁾ R. FRANCINELLI, *Figure. Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*, Milano 2020, p. 100-121.
- ⁽¹⁴⁾ Non esiste un «visitatore tipo», ma è stata individuata un'altezza del punto centrale delle piccole opere come riferimento per diverse altezze degli osservatori (spesso tra i 145-155 cm da terra, declinato a seconda delle situazioni). A. TILLEY, *Le misure dell'uomo e della donna. Dati di riferimento di progetto*, Milano 1994.
- ⁽¹⁵⁾ Rispettivamente «Il furore» e «La grazia».
- ⁽¹⁶⁾ «L'arte sacra: per commuovere e convincere».
- ⁽¹⁷⁾ Finestre, porte, servizi di vario tipo.
- ⁽¹⁸⁾ A. PERIN, *Note sull'allestimento*, in *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Milano 2005, pp. 248-49; A. PERIN, *Il progetto di allestimento*, in *Sculture lignee a confronto dalle città ducali di Vigevano e Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2021 – 16 gennaio 2022), a cura di C. Salsi, Milano 2021, pp. 201-206.

⁽¹⁹⁾ O. SELVAFOLTA, *Decoro e arti applicate nell'opera di Luca Beltrami*, in *Luca Beltrami. 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 27 marzo 2014 – 29 giugno 2014), a cura di S. Paoli, Milano 2014, pp. 55-71.

ABSTRACTS

Nuove proposte attributive per la scuola genovese di alcuni fogli conservati presso il Gabinetto di Disegni del Castello Sforzesco

Federica Mancini (Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris.

Attraverso questo articolo si vuole rendere conto di quanto analizzato durante una visita presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano e della conferma, anche in quell'occasione, che la visione delle opere sia sempre il banco di prova del proprio limitato sapere, fonte di ulteriori dubbi e ipotesi nonché fruttuoso stimolo alla ricerca. Nel corso della consultazione sono stati notati dettagli tecnici e stilistici di un certo interesse su alcune delle quasi ottanta opere grafiche di scuola genovese, come pure tra i disegni di anonimi o di altro ambito. Il loro studio ha portato a piccole novità e nuovi elementi di riflessione sull'attività grafica di vari artisti della Superba che presentiamo qui.

Through this article, we would like to share some assumptions about many sheets analysed during a visit at the Drawings department of the Castello Sforzesco in Milan. The study of a drawing is always a delightful moment to us, but it puts at stake one's knowledge, increasing doubts and demanding more and more research. We have detected a certain amount of technical and stylistic details on some sheets among the drawings kept in the Genoese, anonymous and other schools funds. We publish here a few discoveries and thoughts after making some research on them, improving the knowledge of some Genoese artists' draughtsmanship.

Cieli di carta: opere dei tiepoleschi Costantino Cadini, Giambattista Canal e Francesco Lorenzi

Enrico Lucchese (Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli")

Un disegno del Castello Sforzesco per una decorazione di un soffitto è attribuito a Costantino Cadini (Padova 1741 – Venezia 1811) ed è connesso a una incisione di Lorenzo Tiepolo tratta da un dipinto di suo padre. Esso potrebbe documentare un'esercitazione di Cadini in Accademia con Giandomenico Tiepolo all'inizio degli anni settanta. Due altri disegni sono assegnati a Giambattista Canal (Venezia 1745-1825). Queste opere potrebbero aver fatto parte di una cartella di repertori figurativi da sottoporre alla possibile committenza, mentre appartengono al genere tradizionale dei modelli preparatori due oli su carta di Francesco Lorenzi (Mazzurega 1723 – Verona 1787) da collegare a suoi affreschi a Casale Monferrato e a Verona.

A drawing from the Castello Sforzesco for a ceiling decoration is attributed to Costantino Cadini (Padua 1741 – Venice 1811) and is related to an engraving by Lorenzo Tiepolo from a painting by his father. It may document an exercise that Cadini

undertook at the Academy with Giandomenico Tiepolo in the early 1770s. Two other drawings are attributed to Giambattista Canal (Venice 1745-1825). These works may have been part of a portfolio of figurative repertoires to be submitted to a possible commissioner, while two oils on paper by Francesco Lorenzi (Mazurega 1723 – Verona 1787) belong to the traditional genre of preparatory models and can be linked to his frescoes in Casale Monferrato and Verona.

L'Album Grande del Fondo Durini: un «albo grandissimo» di fogli dell'Ottocento nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco

Alberto Corvi (Università degli Studi di Padova)

L'articolo presenta un voluminoso album, denominato *Album Grande*, conservato nel Fondo Durini del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco. Si tratta di un volume inedito, eccezionale per le sue dimensioni, il numero e la qualità dei lavori che conserva.

Probabilmente composto nel primo quarto del Novecento dal conte Antonio Durini di Monza (1853-1934), l'album raccoglie centinaia di prove grafiche, soprattutto disegni ma anche qualche stampa, prevalentemente riferibili al XIX secolo. In particolare il volume conserva la più importante raccolta di disegni di Luigi Sabatelli (1772-1850) e alcuni lavori di Cherubino Cornienti (1816-1860), Domenico Induno (1815-1878), Giuseppe Bossi (1777-1815) e Vitale Sala (1803-1835).

Lo studio dell'album e del materiale grafico che conserva, ha consentito di approfondire la sua composizione e quindi di formulare nuove attribuzioni per un certo numero di fogli. Inoltre con il supporto delle fonti si è potuta ricostruire la storia del volume, avanzando qualche ipotesi circa le intenzioni, i criteri e il metodo con cui è stato composto.

The article focuses on a great album in the Durini Collection, called Album Grande, preserved in the Drawings department del Castello Sforzesco. It is an unpublished volume, exceptional for its size, number and quality of the works it collects.

Probably composed in the first quarter of the XX century by Count Antonio Durini of Monza (1853-1934), the album concentrates hundreds of graphic works, especially drawings but also some prints, mainly related to the XIX century. In particular the album contains the most important collection of drawings by Luigi Sabatelli (1772-1850) and some works by Cherubino Cornienti (1816-1860), Domenico Induno (1815-1878), Giuseppe Bossi (1777-1815) and Vitale Sala (1803-1835).

Studying the album and the papers it preserves, it was possible to examine its contents in depth and therefore to propose new attributions for a certain number of works. Furthermore, with the support of literary sources, it was possible to clarify the history

of the volume and to suggest some hypotheses about the intentions, the criteria and the method behind the composition.

Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani: tre fotografi nella Milano degli anni venti

Valentina Barbieri (Associazione Fulmicotone)

Nel 1920 Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani si uniscono in società in corso Garibaldi, 2 a Milano. Essi sono esponenti di un'importante generazione di professionisti attivi tra le due Guerre. Questo periodo della storia della fotografia italiana – a lungo tenuto sotto traccia e poco frequentato dalla critica – merita oggi una riscoperta. Con questo saggio si vuole far luce su una fitta rete di relazioni che i fotografi instaurano con il mondo dell'arte e dello spettacolo divenendo testimoni privilegiati di un'epoca tanto complessa quanto intrigante.

In 1920 Mario Castagneri, Mario Crimella and Dino Zani fund their company in corso Garibaldi, 2 in Milan. They stand for an important generation of professional photographers that work between the two World Wars. This period of the history of Italian photography – for long time neglected by critics – deserves today a rediscovery. In this paper I would like to shed light on the network that these photographers build with the artists, becoming privileged witnesses of a complex and involving age.

Due angeli in adorazione della Madonna del pilone: tracce per l'ancona di Alessio Tarchetta d'Albania nel Duomo di Milano

Laura Paola Gnaccolini (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano)

Il restauro di due importanti sculture raffiguranti *Angeli oranti* in deposito alle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco dalla Fabbrica del Duomo di Milano è stato l'occasione per uno studio sulla loro provenienza, con la revisione di tutta la documentazione d'archivio, che ha portato a proporre un'ipotesi di ricostruzione dell'ancona fatta realizzare nel 1480 in Duomo per motivi devozionali da Alessio Tarchetta d'Albania, su disegno dell'Amadeo, intorno ad una venerata immagine mariana.

The restoration of two important sculptures of Praying Angels, preserved in the Art Collection of Castello Sforzesco in Milan, is the starting point for a research on bibliography and archive's documents about the XVth century Alessio Tarchetta's altar in Duomo, Milan. The author proposes an hypothesis of reconstruction of this altar, where the Angels found place at the side of a venerate Madonna.

La catalogazione dei tessuti del fondo Regazzoni delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano

Francina Chiara (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano - Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia)

Il contributo si pone in continuità con un altro saggio pubblicato sulla «Rassegna di Studi e di Notizie» (2017) dedicato a Roberto Regazzoni, un collezionista tessile la cui raccolta è confluita nel patrimonio di tessuti delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. Se in quell'occasione si esplorava la figura, le motivazioni, il gusto, le relazioni internazionali del collezionista, in questo contesto si restituisce l'esito di una piccola una piccola campagna di catalogazione promossa dal museo milanese nel 2018 di circa una ventina di tessuti medievali appartenenti al fondo Regazzoni. All'interno del *corpus* sono stati selezionati alcuni reperti, per i quali si propongono: la lettura tecnica, dei motivi decorativi e del partito compositivo, l'analisi storico-critica che si è avvalsa del confronto con esemplari simili e identici e di una storiografia talvolta nutrita poiché gli acquisti di Regazzoni si indirizzavano verso frammenti di tessuti significativi della storia tessile europea e non solo.

The contribution is in continuity with another essay published in the «Rassegna di Studi e di Notizie» (2017) dedicated to Roberto Regazzoni, a textile collector whose collection is part of the textile heritage of the Raccolte d'Arte Applicata of the Castello Sforzesco. If on that occasion the collector's figure, motivations, taste, and international relations were explored, in this context the topic is the outcome of a small cataloging campaign of some single fabrics belonging to the Regazzoni collection, promoted by the Milanese Museum in 2018. Within the catalogued corpus some finds have been selected, for which we propose: the technical reading, the decorative motifs and the compositional scheme, the historical-critical analysis which has made use of the comparison with similar and identical specimens and of a substantial historiography sometimes, because Regazzoni's purchases were addressed towards significant fragments of fabrics in European and Middle Orient textile history.

Soggetti pastorali incisi da Francesco Bartolozzi e gruppi da dessert in porcellana di Doccia

Oliva Rucellai (Museo Ginori, Sesto Fiorentino)

La manifattura di maioliche e porcellane fondata da Carlo Ginori nel 1737 a Doccia presso Firenze ha prodotto, nel corso del Settecento, numerosi gruppi plastici per la decorazione delle tavole imbandite, i cosiddetti trionfi o *surtout* da *dessert*. Questo contributo segnala per la prima volta una serie di incisioni di Francesco Bartolozzi da dipinti di Francesco Zuccarelli come fonte iconografica per alcuni rari esempi di tali gruppi, uno dei quali appartiene alle Raccolte d'Arte Applicata del Castello

Sforzesco. Particolare risalto viene inoltre dato alla somiglianza del soggetto di Zuccarelli inciso da Bartolozzi e ripreso nel gruppo del Castello, ovvero due bambini che si contendono una scodella di latte, con un'incisione coeva di Jean Daullé intitolata appunto *Les buveurs de lait*. La derivazione del gruppo di Doccia dall'incisione di Bartolozzi è indubbia, ma resta aperta la questione del rapporto tra l'incisione di Bartolozzi e l'incisione di Daullé.

The tin-glazed earthenware and porcelain factory founded in 1737 at Doccia (near Florence) by Marquis Carlo Ginori used to produce a large number of sculptural groups for table decoration, the so called dessert surtout or centrepieces. This essay tells about a series of engravings by Francesco Bartolozzi after paintings by Francesco Zuccarelli as iconographical sources for a few rare example of such Doccia centrepieces, one of which belongs to the Raccolte d'Arte Applicata of the Castello Sforzesco. It also focuses on the resemblance between the two children contending a bowl of milk designed by Zuccarelli and engraved by Bartolozzi and a contemporary engraving by Jean Daullé bearing the title Les buveurs de lait. Although there is no doubt about the derivation of the Doccia porcelain group from the Bartolozzi engraving, the relationship between the Bartolozzi and the Daullé engraving still remains an open question.

La donazione di ceramiche di Francesco Ponti. All'origine del Museo Artistico Municipale al Castello Sforzesco

Raffaella Ausenda (Storica dell'arte)

Questo articolo vuole dare il meritato rilievo alla figura di Francesco Ponti donatore al nascente museo milanese della sua straordinaria collezione di oggetti d'arte. Nel 1895, alla sua morte, seguendo le sue volontà, questa donazione verrà rivolta al sindaco di Milano. La raccolta, che era esposta in un bel palazzo di Corso Venezia, comprendeva più di ottanta dipinti di celebri artisti contemporanei lombardi (con cui aveva condiviso la partecipazione alle battaglie risorgimentali) oltre a mobili, vetri, avori, armi e smalti. La sua maggior passione, però, era per la maiolica, di cui aveva formato una straordinaria collezione di quasi mille pezzi: un autentico panorama della migliore produzione italiana.

Lo studio documentario del testamento di Francesco Ponti presso l'archivio del Tribunale di Stato di Milano, dei documenti conservati nell'Archivio Storico Civico di Milano, nell'archivio di Carlo Ermete Visconti di San Vito a Somma Lombardo, oltre alla disamina dei registri conservati nell'archivio delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco, hanno permesso di trovare importanti informazioni riguardanti questa donazione. Inoltre l'archivio fotografico degli eredi dell'architetto Emilio Alemagna, che ne aveva progettato l'arredo, ne conserva alcune immagini, qui pubblicate.

The aim of this article is to give the deserved importance to the figure of Francesco Ponti donor of his extraordinary collection of works of art to the nascent Milanese museum. In 1895, upon his death, according to his will, the Mayor of Milan would receive this donation. The collection, which was exhibited in a beautiful building in Corso Venezia, included more than eighty paintings by famous contemporary Lombard artists (with whom he share participation during Risorgimento battles) as well as furniture, glass, ivory, weapons and glazes. His greatest passion, however, was for maiolica, of which he had formed an extraordinary collection of quite a thousand pieces: an authentic panorama of the best Italian production.

The documented study of the testamentary document in the archive of the Tribunale di Stato, the documents of the Archivio Storico Civico di Milano, of the archive of Carlo Ermes Visconti di San Vito archive in Somma Lombardo, in addition to the examination of the records kept in the Archives of the Castello Sforzesco, have made it possible to find important documents regarding this donation. The photographic archive of the heirs of Arch Emilio Alemagna, who had designed the furniture, conserved some images, published here.

Consonanza politica e consenso sociale nelle emissioni del Rinascimento italiano. Le monete da diecimila Ducati d'oro di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia. Daniele Ripamonti (Numismatico)

Con il presente studio prosegue la serie di 'indagini' conoscitive volte a sviluppare il tema «Immagini Monetali e Potere» attraverso esemplari scarsamente conosciuti ossia oggetto di opinioni e attribuzioni discordanti. Al primo lavoro che vide protagonista il *Tallero da 40 Grossi* di Margherita de Foix – Marchesa di Saluzzo – segue l'eccezionale fusione, da parte della zecca di Milano, dei cosiddetti *Medaglioni* di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia.

Come già introdotto nel precedente saggio, il nuovo impianto iconocratico che si va affermando con il Rinascimento univa la «*summa perfectione et bontade*» delle coniazioni di zecca al nuovo messaggio politico che le corti italiane, in primis quella sforzesca, vollero imporre alla 'moneta': mezzo comunicativo espressione diretta della figura dell'autorità emittente, cui si imprimevano marcatamente i caratteri di autentica propaganda personale e di Stato. Da qui la controversia in materia di storiografia e bibliografia circa alcune realizzazioni di zecca e la loro identificazione quali medaglie oppure monete.

Il progetto e la realizzazione delle monete da *diecimila Ducati* d'oro, che purtroppo non ci sono pervenute, sono stati ricostruiti con i documenti d'archivio dallo storico Emilio Motta nel 1916. Si propone quindi nel testo il percorso cronologico di quella che fu la massima produzione monetale aurea fino ai giorni nostri. Monete che presentano in modo paritetico l'impronta e il fino dei *Ducati* circolanti, difforni

unicamente nel peso proporzionato al valore. Evoluzione di quanto avviato da Francesco I con l'introduzione del ritratto dal vero nella monetazione.

In conclusione, il testo aggiorna e afferma in maniera incontrovertibile che i cosiddetti *Medaglioni* di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia furono, come emerso nella documentazione dell'epoca, vere e proprie monete escluse dalla circolazione per gli evidenti motivi morfologici.

This study continues the series of 'cognitive investigations' aimed at developing the theme «Monetal Images and Power» through lesser-known specimens subject of different opinions and attributions. At the first work that featured the Tallero 40 Grossi by Margherita de Foix – Marchioness of Saluzzo – follows the exceptional fusion, by the mint of Milan, of the so-called Medallions of Galeazzo Maria Sforza and Bona di Savoia. As already introduced in the previous essay, the new iconocratic system that is affirming itself with the Renaissance united the «summa perfectione et Bontade» of the mintage to the new political message that the Italian courts, first of all the Sforzesca one, wanted to impose on the coin: means of communication of the direct expression of the figure of the issuing authority, to which the character of authentic personal and State propaganda is strongly imprinted. Hence the controversy regarding historiography and bibliography about some minting and their identification as medals or coins.

The project and the realization of coins of the ten thousand gold Ducats coins, which unfortunately have not survived, were reconstructed with archival documents by the historian Emilio Motta in 1916. The text therefore proposes the chronological path of what was the maximum gold coin production up to the present day. Coins that have in equal way the imprint and the purity of the circulating Ducats, differing only in the weight proportional to the value. Evolution of what started by Francesco I with the introduction of portrait from life in coinage.

In conclusion, the text updates and states incontrovertibly that the so-called Medallions of Galeazzo Maria Sforza and Bona di Savoia were, as emerged in the documentation of the time, real coins excluded from circulation for obvious morphological reasons.

«Essendosi sparse queste Medaglie in tutto il popolo Cristiano»: appunti per un catalogo delle effigi di san Carlo Borromeo impresse nel metallo

Lara Maria Rosa Barbieri (Storica dell'arte)

L'articolo propone una prima rassegna di medaglie raffiguranti san Carlo Borromeo realizzate a partire dagli anni sessanta del Cinquecento e per tutto il XVII secolo, con particolare riguardo agli esemplari conservati nel Civico Gabinetto Numismatico e Medagliere del Castello Sforzesco, prima parte di un *corpus* più ampio in preparazione.

La sequenza ragionata e corroborata dall'analisi delle fonti agiografiche e iconografiche tiene conto della sola produzione commemorativa e devozionale di livello alto, tralasciando per ragioni di spazio quella a carattere più popolare. All'interno della successione, si individuano due principali morfemi su cui si è costruita la fortuna dell'effigie: il ritratto del cardinale di profilo, con mozzetta e tricorno, mutuato dal dipinto attribuito a Giovanni Ambrogio Figino e conservato nella Pinacoteca Ambrosiana, e il profilo a capo scoperto, spesso contrassegnato dal nimbo, che compare già nel 1603 e che ha trovato in Gaspare Mola uno dei migliori esecutori. Sono, inoltre, inserite le medaglie pontificie con uno specifico riferimento alla figura del santo nei rovesci, oltre ad alcune monete emesse nello stesso arco temporale di riferimento. Particolare rilevanza è data, infine, al ritratto scolpito da Giuseppe Vismara sul finire del secolo che, inserendosi nella tradizione precedente, tenta di travalicare il limite stesso della medaglia.

The article proposes a first review of the medals depicting Saint Charles Borromeo made starting from the sixties of the sixteenth century and throughout the XVII century, with particular regard to the specimens preserved in the Civico Gabinetto Numismatico e Medagliere of the Castello Sforzesco, the first part of a larger corpus ample in preparation.

The sequence, annotated and corroborated by the analysis of hagiographic and iconographic sources, takes into account only the high-level commemorative and devotional production, leaving out, for reasons of space, the more popular one. Within the succession, two main morphemes on which the fortune of the effigy was built are identified: the portrait of the cardinal in profile, with mozzetta and tricorner hat, borrowed from the painting attributed to Giovanni Ambrogio Figino and preserved in the Ambrosiana, and the profile with bare head, often marked by the halo, which appears as early as 1603 and which found in Gaspare Mola one of the best perpetrators. Furthermore, the pontifical medals with a specific reference to the figure of the saint on the reverse are described, as well as some coins issued in the same reference period. Finally, particular importance is given to the portrait sculpted by Giuseppe Vismara at the end of the century who, inserting himself in the previous tradition, tries to go beyond the very limit of the medal.

«Sarà per me giorno di festa quando io potrò impiegarmi in servizio vostro e di sì bella impresa». Lettere di Gaetano Cattaneo e Leopoldo Cicognara per la storia dell'arte in Lombardia (I)

Chiara Battezzati (Case Museo, Musei d'arte moderna e contemporanea, Milano)

La figura di Gaetano Cattaneo (1771-1841), conservatore, poi direttore, del Gabinetto

Numismatico di Milano, è stata ricostruita soprattutto attraverso lo studio del suo vastissimo epistolario che ha permesso di riscoprire i suoi meriti scientifici e di riconoscere le sue doti intellettuali e umane.

Tra i suoi corrispondenti si annovera, almeno dal 1813, anche Leopoldo Cicognara, con cui Cattaneo condivide interessi e amicizie. L'articolo, grazie all'analisi delle lettere scambiate nell'estate del 1823, ricostruisce il confronto e la collaborazione tra i due studiosi intenti nella stesura delle loro opere – Cattaneo, la mai conclusa *Istoria delle belle arti in Lombardia e nei vicini territorj*; Cicognara, la seconda edizione della *Storia della scultura* – e, insieme, restituisce uno spaccato del brulicante universo di studi e pubblicazioni gravitante attorno all'Accademia di Brera.

The figure of Gaetano Cattaneo (1771-1841), curator, then director, of the Numismatic Cabinet of Milan, has been rediscovered above all by studying his vast correspondence which has made it possible to point out his scientific merits and to recognize his intellectual and human skills.

At least since 1813, one of Cattaneo's correspondents is Leopoldo Cicognara: they share the same artistic and historical interests and have common friends. Thanks to the analysis of the letters written in the summer of 1823, the article reconstructs the exchange and collaboration between the two scholars while they were focusing on their works – Cattaneo, the never completed History of Fine Arts in Lombardy and in the nearby territories; Cicognara, the second edition of the History of Sculpture. Besides that, the article returns a cross-section of the wiggle universe of studies and publications gravitating around the Brera Academy.

CREDITI FOTOGRAFICI

Crediti fotografici

Amsterdam, Rijksmuseum, pp. 138 (FIG. 2), 142 (FIG. 8, FIG. 9)
Archivio Aletti Alemagna, p. 154
Berlino, Museum für Islamische Kunst, p. 121 (FIG. 6b)
Bisuschio, Archivio Storico Cicogna Mozzoni, pp. 250, 251, 252, 253, 254, 256
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, p. 139 (FIG. 4)
Collezione Alessandro Orsi, p. 142 (FIG. 7)
Collezione Carlo Colli, p. 139 (FIG. 3)
Collezione privata/©Eredi Zani, pp. 69, 70, 71
Collezione privata, pp. 34, 36, 194, 203
Faenza, Archivio del Museo Internazionale della Ceramica, pp. 152 (FIG. 3, FIG. 5), 153 (FIG. 7)
Firenze, Archivi Alinari – archivio Castagneri, pp. 62, 64
Firenze, Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi, p. 201
Francoforte sul Meno, ©CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt am Main, p. 15
Genova, ©Musei di Strada Nuova, p. 23 (FIG. 11)
Londra, ©The Trustees of the British Museum. All rights reserved, pp. 32, 142 (FIG. 6)
Londra, Victoria & Albert Museum, p. 116 (FIG. 5d)
Milano, ©Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, p. 83
Milano, ©Cambi Casa d'Aste, p. 49
Milano/ Irene Scarcella, pp. 87, 90
Milano, Museo del Duomo, p. 85
Milano, ©Pinacoteca di Brera, Milano/Alberto Corvi 2021, p. 50 (FIG. 8)
©Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio/Paolo Manusardi, p. 199
Milano, ©Fondazione IRCCS Cà Granda Ospedale Maggiore Policlinico, p. 161
New York, The Metropolitan Museum of Art, pp. 121 (FIG. 6c), 127
Parigi, Michel Antopetri, Juan-Felipe Alarcon, pp. 266, 268, 269, 270, 272
Pegli, ©Muma, Museo Navale di Pegli, p. 18 (FIG. 6)
Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese, p. 140
Sesto Fiorentino, Museo Ginori, p. 143
Trieste, collezione privata, p. 37

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati:

ACRA Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte, pp. 164, 165

Archivio Fotografico, p. 67

Galleria d'Arte Moderna, pp. 148, 149, 155

Gabinetto dei Disegni, pp. 14, 16, 17, 18 (FIG. 5), 19, 21, 22, 23 (FIG. 10), 31, 44 (FIG. 2), 46, 48, 50 (FIG. 7), 51, 52, 235, 236, 237, 238

Gabinetto dei Disegni/Alberto Corvi 2021, p. 44 (FIG. 1)

Gabinetto Numismatico e Medagliere, pp. 183, 196, 197, 198, 200, 204

Raccolte d'Arte Antica/Daniele De Lonti-Tancredi Mangano 2021, pp. 274, 276, 278, 279, 280

Raccolte d'Arte Antica, Museo d'Arte Antica/Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano/Aconerre, pp. 84, 88, 89, 91, 92

Raccolte d'Arte Antica, Pinacoteca del Castello Sforzesco/Daniele De Lonti-Tancredi Mangano 2021, p. 245

Raccolte d'Arte Applicata, p. 138 (FIG. 1), 152 (FIG. 4, FIG. 6), 153 (FIG. 8), 157, 158, 159

Raccolte d'Arte Applicata/Mauro Ranzani 2018, pp. 106, 108, 109, 112, 113, 116 (FIG. 5a), 117, 121 (FIG. 6a), 122, 123, 125, 126, 129

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2022
presso le Arti Grafiche Torri srl - Cologno Monzese (Mi)

