COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

COMITATO DI REDAZIONE

Membri

CLAUDIO SALSI
Conservatore

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLELIA ALBERICI
Direttore Emerito delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni

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

INDICE

Clelia Alberici - Uno studiolo che ritrae il Palazzo Tursi di Genova ..... » 11

Piersergio Allevi - Il cassone dei tre duchi ..... » 39

Giuseppe Beretti - Giocondo Albertolli: le volte per il Palazzo Arciducale di Milano e la nuova maniera d'ornare ..... » 55

Cristina Bertoldi - Il segreto d'Oriente. Porcellane cinesi e giapponesi nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco ..... » 99

Augusto Bonza - Contributo allo studio di un clavicembalo italiano del XVI secolo ..... » 125

Benedetta Gallizia di Vergano - Cassoni lombardi istoriati delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco ..... » 141

Angela Madesani - Una selezione dei Nadar della Bertarelli ..... » 151

Luca Melegati - Un servizio di Sevres per l'Arciduca Ferdinando: note sulle porcellane francesi delle raccolte del Castello Sforzesco ..... » 163

Alberto Milano - Antonio Lamperti "incisore in piombo" ..... » 175

Carla Paggi Colussi - Trine di seta della donazione Albanesi ..... » 201

Giovanni Battista Sannazzaro - L'architettura di San Giorgio al Palazzo negli antichi disegni e nelle incisioni: dalle prime trasformazioni della Basilica all'ottocento (prima parte) ..... » 251

Oleg Zastrow - Otto inedite placchette rinascimentali di notevole esecuzione » 335

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

UNO STUDIOLO CHE RITRAE IL PALAZZO TURSI DI GENOVA

Clelia Alberici

Nella grande sala dove sono esposti i mobili (Sala 16) il più importante è uno studiolo, a noi pervenuto nel 1935. È la copia testuale del Palazzo Doria Tursi di Genova, in Via Garibaldi, ora sede del Comune di Genova. Questa scoperta è merito del Prof. Christoph Liutpold Frommel, Direttore della Biblioteca Hertziana, a cui inviai le fotografie. Sono pertanto gratissima al Prof. Frommel che mi ha dato la possibilità di descrivere lo studiolo. (Foto 1 e Foto 2).

Lo splendido studiolo è un dono che il Sig. Luigi Beretta volle fare ai Civici Musei Milanesi nel 1935, e l'aveva acquistato presso un antiquario di Como.

L'ebanista lo aveva eseguito precedentemente all'aggiunta delle logge laterali del Palazzo Doria Tursi (Foto 2).

Sono molto grata anche al compianto Monsignor Carlo Marcora, Dottore dell'Ambrosiana (1913-1993).Ha identificato lo stemma del personaggio per cui fu eseguito lo studiolo e ha trovato il volume con notizie del personaggio: *Ughelli Ferdinando, Italia Sacra, sive de Episcopis Italiae et Insularum Adjacentim...* Editio Secunda aucta et emendata... Tomus Quartus. Venetiis apud Sebastianum Coleti, MDCCXIX, p. 727, N. XCV (Biblioteca Ambrosiana Cons M VI 41). Il testo è in latino ma lo presento tradotto in italiano da Mons. Prof. Pietro Zerbi che molto ringrazio.

Mons. Carlo Marcora, fra le varie ipotesi, suggerisce che lo stipo può essere stato regalato a Ulpiano Volpi dal Re di Spagna, a cui venne regalato da un genovese.

Lo stemma Volpi è troncato: nel 1° d'argento, alla volpe passante al naturale con in bocca una gallina rivoltato d'argento, accompagnato all'altezza del dorso da un cartiglio dello stesso svolazzante in fascia con la scritta STA FORTE. È uno stemma parlante.

In: Codice Carpani, *Stemmario quattrocentesco delle famiglie nobili della città e antica Diocesi di Como.* A cura di Carlo Maspoli, Lugano, Ediz. Ars Heraldica, 1973, p. 154, c. 73.

Ulpiano Volpi, Arcivescovo di Novara, in verità ludibrio della fortuna che scherza, fu nipote di Giovanni Antonio Vescovo di Como ed educato dallo zio paterno.

FIG. 1 - Lo studiolo palazzo.

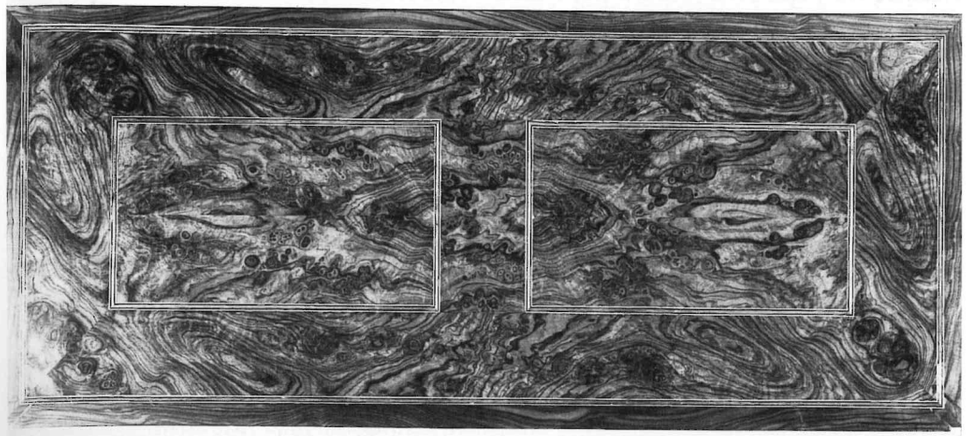


FIG. 2 - Parte superiore dello studiolo.

Mentre era papa Sisto V partì per Roma e fu nominato dal Papa Referendario dell'una e dell'altra Segnatura e percorse tutti i gradi della dignità ecclesiastica.
Paolo V che aveva ravvisato in lui la sua erudizione e l'abilità nell'operare, lo nominò Arcivescovo di Chieti e lo mandò in Toscana come Nunzio a Cosimo II granduca di Toscana dal 1609. Fautore di una politica di equilibrio fra Francia e Spagna. E successivamente Nunzio a Madrid del Re di Spagna Filippo III (1578-1621).
Al suo rientro fu nominato Segretario della Congregazione dei Vescovi e dei Regolari e dallo stesso pontefice fu inviato all'episcopato di Novara il 13 novembre 1619, destinato in seguito ad essere insignito della porpora Cardinalizia se con il suo parlare un po' troppo libero non si fosse tolto la speranza di un così alto grado. Ma dopo la morte del Pontefice Paolo V gli successe Gregorio XV e le speranze del Volpi sembravano rifiorire. Da Gregorio XV fu nominato Prefetto ai Brevi e Datario.
Mentre disimpegnava questi Uffici più con integrità che con furbizia, perse il favore del Pontefice, per cui, privato dell'uno e dell'altro ufficio, ricevette l'ordine di andare il più presto possibile nella Chiesa a lui affidata. Già stava preparando le valigie, quando muore Gregorio XV e gli succede Urbano VIII. Il Volpi dunque, per comando del Papa, ha di nuovo dimora in Corte Pontificia, pieno di speranza di conseguire una maggiore dignità e per sei anni con grande integrità fu Prefetto della Casa Pontificia e dei Brevi. Mentre si occupava di queste cose la morte, più inesorabile della stessa fortuna, lo rapì vecchio così che non fosse più ludibrio della irridente fortuna. Lasciata alla posterità la dimostrazione che o la fortuna non sempre semplicemnte sorride ai mortali o che ognuno costruisce per sé la prospera o la avversa fortuna.
Morì a Roma nel Palazzo Apostolico nel 1629.
Fu sepolto nella Chiesa di San Carlo ai Catinari con questo epitaffio: "*D.O.M. Volpiano Volpi di Como, prima Vescovo di Chieti, poi di Novara, uomo di fedeltà specchiata e di animo invitto contro le cupidigie del mondo, gli eredi per testamento posero. Visse 70 anni, 8 mesi. Morì il 10 Marzo 1629*".
Ulpiano Volpi nacque a Como il 22 giugno 1559. Fu Vescovo di Novara dal 1615 al 13 novembre 1619; Arcivescovo di Chieti dall'11 marzo 1609 al 16 dicembre 1615 (Biblioteca Trivulziana Cons. Storia gen. 1).
Ma rimase sempre a Roma.
Si fece costruire un palazzo a Como per la cui esecuzione dava istruzioni al nipote Pietro Paolo Raimondi; le lettere datano 1627-1620.
Attualmente questo palazzo è sede della Pinacoteca Civica.
Il Museo di Como possiede lo stemma Volpi, in marmo bianco (Legato Giovio) 43 x 69 (è indicato al n. 73 del Catalogo della Raccolta delle lapidi).
Notizie sul Palazzo Doria Tursi. Nicolò Grimaldi detto per le sue enormi ricchezze "Il Monarca" indisse intorno al 1560 una gara per la costruzione del Palazzo sulla "Via Nuova".
Recenti documenti testimoniano che il Grimaldi scelse il progetto dei fratelli

FIG. 3 - Genova. Palazzo del Municipio.

FIG. 4 - Genova. Palazzo del Municipio, prospettiva sull'atrio e sul cortile.

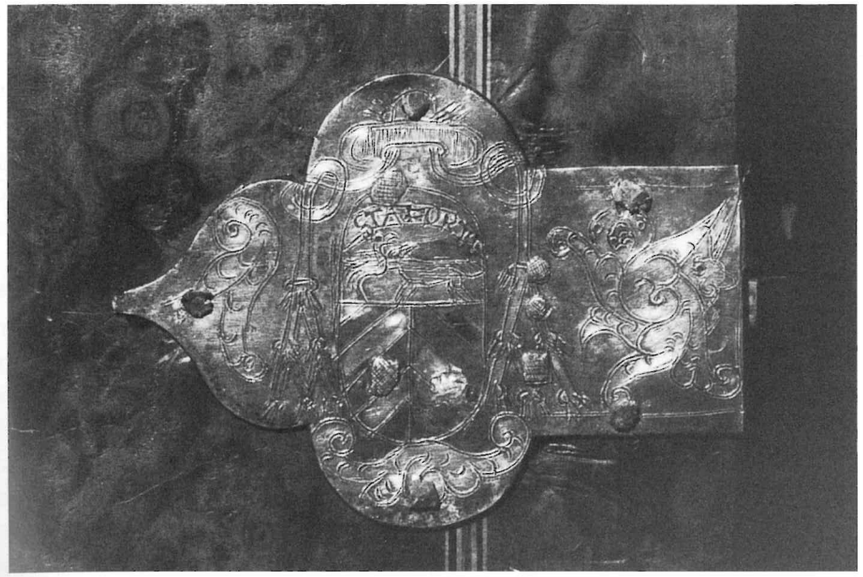


FIG. 5 - Stemma Volpi.

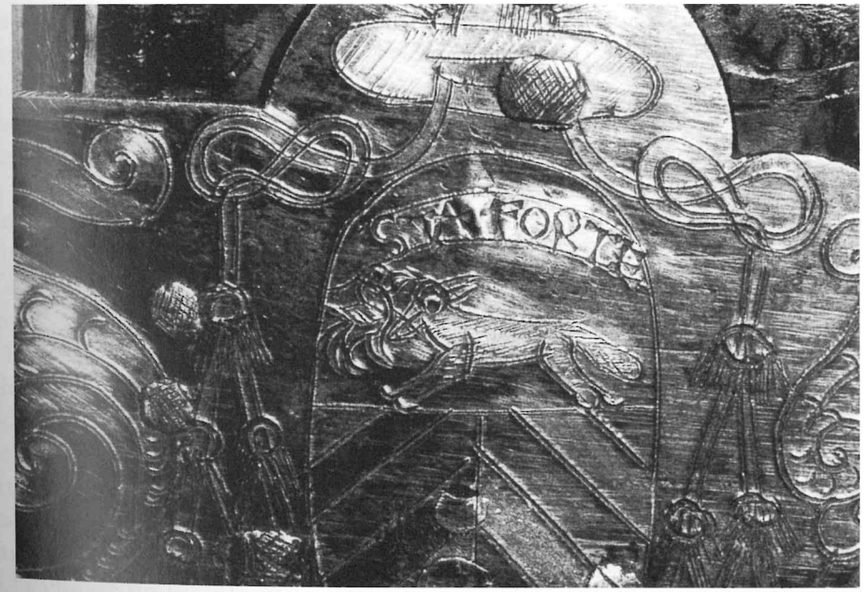


FIG. 6 - Particolare dello stemma Volpi.

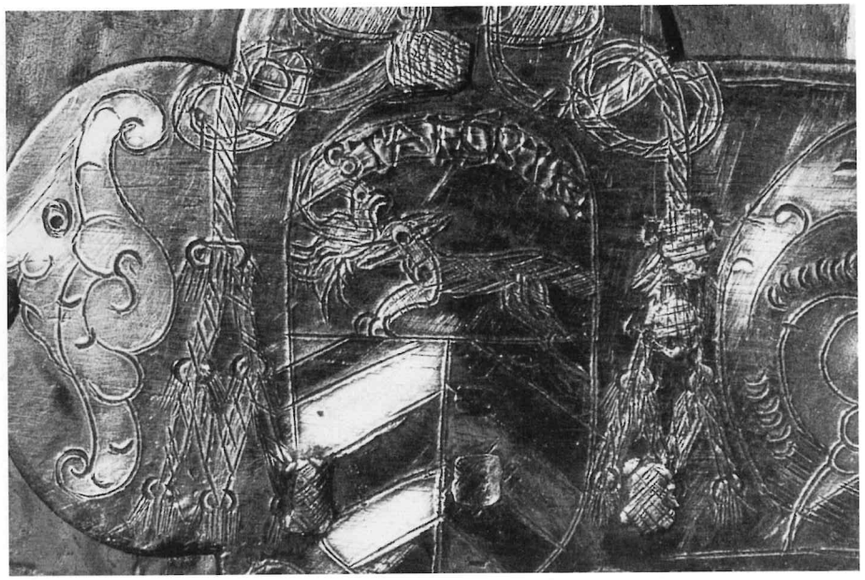


FIG. 7 - Particolare dello stemma Volpi.

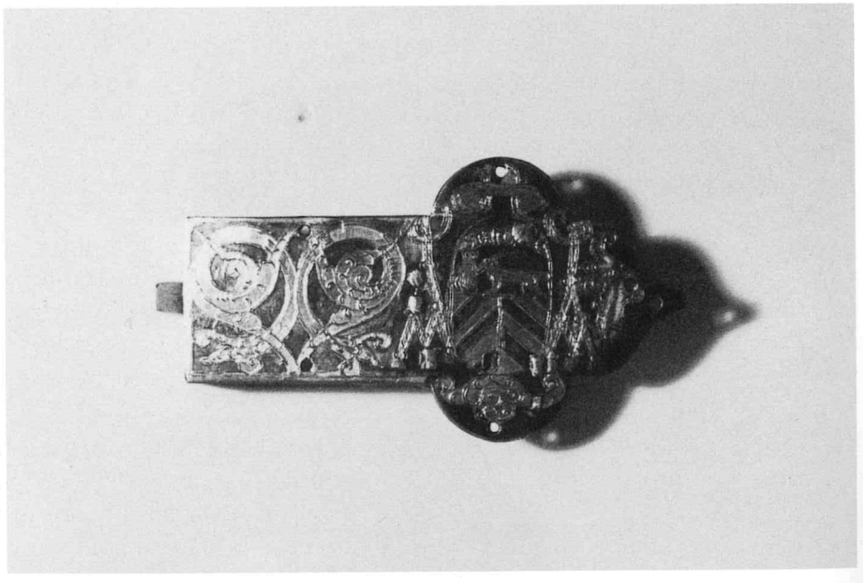


FIG. 8 - Particolare dello stemma Volpi.

Domenico e Giovanni Ponsello formatisi con l'Alessi e nativi della Val d'Oneglia. Fra il 1572 e il 1579 il palazzo era terminato e nel 1593 passò alla famiglia Doria nella persona di Gian Battista e poi di Giovanni Andrea che lo destinò al figlio Carlo, Duca di Tursi.

Notizie date dal Dott. Ennio Poleggi, Direttore dell'Istituto di Storia dell'Architettura di Genova.

Lo studiolo è stato restaurato da Alfio Bagoli, che fu un ottimo restauratore del Castello Sforzesco di Milano.

Ha fatto una descrizione molto esatta dello studiolo.

Le misure dello stipo-palazzo sono: lunghezza cm. 113,5 x lato cm.48,7, altezza (compresi i piedi) cm. 58; i piedi sono rifatti. L'insieme dei colori è stato ottenuto con un impasto di legni colorati, ma difficilmente identificabili. I tiretti segreti si estraggono con una fettuccia di seta.

La facciata è formata da otto antine e cinque cassetti. Tre cassettini sono situati sotto il cornicione del coperchio; gli altri due sono appoggiati sul piano di base. Nel cassetto di destra vi sono all'interno due cassettini e due segreti; spingendo sul piano di base di detti vani, questi si solleveranno. Sulla spalla del cassetto si può togliere (tirando verso l'alto), un piccolo riquadro che nasconde un altro cassettino. Prima e ultima antina in alto: racchiudono due cassetti con cassettiera estraibile, dietro a questa vi è un'antina (si apre togliendo il listello che fa da fermo) che nasconde tre cassettini; sotto questi, nascosto da un listellino orizzontale vi è un altro cassettino.

Seconda e quarta antina: racchiudono due cassettini; sotto il secondo è situato un piano estraibile che copre un segreto (questo piano si toglie spingendolo verso l'alto mediante uno spinotto da inserire nell'apposito foro situato all'interno dell'antina sottostante).

Antina centrale a quattro colonnine: racchiude un vano con due cassettini, estraendo detto vano si accede ad altri tre cassettini con relativa cassettiera estraibile (questa è tenuta bloccata con uno spinotto situato dietro il cassettino superiore della quarta antina). Il piano di base su cui appoggia il vano con i due cassettini si può sollevare togliendo prima due spinotti situati all'interno delle antine 2 e 4 e spingendolo verso l'alto inserendo uno spinotto situato all'interno del vano sottostante. Levato detto piano si vedrà nell'apposito foro un listello orizzontale nel fondo che tirato verso l'alto scoprirà altri due cassettini. Ora togliendo la cassettiera citata più sopra si vedranno altre due cassettiere laterali con tre cassettini ciascuna ed estraibili.

Quella di sinistra per estrarla bisogna togliere i due spinotti di bloccaggio situati dietro i due cassettini della seconda antina. Sotto questa cassettiera vi è un piano estraibile che nasconde un piccolo vano; tolto questo piano si cerca a tastoni una fettuccina di seta (al centro o verso lo schienale) tirando la quale si apre un'antina che racchiude un piccolo vano e un cassettino (non forzare con la fettuccia onde evitare di strapparla).

Per estrarre la cassettiera di destra inserire un ago (o altro) nella piccola feritoia orizzontale situata vicino al cassettino centrale e far scorrere il chiavistello nascosto all'interno tirando verso l'esterno. Dietro questa cassettiera si trovano gli stessi segreti di quello di sinistra.
Le due antine lunghe racchiudono ognuna due cassetti piccoli e uno lungo; togliendo i due piccoli e tirando in avanti il divisorio centrale verticale si estrae un vano situato sul retro.
L'antina centrale grande chiude un ampio vano con due cassettini collocati in alto; estraendo detto vano si può accedere ad altri tre cassettini incorporati in una cassettiera fissa (Figg. 9-20)

N. 8 antine e 5 cassetti (a vista esterni)
N. 20 cassettini interni visibili
N. 26 cassettini nascosti
N. 9 vani segreti.

Il personaggio che donò al Castello Sforzesco lo splendido studiolo è il Sig. Luigi Beretta, che viveva scapolo con la madre. Intelligente e generoso, era anche un appassionato cinofilo. Conobbe il rag. Angelo Vecchio, un tipo strano che frequentava anche lui l'Anglo-American Bar che fu dal 1885 al 1925 un Club, un luogo di riunione per intellettuali. Il locale fu distrutto dai bombardamenti; era all'angolo di Via Passarella e Corso Vittorio Emanuele. (*Dalle memorie di un quasi ottuagenario*, di Guido Martinelli, pp. 86 e 87).
Il Vecchio invitò il Beretta a visitare il suo canile che era in una località piuttosto deserta, fuori di Milano.
Il Vecchio aveva come guardiano un giovanotto alto e forte, spregiudicato. Con l'aiuto di costui imbavagliò il Beretta e lo distese in una vasca da bagno. Gli fece firmare delle cambiali variamente datate. Gli dettò facendogliele scrivere, una dichiarazione di suicidio e un testamento in cui lo nominava erede.
Quindi partì subito per Roma per assicurarsi un alibi e lasciò la vittima in balia del suo custode. Questi nella notte doveva aprire il rubinetto dell'acqua, affogare il Beretta, quindi portare il cadavere sul bordo di una roggia non molto lontana. Ma quello che avrebbe dovuto eseguire questo delitto, un po' per pietà un po' perché il Beretta lo avrebbe ricompensato lasciò libero il Beretta.
Il questore Ceola, pregò i corrispondenti dei vari quotidiani di ritardare la notizia al pubblico almeno 12 ore: il tempo di telegrafare a Roma e disporre per arrestare il Vecchio. Fu arrestato, salì su una carrozzella per farsi portare al Pincio; lungo il tragitto si sparò. (Notizie desunte da *La Martinella di Milano,* aprile 1949, pp. 86 e 87).
Luigi Beretta morì a Magnago il 27 febbraio 1939, nella sua villa di Trégolo di Costa Masnaga, tra Como e Erba, a sessantadue anni (era nato il 22 marzo 1876).
In gioventù il Beretta era stato appassionato di tutti gli sport, particolarmente

della caccia. Aveva viaggiato molto; era stato in India, nel Sudan, nell'Africa Orientale; dalle sue cacce di quei lontani anni aveva riportato ricordi e cimeli che aveva ordinati in un pittoresco Museo Torre fatta erigere in mezzo al suo giardino di Trégolo.
Notissimo era il suo allevamento di bracchi italiani. Aveva amato molto l'ippica e il trotto. Da parecchi anni si occupava di agricoltura.
La sua morte ha dolorosamente sorpreso amici ed estimatori e quanti ebbero prove tangibili della sua generosità.

(Corriere della Sera, 1 marzo 1939)

Ulteriori notizie sulla villa del Beretta di Trégolo si trovano in alcune pagine del volume: *Pier Fausto Bagatti Valsecchi. A.M. Cito Filomarino. F. Süss, Ville della Brianza*, I, Milano, SISAR, 1978. Alla voce Costa Masnaga, località Trégolo. Vi sono le illustrazioni della Villa, del giardino. Fu costruita tra il 1914 e il 1917 su progetto di Luigi Perrone.
All'Archivio di Stato di Como ho trovato parecchie notizie e mi ha molto aiutata la Dott.ssa Magda Noseda.
Nell'inventario datato 12 marzo 1629 di tutti i beni mobili ritrovati nelle stanze dell'abituale residenza... del Rv.do Ulpiano Volpi, che è morto in Vaticano sotto il Pontificato di Urbano XIII. Il testamento è del 15 agosto 1626. È morto il 9 marzo 1629. Nell'inventario è nominato un altro studiolo, ma di ebano.
Il nostro studiolo è stato trovato in un palazzo d'estate, in affitto, era di Filippo Colonna, vicino al Monte Quirinale. Nel testamento lega ad Antonio Volpi, figlio di suo fratello Ippolito un calice d'argento *"dalla gloriosa memoria di Filippo III di Spagna"* (che era morto nel 1621).
Inventario dei beni in casa Colonna, 14 marzo 1629 (Biblioteca di Como cart. 18). In casa Colonna, nella terza stanza uno studiolo di radica di noce con cassettini. *"Quattro cassettini in mezzo, nel terzo alcune scritture, nel quarto una bolla. Nel primo cassettino a mano diritta un librettino da memorie. Un medicamento per ferite ed una dozzina di stringhe pavonazze di seta.*
Nel secondo un bicchiere di corno indorato di fuori et dentro rosso.
Nel terzo (cassetto) dei fascetti di scritture.
Nel quarto cassettino in una cartuccia doi aneletti con la croce di Malta et doi pietrine verde separate.
Un pezzetto di pietra verde in una cartuccia.
Doi pietrine piccoline una bianca et l'altra berettina fatte a core in una cartuccia.
Una cartuccia con dentro tre pietrucce una verde, l'altra gialla et una verde e rossa con quattro medaglie d'ottone.
Uno scattolino piccolino d'osso da musco.

Un cartoccetto con terra sigillata di Fiorenza.

Un caraffino con dentro dell'olio, una pietrina gialla sbugiata.

Un poco di dente di cavallo marino.

Una cartuccia con sopra l'iscrizione della testa di S. Bonifacio martire, di S. Sinforiano martire, di S. Maurizio e di Santa Sabina e delle Undecimila Vergini.

Nei cassetini a mano manca, nel primo sei bolle diverse.

Nel secondo tre roncetti (?), doi cartoccetti con una pietruccia di bezoar dentro.

Doi medaglie d'ottone con il ritratto di Papa Paolo (V).

Uno scattolino con un poco di belzuarro (bezoar) *dentro* (è il nome di una pianta la cui radice è usata come contravveleno).

Nel terzo una pietra (?) di belzoarro in una carta.

Uno scattolino con sei pietrucce piccole et una un poco più grande in una carta... (impossibile leggere).

Uno scattolino con dentro in una cartuccia una pietra di belzuarro.

Uno scattolino piccolo con tre pietrucce piccoline dentro. Un Agnus Dei piccolino da una parte, l'immagine di S. Carlo e dall'altra diverse reliquie con cristallo intorno fatto a raggi, con una fettuccia rossa.

Un toccalapis (portalapis) d'argento.

Nel quarto sei Corone del Sig.re con fiocchi e doi semplice.

Una corona del Sig.re sfilata.

Altre sei corone del Sig.re semplici.

Una corona incatenata.

Tre coronette di sei incatenate ... (parole non decifrabili).

Doi corone negre infilate con cordone negro.

Sei immagini della Madonna di Loreto d'argento, piccole et sei medaglie d'argento.

Sei fettucce da stringhe rosse senza pontale.

Nel cassettino di mezzo undeci medaglie d'argento con Papa Paulo et Papa Urbano sopra, et una di misture con l'impronta di Filippo Terrabosco in una borsetta paonazza di tabì (tabì antico nome di seta pesante, marezzata usata per vesti pregiate).

Una borsetta di corame bianco con dentro una pallottella di muschio (?).

Un quadrettino con cornici negre con un retratti di un Papa sopra.

Un scattolino d'osso colorito.

Un coperchio d'orologetto d'argento indorato.

Uno para di guanti d'ambra.

Una breve, una bolla attaccata con un piego sigillato con l'iscrizione sopra che dice: Translatio partis fructum Sancti Antonii nec non... supra fructibus Prepositure Sancti Nicolai loci Bellani Mediolanensis Diocesis (Trasporto di parte dei frutti (reddito) di

S. Antonio e anche di(denari) sopra i frutti della Prepositura del luogo di Bellano Diocesi di Milano).

Una sedia con ferri et tre rote et altri ordegni da camminare per casa (negli ultimi anni di vita Ulpiano era un po' invalido?).

Segue: *Un ritratto di Paulo V vestito di bianco ... un ritratto del Cardinale Borghese nella stanza delle Congregazioni* (ossia riunioni).

Nell'ultimo camerino il ritratto del Cardinale Bellarmino.

Il Testamento fu aperto alla presenza del Notaio e ritrovano le lettere apostoliche (dovevano avere la dispensa papale) per fare testamento, gli fu concesso di disporre dei suoi beni da Gregorio XV il 29 dicembre 1623. Il detto studiolo fu poi chiuso da Alessandro Pellegrini che aveva le chiavi. Le prefate lettere Apostoliche con il Testamento dentro fu dato al Notaio. Il Testamento fu sigillato da Ulpiano come afferma il suo Segretario Gerolamo Maricucchi. Vanno nella casa di Alessandro Castracane, Cardinale Vicario di Roma e glielo mostrano chiuso, legato con fili, con 7 sigilli. Lo aprono, lo restituisce al Notaio che alla presenza dei Testimoni e ad alta voce comincia a leggerlo.

15 agosto 1626. Festa dell'Assunta e nel giorno seguente Ulpiano dispone. Vuole che il suo cadavere sia sepolto nella Chiesa di San Carlo ai Catinari ... dà le disposizioni per il funerale. Lascia un legato per 2000 Messe celebrate dai frati.

Lascia alla Chiesa di S. Donnino a Como.

500 Scudi di Milano al nipote Raymundi Pietro Paolo.

Lascia varie somme per altre Messe in varie Chiese di Roma e anche a Como e a Milano.

Alla cattedrale di Novara lega un Calice in Argento e un leggio d'Argento. Alla Colleggiata di San Giulio, Diocesi di Novara, un Pelium (?) d'argento e un vaso d'argento per metterci l'acqua.

Ulpiano Volpi percorse tutti i gradi delle dignità ecclesiastiche.

Fu *Referendario* dell'una e dell'altra Segnatura. Segnatura Apostolica è il supremo tribunale ecclesiastico. Il Papa (dopo Innocenzo III) rispondeva per scritto apponendovi di proprio pugno un segno (come fiat, ecc.) e a fianco metteva l'iniziale del proprio nome. Si ebbe così la *Segnatura.* L'Ufficio della Segnatura ebbe origine dal fatto che un dignitario ecclesiastico ebbe la facoltà di segnare, a nome del Papa, i rescritti che il Papa non riservava a sé.

Questi divenne capo di un gruppo di Referendari. Sotto Giulio II (1503/13) a ciascuna segnatura presiedeva un Prefetto e così la divisione di entrambe le Segnature era perfetta.

Sisto V (1572-1615) *nominò Ulpiano Volpi Referendario dell'una e dell'altra Segnatura.* Riformò le due Segnature: quella di giustizia rimase con le caratteristiche e le prerogative di un Tribunale; mentre quella di Grazia si trasformò in una delle 15 Congregazioni con una competenza ben distinta.

Sisto V ridusse a 100 il numero dei Referendari.

Da Clemente VII (1523-34) in poi furono chiamati Referendarii utriusque Signaturae e servivano indifferentemente all'una e all'altra. (Enciclopedia Ecclesiastica, vol. XII, p. 499).
Ulpiano Volpi fu *Prefetto dei Brevi*, forse allude ad *Abbreviatore* funzionario della Cancelleria Apostolica cui veniva affidato l'incarico di stendere la minuta degli atti pontifici. Si chiamano così perché scrivevano con parole abbreviate gli estratti delle suppliche. (Enciclopedia Ecclesiastica, vol. I, p. 39).
Curia Romana. È il vasto complesso dei dicasteri ecclesiastici che coadiuvano il Papa nel governo generale della Chiesa comprensiva della Corte e della Famiglia Pontificia. (Enciclopedia Ecclesiastica, vol. IV, p.1075).
Fu *Datario.* Il suo nome deriva da "*datare*" (datum apud S. Petrum) poiché era una attribuzione speciale apporre la data in documenti pontifici. Nel sec. XIV a questo ufficio essendo venuto sempre più importante (in origine faceva parte della Cancelleria Apostolica) fu preposto un prelato con l'incarico di ricevere ed esaminare le suppliche, sottoporle alla approvazione del Papa e infine apporvi la data del giorno in cui la grazia veniva concessa. In seguito questa sezione si sviluppò sempre più tanto che nel sec. XV era un dicastero a sé stante con una competenza varia e molteplice.
Con Sisto V (1585-90) la Dataria Apostolica. Egli con il breve "Docet Romanum Pontificem" (5 aprile 1588) definì le competenze della Dataria le quali per un secolo e mezzo furono le seguenti:

1) conferimento dei benefici vacanti non concistoriali, riservati alla Santa Sede e dei medesimi, ma non ancora vacanti con diritto di aspettativa.
2) Composizione circa i beni ecclesiastici, usurpati dal potere laico e riduzione degli oneri relativi.
3) Concessione di pensioni ed imposizione di oneri sopra i benefici e beni ecclesiastici.
4) Dispense di foro esterno dagli impedimenti matrimoniali e dalle irregolarità, ferme restanti le attribuzioni spettanti alla S. Penitenzierie per i poveri.
5) Concessioni di grazie e favori spirituali.

Poiché sia nel conferimento dei benefizi sia nella concessione delle grazie veniva imposta una tassa, le entrate della Dataria erano cospicue e servivano al Sommo Pontefice a scopi di bene e di carità.
Benedetto XIV diede nuove norme (26 novembre 1745) e via via i Pontefici che si susseguirono.
Il nome di *datario* è dovuto alla distinzione tra la firma (signatura) delle lettere apostoliche e l'apposizione di una data, affidata a una persona determinata.
Il datario aveva un determinato potere e per la costituzione di Urbano VIII (1623-1644) riconfermò Ulpiano Volpi Prefetto dei Brevi e datario. In supremo attesta-

va e redigeva in forma adatta le grazie concesse dal Papa e poteva influire o per annullare la concessione delle grazie o per apporvi delle clausole.
Attualmente il Datario è un Cardinale ed è il primo dei Cardinali Palatini.
(Enciclopedia Cattolica - Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico. Città del Vaticano, vol. IV, 1950 - Per la Dataria Apostolica, p. 1230).
Un ritratto di Ulpiano Volpi è posseduto dal Museo Poldi Pezzoli (Fig. 24). È un bronzo (misure, 57,5 x 60,5 x 35 cm.) ed è stato eseguito da Alessandro Algardi (Bologna 1595 - Roma 1654). Fu acquistato per il Museo dal direttore Giuseppe Bertini da Domingo Duvia cui risultano effettuati due versamenti alle date 12 ottobre 1891 e 11 aprile 1892.
La testa dalle forme asciutte dove risaltano il volume del capo pelato, le orecchie sporgenti, il forte naso aquilino, esprime una personalità energica e volitiva pur nell'età senile (Museo Poldi Pezzoli. Tessuti, sculture, Metalli islamici, Cassa di Risparmio, Milano 1972, pag. 279, fig. 505, fig. 506 particolare del profilo del ritratto di Ulpiano Volpi).

RINGRAZIO:

Prof. CHRISTOPH FROMMEL, Direttore della Biblioteca Hertziana - Roma
Monsignor CARLO MARCORA (1913-1993) della Biblioteca Ambrosiana - Milano
Arch. ENNIO POLEGGI - Direttore dell'Istituto di Architettura della Facoltà di Architettura di Genova
Dott.ssa ALESSANDRA MOTTOLA, Direttrice del Museo Poldi Pezzoli
Ing. STEFANO DELLA TORRE, Professore Associato di restauro architettonico Brescia
Prof. Mons. PIETRO ZERBI, Pro Rettore dell'Università Cattolica Milano
Dott.ssa MAGDA NOSEDA, dell'Archivio di Stato di Como.

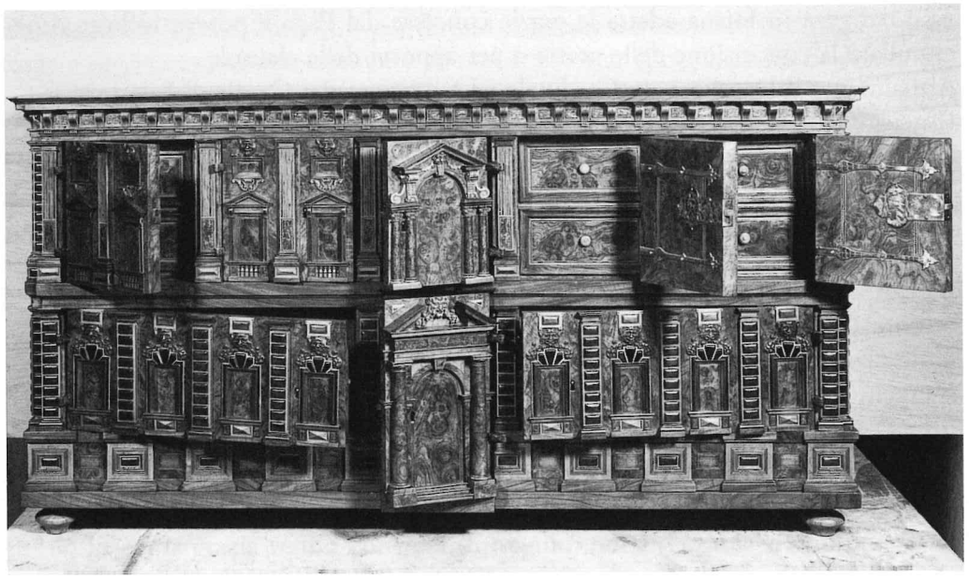


FIG. 9 - Veduta dello studiolo.

FIG. 10 - Alcune vedute dello studiolo.

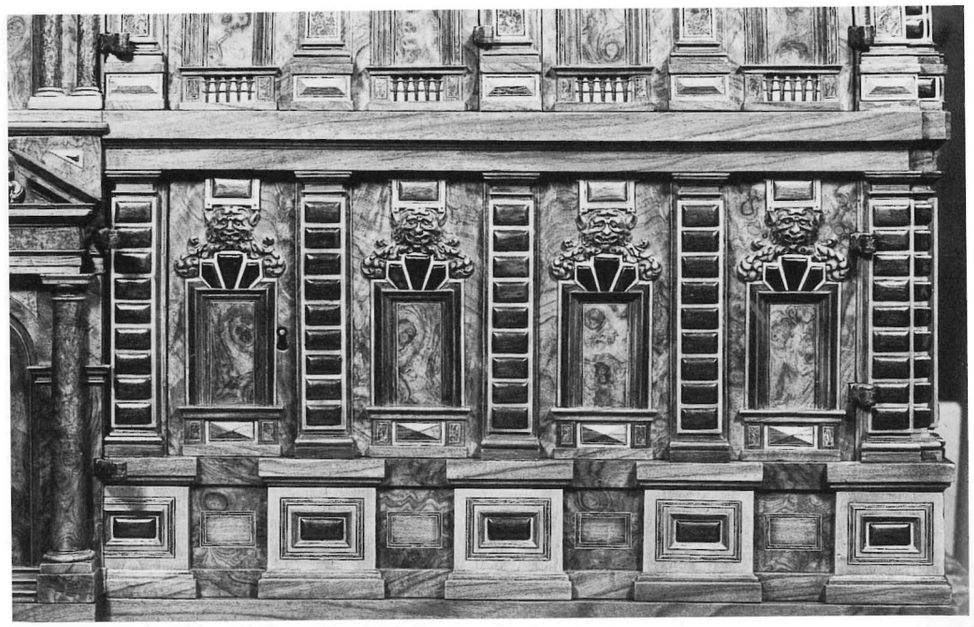


FIG. 11 - La parte in basso.

FIG. 12 - La parte alta.

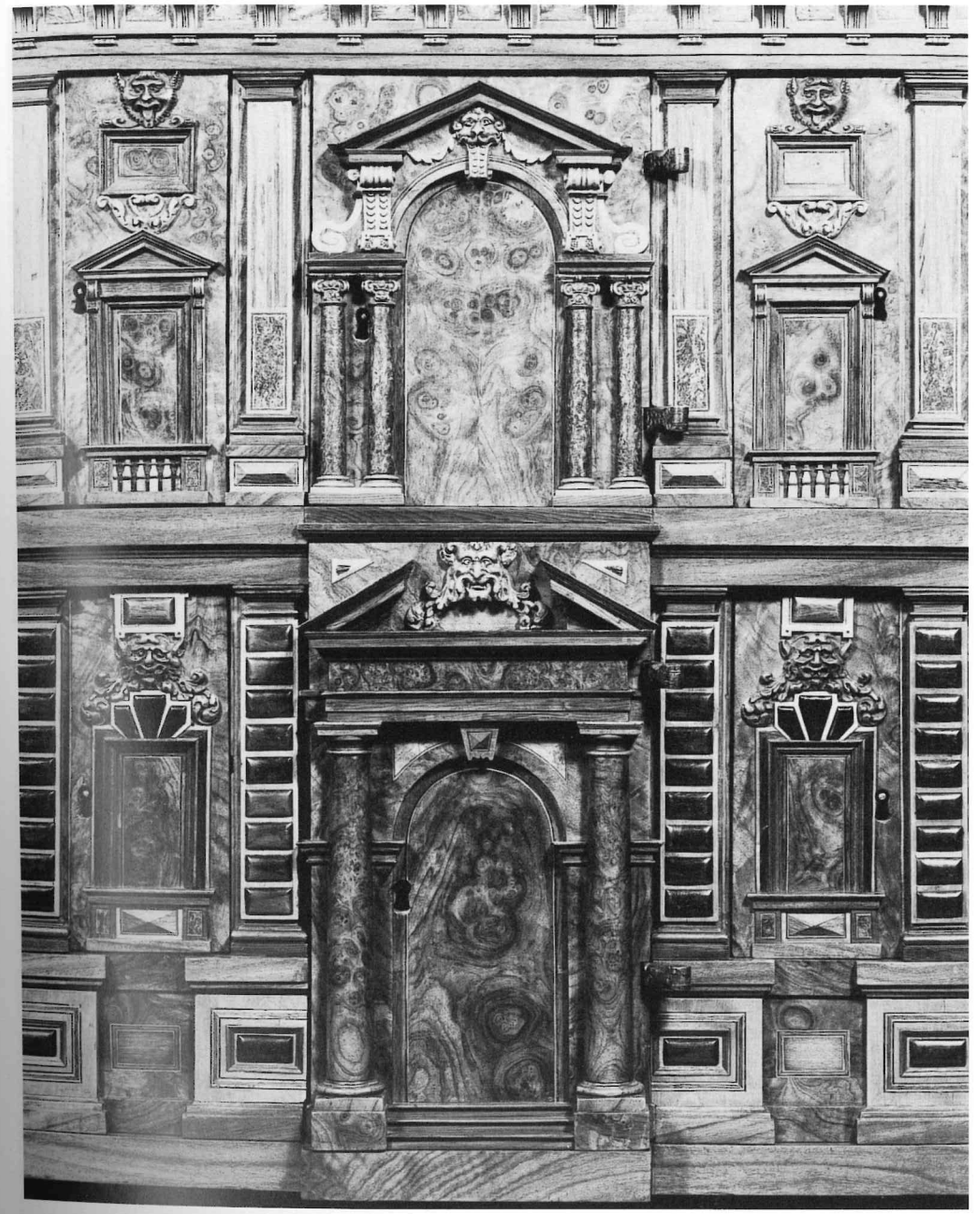


FIG. 13 - La parte del centro.

FIG. 14 - La parte a sinistra.

FIG. 15 - La parte in basso a destra.

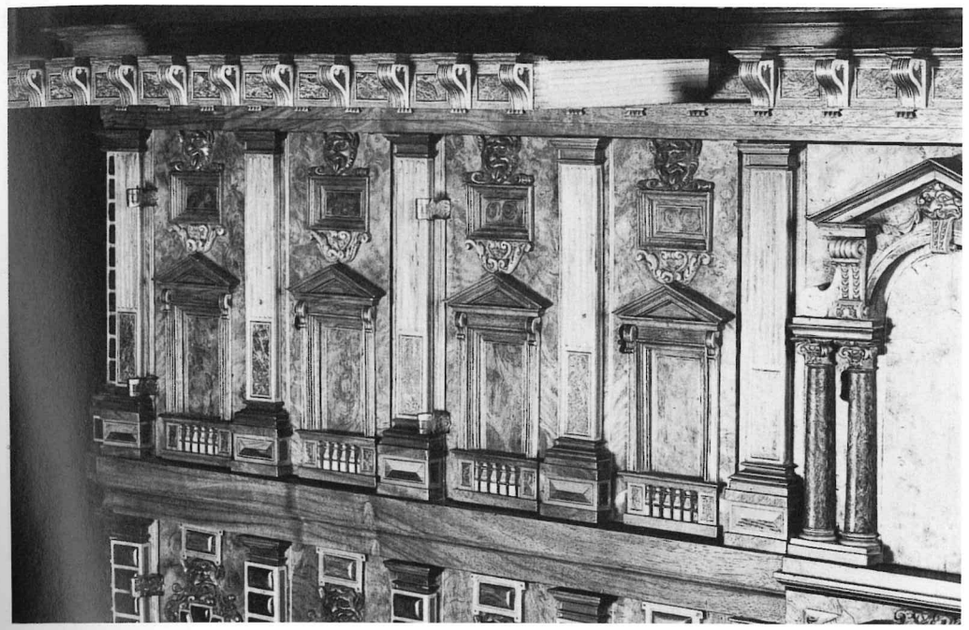


FIG. 16 - La parte in alto a sinistra.

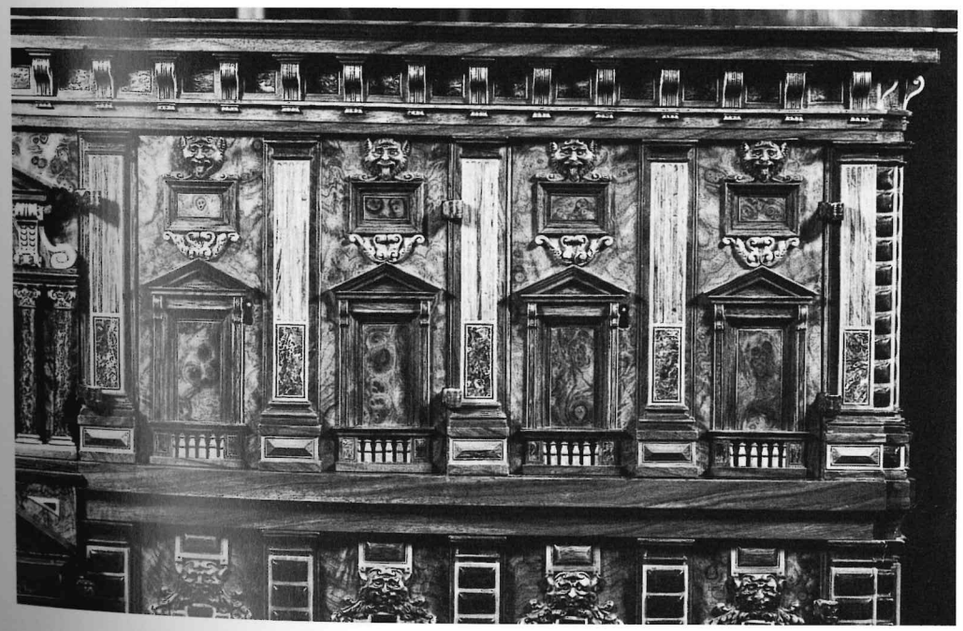


FIG. 17 - La parte in alto a destra.

FIG. 18 - Lo studiolo con alcune antine aperte.

FIG. 19 - La parte mediana.

FIG. 20 - La parte alta a sinistra.

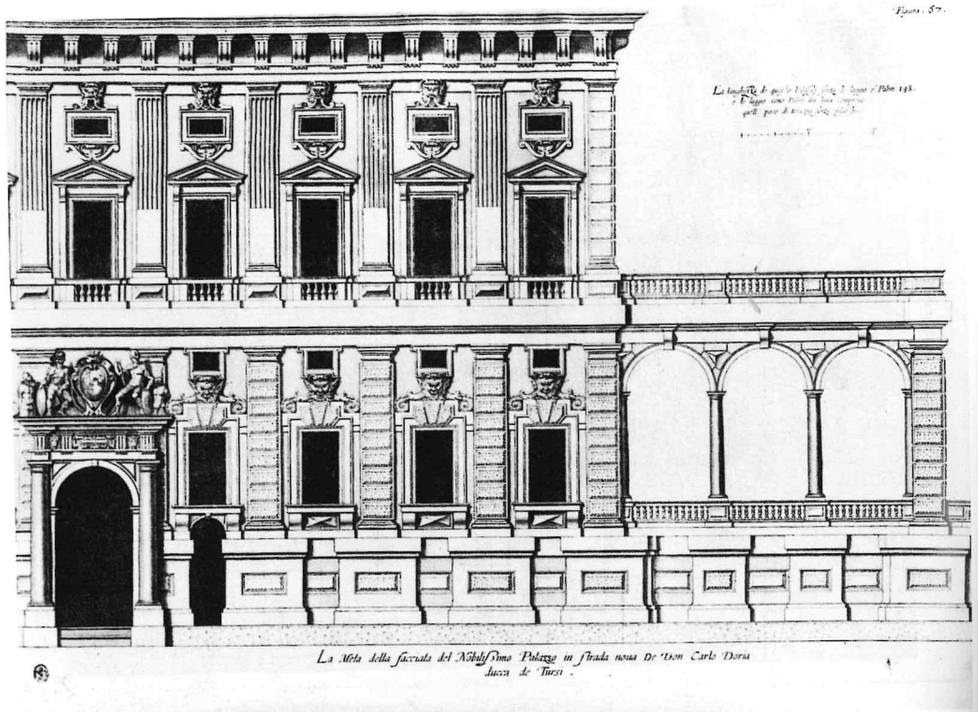


FIG. 21 - Incisione da disegno di PIETRO PAOLO RUBENS.

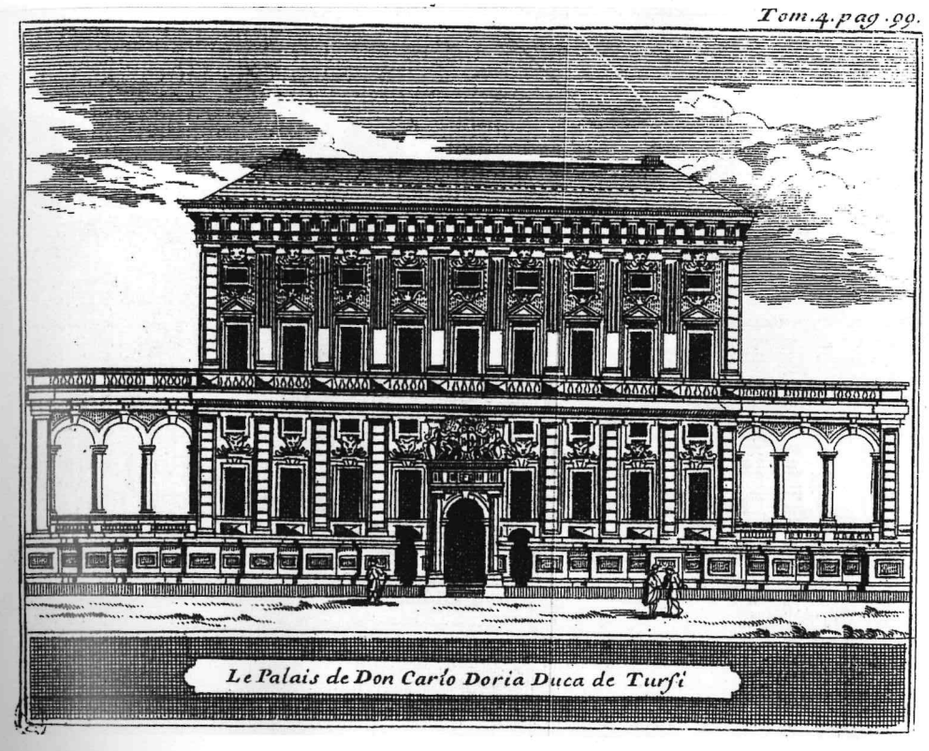


FIG. 22 - Incisione dal volume: Les delices de l'Italie... MDCCVII.

FIG. 23 - Incisione di GUIDOTTI da disegno di GIOLFI.

FIG. 24 - Ritratto di ULPIANO VOLPI.
Bronzo di ALESSANDRO ALGARDI del Museo Poldi Pezzoli.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

IL CASSONE DEI TRE DUCHI

Piersergio Allevi

Ludovico Maria Sforza "Signore dei Mori"? detto il Moro

Il pannello frontale del cosiddetto "Cassone dei tre Duchi"si presenta come interessante ed originale campo di indagine storico oplologica[1].

I personaggi

Le pitture rappresentano i tre componenti più importanti della famiglia Sforza, protagonisti della scena milanese dell'ultimo quarto del Quattrocento.
Vi sono raffigurati, ognuno montato sulla propria cavalcatura, da destra a sinistra Galeazzo Maria, il figlio Gian Galeazzo Maria ed il fratello di Galeazzo, Ludovico Maria.
Alla sfilata partecipano anche quattro "scudieri" posizionati rispettivamente uno in testa, uno in coda al corteo e i rimanenti due, uno dopo Galeazzo e l'altro subito dietro Gian Galeazzo; sullo sfondo si intravvede una "palanca".
Le iniziali e le contrazioni che vi compaiono identificano i personaggi ed i rispettivi titoli, Galeazzo ed il figlio quali Duchi di Milano e Ludovico Duca di Bari.

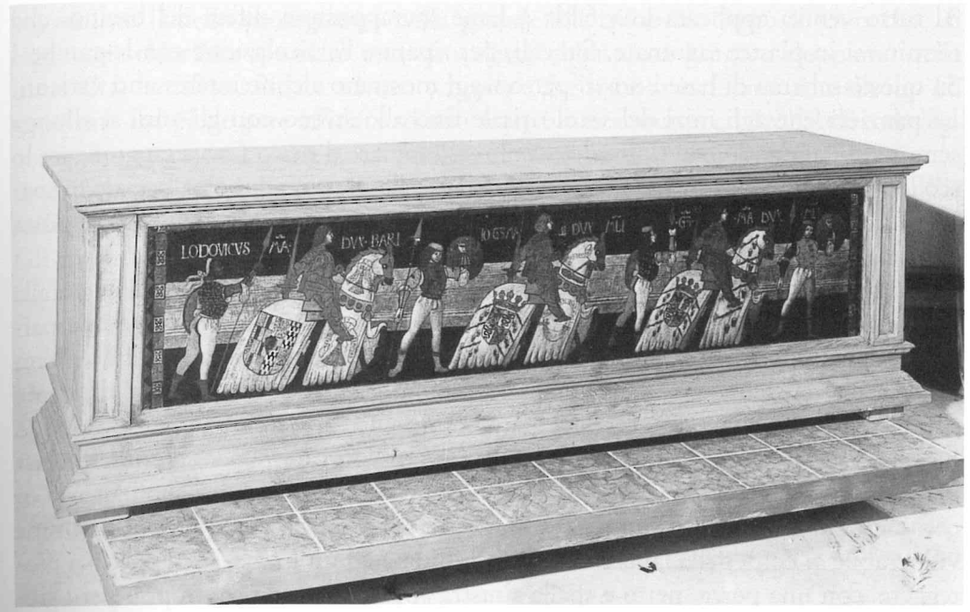
La scena

La scena rappresenta probabilmente una sfilata di presentazione per una giostra all'italiana e ben si adatta perciò allo spirito e all'intento celebrativo del dipinto.
Senza voler entrare nel merito della grande e complessa tematica delle giostre e dei tornei, bisogna ricordare che il gioco guerresco ha origini antichissime, nato come addestramento, si affermò immediatamente quale occasione ludica e momento rappresentativo di tutta una società - dal medioevo al Settecento - che ne poteva essere attrice o spettatrice e si svolgeva con manifestazioni tecnicamente molto differenziate.
Il torneo ne è probabilmente la variante più antica (in epoca adrianea l'*Hippica*

Gymnasia ne fu una primordiale forma) si giocava tra due squadre di campioni contrapposte a cavallo, da svolgersi in un campo delimitato da steccati che prevedeva l'utilizzo di apparecchi difensivi appositi ed armi cortesi[2].
Poteva iniziare con uno scontro alla lancia per proseguire poi alla spada, il momento spettacolare consisteva nella mischia che vi aveva luogo tra tutti i contendenti .
La giostra era invece uno scontro tra due soli campioni, uno contro l'altro a cavallo; si proponeva in numerose varianti, anch'esse svolte con elementi difensivi di volta in volta differenti ed appropriati.
Oltralpe la giostra fu inizialmente giocata senza ripari intermedi tra i contendenti e per attutire l'impatto, il cavallo e le gambe del cavaliere erano difese da pesanti sacconi, i contendenti erano armati fino alla vita da apposito corsaletti.
Da noi i cavalieri si scontravano frontalmente, ma galoppando lungo una palizzata, la *palanca,* che li separava, erano solitamente difesi da una armatura che scendeva alle gambe per riparare da colpi contro la barriera.
Questa variante fu poi adottata anche in area tedesca dove fu denominata "Plankengestech" o "Neues Welsches Gestech" ("giostra alla palanca" o "nuova giostra all'italiana").

Le armature

Tutti i tre duchi indossano un armamento difensivo identico e tipico della seconda metà del XV sec., sebbene il disegno sia graficamente semplificato ben mostra una armatura da uomo d'arme.
Si possono leggere abbastanza chiaramente gli elementi che la compongono e che la farebbero ritenere una variante per una giostra all'italiana, come starebbe a testimoniare tra l'altro la presenza della palanca di sfondo.
La difesa del collo è demandata ad una goletta di tre lame, innovativo per quegli anni. Il busto è protetto da un petto e da una schiena composte all'italiana, sono la grande intuizione tecnica dei maestri armaioli milanesi, messa a punto nella prima metà del XV sec.
Più esattamente un lamiere fascia il petto ed uno la schiena, incernierati tra loro a sinistra e fissati con cinghietti a destra (nel dipinto non visibili), il tutto è doppiato da una ulteriore difesa realizzata da una panziera ed un guardarene, articolati come petto e schiena, la panziera risale fino quasi allo sterno e va a coprire il petto fino ai giri ascellari.
Il guardarene risale appuntato fino all'altezza delle scapole.
Questo sistema funzionava all'incirca come due bicchieri uno nell'altro che possono perciò tra loro ruotare. Permettono una discreta mobilità tenendo sempre difesa la zona attorno alle reni che risultava la più difficile da difendere senza impedirne l'articolazione.



Al tutto veniva applicata una falda a lame sovrapposte a difesa del bacino, che terminava in piastre sagomate, fiancali, per riparare l'articolazione con le gambe.
Su questo schema di base i nostri personaggi mostrano alcune interessanti varianti.
La panziera che agli inizi del secolo risale fino allo sterno con gli anni si allunga sempre più andando, sul finire del secolo, a doppiare il petto fino a raggiungere lo scollo, la lamiera si arrotonda nei pressi dell'ascella destra, per poter lasciare lo spazio alla resta[3], nel dipinto raffigurata con un segno vagamente triangolare e posta nei pressi dell'ascella, in verità in una posizione un pò troppo alta.
Le lame di falda a coprire il bacino dovrebbero essere agganciate direttamente alla panziera e al guardareni, qui invece la raffigurazione presenta un tratto che partendo dalle reni si curva per appuntarsi e angolarsi continuando teso fino all'inguine e che potrebbe essere letto come una ulteriore lama sovrapposta al tutto e fissata alla base della panziera e del guardareni.
La linea mediana che scende dallo scollo fino alla forcata può essere interpretata come elemento marcante la costolatura del petto, in quell'epoca non in uso, o come ulteriore doppiatura di protezione della sola parte sinistra (la più esposta e vulnerabile ai colpi della lancia avversaria) affidata ad un mezzo sovrappetto a proteggere, con una pezza, petto e spalla sinistra appunto ed in uso proprio per i giochi all'italiana o alla palanca.
Questa interpretazione in verità è più chiara analizzando la figura di Ludovico che mostra una linea verticale che scende dall'ascella alla vita e segna più correttamente il margine destro del sovrappetto che in questo caso risulterebbe abbastanza correttamente costolato.
Gli altri due personaggi mancano di questa linea, si noti però che nella complessiva uniformità delle tre raffigurazioni tutte differiscono per piccoli particolari o "dimenticanze".
Il braccio destro (l'unico visibile), è difeso da uno spallaccio di tre lame, doppiato dall'aggiunta della tipica buffa di rinforzo a coprirne solo la parte anteriore, trattenuta da un pirone d'aggancio, raffigurato con un semplice cerchietto dalle dimensioni esagerate.
La cubitiera con ampie alette a due lobi; il cannone di antibraccio di due metà incernierate, come starebbe ad indicare la linea verticale di divisione, e manopole con manichino allungato appuntito e con bordo listato, completano le difese.
Le manopole sembrerebbero, sia la destra che la sinistra, organizzate con le dita separate e difese da lamelle, il che risulta un pò strano in quanto solitamente, in questo periodo, si usano manopole a mittene, cioè con un' unica lamina a coprire tutte e quattro le dita (il pollice è sempre separato) che così riparate ne permettevano una ottima articolazione.
Non è da escludere che l'artista abbia voluto rappresentare un particolare tipo in uso, in cui il mittene è sagomato a sbalzo a fingere le dita.
La difesa delle gambe sembrerebbe cosi organizzata: una lama di cosciale, alla quale è incernierata una lama laterale ed una ampia coppa del ginocchiello con

sottostante lamella proseguente nella grande ala trilobata. Sotto il ginocchio si legge con chiarezza spuntare uno stincaletto abbastanza lungo a doppiare, nella parte alta, la difesa affidata ad una schiniera che sembra arrestarsi al malleolo. La copertura del piede pare affidata ad una scarpa intera, qui poco probabile e da leggere più esattamente come una schiniera sana comprensiva di scarpa, è solitamente articolata alla caviglia tramite lamelle flessorie che l'artista per semplicità non ha raffigurato.
Gli speroni, assai pronunciati, sono tipici dell'epoca e permettono al cavaliere che monta sempre con le gambe tese e spinte in avanti, di poter avere contatto con il fianco dell'animale senza essere costretto a spostare troppo indietro la gamba e perdere l'assetto e relativo equilibrio in sella.
Una mantellina pende dalla schiena dei tre duchi.
Spesso nel secondo terzo del Quattrocento i cavalieri usano portare sopra l'armatura un saio, organizzato in due teli di stoffa molto ricca lavorata a cannoni; quello anteriore era solitamente tenuto in posizione annodandolo alla vita il posteriore svolazzante, a riprendere le forme delle giornee usate nell'abbigliamento civile.

Confronti

Le armature quattrocentesche che si sono nel tempo conservate sono in numero assai ridotto, tra queste quelle che più si possono avvicinare e confrontare con quelle ora descritte sono almeno quattro.

- L'armatura da uomo d'arme per il conte Galeazzo d'Arco, opera di Tommaso Negroni (Missaglia) datata a circa il 1450, ora a Sluderno (CH 21).
- I resti d'armatura da uomo d'arme, di Antonio Missaglia e maestro ignoto del 1455 c., a Berna (BHM SBZ 102).
- I resti d'armatura da uomo d'arme, per Giovanni Spanzotti?, di Maestro Biagio datata 1460 - 65 c., ora a Le Landeron (HV 827 - 840).
- L'armatura da uomo d'arme, per Roberto Sanseverino, conte di Caiazzo, opera di Giovan Pietro e Bernardino Carnago, Giovanni Salimbeni, Antonio Missaglia milanesi e Zanetto Ferrari bresciano con la probabile partecipazione di Albertino da Vimercate. Datata al 1480-85 c. ora Vienna (WS A3).

Come si nota l'arco di temporale è vasto e ciò è dovuto alla particolarità delle armature raffigurate che ne rendono difficile una precisa datazione. Infatti l'incerta rappresentazione dell'insieme ed in particolare del petto e del braccio, questo assai complesso da decifrare esattamente, creano non pochi dubbi. La panziera spinta così in alto e larga da coprire quasi completamente il petto fu in voga dagli anni Ottanta in poi fino a giungere, allo scadere del secolo, a sostituirlo quasi completamente (come è nel caso della statua di Francesco Sforza opera di Antonio da Carrara, 1491 (Vicenza Museo Civico - dal Duomo di Cremona). Delle quat-

tro citate, l'armatura che può essere più facilmente confrontabile è quella per il conte di Caiazzo, li la panziera è alta e larga allo scollo, lo spallaccio presenta la caratteristica buffa molto simile a quella del cassone, come pure i fiancali e la cubitiera ha l'aletta anch'essa assai larga.
Le armature dipinte differiscono per la sopra falda, in realtà assai strana che non si ritrova in altri esemplari e rappresentazioni coeve e per il ginocchiello dall'inconsueta aletta trilobata con lo stincale abbastanza lungo. Nell'armatura del conte lo stincale non è presente, questa difesa infatti (che in Italia è più sovente delegata ad un lembo di maglia di ferro), compare con chiarezza fino attorno alla metà del secolo per andare poi via via a rimpicciolirsi, anche se stincaletti sono ben visibili nell'armatura presente nella pala di Castelfranco, opera di Giorgione, databile al 1505 c.
Questo elemento compare molto chiaramente almeno sulla famosa armatura AVANT[4] su quella per Ulrich IX[5] e per il conte Galeazzo d'Arco e per Friedrich I il Vittorioso[6].
A conclusione si può constatare la compresenza nelle armature indossate dai duchi, di elementi assai moderni con altri decisamente in disuso.

Lo stocco

I tre duchi serrano nella mano destra uno stocco, l'arma è tipica dell'epoca, consisteva in una lama abbastanza allungata con una punta molto acuminata ed una sezione continua a losanga per poterla rendere molto resistente.
Il fornimento assai semplice prevedeva un elso a traversa con bracci diritti ed estremità appena volte in basso (come si nota a fatica sul cassone) ed una impugnatura conclusa da un grosso pomo tondo. L'arma così composta era estremamente funzionale, la lama appuntita e robusta permetteva di infilarsi tra le commesure delle piastre delle difese avversarie e la semplice traversa difendeva la mano dai fendeti. In quegli anni la scherma che prevedeva colpi portai di punta alla mano dell'avversario non era ancora entrata in uso e la semplice traversa ben si adattava ad intercettare la lama avversaria.
Il grosso pomo serviva a controbilanciare la lama spostando il baricentro verso l'impugnatura, rendendola maneggevole.
A Londra (Wallace Collection, A 462) è conservato uno stocco identico a quelli raffigurati, è databile a cavallo tra gli ultimi anni del XIV sec. ed i primi del XV sec., di area probabilmente francese.
In effetti stocchi con il pomo tondo ed elso diritto sono tipici di quegli anni, dopo la metà del secolo entrano in voga pomi periformi e impugnature a una mano e mezza[7].
Lo stocco conservato a Parigi (Musèe de l'Armee, n. inv. CL 11821) opera milanese databile tra il 1490 e il 1500 e per tradizione ritenuto appartenente proprio a Ludovico il Moro presenta un pomo a piramide svasata costolata e rovescia.
Sullo scadere del secolo si ritrovano ancora spade da stocco con pomo a disco,

variamente bombati, ma con elsi però dai bracci nettamente curvi in giù, si vedano quelle conservate a Milano (Poldi Pezzoli, n. inv. 2569) e a Napoli (Capodimonte, n. inv. 3563), caso a sé è la bellissima e preziosa spada da cavallo probabilmente appartenuta a Gian Giacomo Trivulzio Maresciallo di Francia, opera di Ercole dei Fedeli, Ferrara 1499 (Vienna, Waffensammlung, A 455), che presenta un fornimento completamente dorato con pomo a disco ed elso diritto.

Il legame alla tradizione

Ulteriore elemento che si rifà alla tradizione è la postura dei personaggi a cavallo. Questa posizione infatti ricorda, chiaramente e molto probabilmente volutamente, quella adottata dai cavalieri raffigurati sulle monete milanesi del periodo.
Più precisamente sul Doppio Testone di Ludovico Maria Sforza, dove il duca viene raffigurato con la spada sguainata ed il braccio aperto e spostato indietro – pressappoco come sul cassone – e montato su un cavallo al galoppo, incovertato e araldicamente gravato del biscione sulla coverta anteriore e della spazzola su quella posteriore.
Bisogna notare che il Duca sulla moneta è armato con un sistema difensivo assai arcaico e che si rifà chiaramente a modelli della seconda metà del Trecento.
Già Francesco I Sforza, aveva adottato, impressi sui suoi ducati, la propria immagine a cavallo pressoché identica a quella poi utilizzata dal figlio.
L'utilizzo della rappresentazione del signore sul cavallo al galoppo con spada sguainata risale, perlomeno a Milano[8], all'età di Galeazzo Il Visconti (1354 - 1378) Signore di Milano sul proprio Fiorino.
Qui il cavaliere è rappresentato indossante i coevi apparecchi difensivi, questa immagine con le dovute modificazioni araldiche, ma non armamentarie sarà riproposta da Gian Galeazzo Visconti, sul Fiorino del primo periodo (1385 - 95), da Giovanni Maria Visconti secondo Duca di Milano sempre su Fiorino (1402 1412), da Filippo Maria Visconti terzo Duca su Fiorino e Berlinga (1412 - 1447), e come detto da Francesco I Sforza e dal figlio Ludovico.
Si può perciò ipotizzare che una voluta riproposta di un elemento rappresentativo ormai consolidato – anche se connaturato da elementi difensivi ormai desueti – servisse ai vari successori ad avvalorare lo status quo[9], è probabile perciò che il voler riproporre lo stesso tipo di impostazione nei personaggi del Cassone possa far parte di un analoga volontà.

I cavalli

Le tre cavalcature sono anch'esse attrezzate in modo identico.
Completamente covertate da uno spesso tessuto bianco diviso in due parti, quartieri anteriore e posteriore, mostrano le armi dei rispettivi duchi.

La coverta del quartiere anteriore è organizzata in due teli che coprono il cavallo dalla testa fino all'altezza del nodello, dove presentano un margine ad ampi festoni. Sono aperti sul davanti fino al petto per permettere un agevole movimento degli anteriori e da lí ricuciti fino alla testa.
Il quartiere posteriore è organizzato in una unica ed ampia coverta che copre la groppa fino a giungere anch'essa ai nodelli dove è festonata.
La coverta copre e trattiene anche la coda del cavallo, creando la linea leggermente curva ed obliqua che collega la groppa con il margine inferiore.
Testa e collo dell'animale sono difesi da elementi in piastra.
Il frontale parte da poco sopra le froge per coprire tutta la testa girando attorno ai globi oculari ed alle orecchie, per concludersi in sommità in un paranuca, qua molto rilevato.
La piastra presenta una costolatura lungo la mezzaria ed un rosone poco sopra gli occhi. Un secondo elemento triangolare compare sopra il rosone ed è di difficile lettura, potrebbe trattarsi di una pennacchiera, ma non si spiegherebbe la mancanza del pennacchio stesso.
Il collo è difeso da una criniera metallica di sei lame articolate.
Completa il fornimento della testa un'imboccatura a morso dalle lunghe guardie in controcurva, alla cui estremità sono assicurate le redini. Tutti i restanti finimenti, testiera, montati e sottogola sono coperti dal frontale e dalla coverta.
La sella da giostra prevede un arcione anteriore largo, metallico a coprire e difendere le gambe del cavaliere fino a poco sotto il ginocchio ed ad innalzarsi al pomo fino alla vita.
Il pomo è tagliato diritto e leggermente curvo in avanti.
Il resto della sella, i quartieri (che qui sembrano essere due sovrapposti, quello sottostante più piccolo) ed il seggio sono in cuoio, dipinto o rivestito di tessuto rosso.
I fiancali pendenti dalle falde dell'armatura purtroppo coprono l'arcione posteriore della sella che se si dovesse trattare, come sembra, di una attrezzatura per palanca non dovrebbe prevedere una paletta e relativo arcione alto oltre il seggio.
Ciò permetteva al cavaliere, colpito dalla lancia avversaria, di scivolare indietro lungo la sella e rovinare a terra; restare bloccati dall'arcione avrebbe potuto comportare la rottura della spina dorsale.
Il pettorale, fondamentale per impedire alla sella di spostarsi, soprattutto nel momento dell'impatto, è in cuoio largo e robusto, anch'esso rosso, festonato con tre grosse bozze dorate per parte ed una centrale da cui scendono tre pendenti ornamentali.

L'arme sulle coverte dei cavalli

I quartieri posteriori delle coverte dei due Duchi di Milano presentano il tipico scudo sforzesco inquartato con l'aquila al I e IV quarto e il biscone al II e III, sormontato dalla corona ducale e affiancato dal tizzone con le due secchie, ripetuto tre volte per parte.

Il quartiere anteriore di Galeazzo presenta il tizzone con le secchie ripetuto quattro volte. Quello del figlio mostra, in alto una vanga infissa a terra e un nastro con la scritta poco leggibile (?) UTO EL TORTOVA I(N); in basso, forse un drappo ed un nastro con la scritta TAL ... ATI QVALAM(I)(R).
Differisce dai primi due l'araldica di Ludovico che presenta una scudo mancante della corona ducale e molto complesso, nonché di complessa lettura e dovrebbe rappresentare l'arme dello Sforza quale duca di Bari.
Sembrerebbe partito, a destra inquartato, al I e dal IV con la tradizionale scopetta e nastro col motto MERITO ET TEMPORE, il tutto su campo rosso, nel II e III ondato d'argento e nero entrambi di tradizione milanese.
Il partito di sinistra presenta diversi piccoli campi con i colori d'Aragona (palato di rosso e oro), d'Asburgo (fasciato d'argento e rosso) e due piccoli campi, uno nero l'altro bianco con segni indecifrabili, tutti e quattro ripetuti due volte in orizzontale, ed il biscione milanese ripetuto due volte ai lati.
Sormonta il tutto, al centro uno scudo a testa di cavallo con forma indecifrabile (aquila?) in campo oro, probabilmente le armi paterne.
La scopetta e nastro col motto MERITO ET TEMPORE è ripetuta due volte sul quartiere anteriore della coverta[10].
La postura del cavallo è interessante, l'anteriore sinistro piegato ed un posteriore portato sotto di sè danno l'idea del movimento in avanti che è contrastata dall'anteriore destro, teso spinto innanzi e dal collo arcuato, con la testa quasi verticale, trattenuta dalla tensione delle redini.
Il tutto crea un senso di tensione e dinamismo nobile e contratto, ma abbastanza realistico ben diverso dal galoppo lanciato dei cavalli delle monete che è di contro innaturale[11].

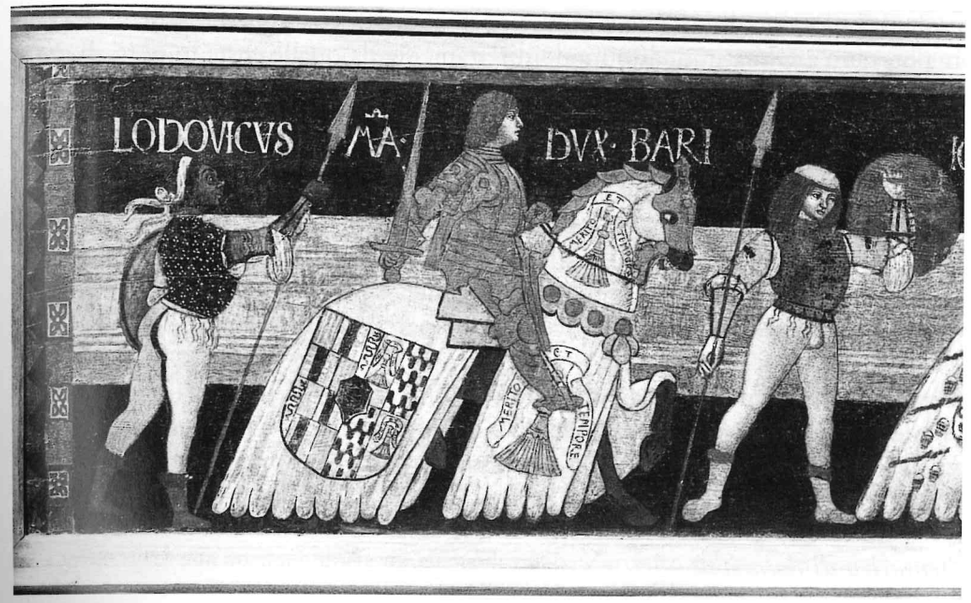
Gli "scudieri"

I tre Duchi sono accompagnati dai propri scudieri armati, forse a rappresentare più propriamente la guardia armata dei singoli signori che non intesi come semplici aiutanti.
Anch'essi come i loro padroni ed i relativi cavalli sono raffigurati con un abbigliamento guerresco identico tra loro.
Tutti i primi tre presentano tratti somatici europei tranne l'ultimo che è evidentemente di origini africane e sul quale torneremo appositamente più avanti.
La testa è coperta probabilmente da una cappellina rossa che poteva essere realizzata in tessuto, ma anche in metallo o cuoio cotto dipinto, prendendo perciò una connotazione difensiva.
Il busto è protetto da una brigantina dal petto rigonfio, stretta in vita e allacciata sul davanti tramite cinque fibbie, con il collarino e falda brevi e rigidi.

La brigantina era una sorta di farsetto corazzato composto da una protezione interna di piccole lamelle embricate e rese solidali, tramite dei ribattini, ad un tessuto di supporto che poteva essere di canapa, velluto o seta.
Le teste esterne dei ribattini solitamente dorate che si stagliavano sul fondo colorato (nero o rosso, come nei nostri casi, ma anche di altre tinte) davano al tutto un interessante aspetto decorativo[12].
Questa difesa pare prendere il nome dai trecenteschi "briganti" una sorta di armati irregolari che furono largamente utilizzati fin dentro il Cinquecento.
La brigantina fu molto in voga per tutto il Quattrocento e parte del secolo successivo, deve la sua fortuna al fatto di essere di realizzazione relativamente facile e permettere una buona articolazione del busto senza appesantirlo eccessivamente.
L'iconografia coeva in cui viene rappresentata è numerosissima, sia nei casi nostrani che d'oltralpe, basti citare solo alcuni degli esempi centro e nord italiani.
Essa è indossata da almeno uno dei guerrieri che compaiono sul, *Desco da parto con storie di Giuditta* (Pisa, Museo di S. Matteo di anonimo toscano della metà del XV sec.) da alcuni fanti nella *Battaglia di Poggio Imperiale,* opera di Giovanni di Cristoforo e Francesco d'Andrea, 1480 (Siena, Palazzo Civico); dal "re degli Unni" sul telero dell'*arrivo a Colonia,* parte del *Ciclo della Scuola di Sant'Orsola* di Vittore Carpaccio, 1495 c. (Venezia Gallerie dell'Accademia), questa anch'essa allacciata sul davanti; *Nel Giuramento di fedeltà di Luigi Gonzaga al popolo mantovano,* attribuito a Domenico Morone, 1496 (Mantova, Palazzo Ducale, sala dei Capitani).
In Italia si conservano sette brigantine complete o con poche parti mancanti e sono rispettivamente conservate a Milano (Poldi Pezzoli, n. inv. 2342) degli inizi del Cinquecento; a Ravenna (Oploteca del Museo Nazionale, n. inv. 1767) databile a cavallo tra la fine del XV sec. e i primi del successivo; a Torino (Armeria Reale, n. inv. U 79) appartenuta al conte Challant e databile a metà del XVI sec.; a Venezia (Armeria del consiglio dei Dieci, Palazzo Ducale, n. inv. E 28) di fine Quattrocento; a Firenze (Museo Stibbert, n. inv. 3553) e (Bargello, n. inv. M1243) proveniente dalle Armerie Medicee; e a Churburg (Castel Coira, Armeria dei Conti Trapp, n. inv. CH S6).
La brigantina non è da confondere con la corazzina che per quanto simile affida la protezione della parte centrale del petto e della schiena a piastre metalliche, spesso molto bombate.
La corazzina segna una tappa importante nella storia dell'apparecchio difensivo del busto, portando a breve alla realizzazione dell'armatura completa in piastra, come quella portata dai duchi.
A Milano (Armeria delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata n. inv. 165) è conservata una importantissima e forse unica corazzina milanese della fine del XIV sec., attualmente in restauro e che sarà oggetto di una futura nota tra queste pagine.
I nostri scudieri portano comunque una brigantina che viene però raffigurata un pò troppo bombata prendendo forme tipiche delle corazzine, la presenza però

della numerosissima serie di ribattini posti tre a tre a formare triangolini, in numero eccessivo per fissare delle piastre abbastanza ampie come quelle della corazzina, avvalora l'ipotesi di un'interno composto da piccole piastrine, quale è la brigantina.
Le braccia sono anch'esse difese da due piastre in cuoio cotto[13] a semicannone, una a coprire rispettivamente il braccio e l'altra l'avambraccio; sono fissate, tra loro, all'altezza del gomito, e all'arto tramite una numerosa serie di cinghiaggi, il tutto è poi appeso alla brigantina.
La piastra d'avambraccio è ulteriormente rinforzata da steccature lungo il bordo e da tre stecche interne a tutta lunghezza.
Quella di braccio presenta i bordi rinforzati e un strano sistema di legacci uscenti dal centro e penzolanti, di cui non si riesce a comprendere la reale funzione se non di ulteriore aggancio interno al braccio.
Dagli spazi lasciati liberi, dalle difese di brigantina e bracciali, sporge abbondante la bianca camicia che dà un aspetto un pò frivolo agli "scudieri", ma che riprende perfettamente la moda del costume civile in voga sullo scadere del secolo, come i personaggi presenti nelle già citate *Storie di Sant'Orsola* stanno chiaramente a testimoniare.
Anche le calze brache sono alla moda, attillate, policrome e sostenute tramite stringhe di stoffa multicolore al farsetto che qui è sostituito dalla brigantina.
I calzari alti a metà polpaccio con lembi risvoltati sono in pelle naturale o dipinti di rosso.
Tutti gli "scudieri" sono armati unicamente di uno spiedo alla bolognese, un semplice ferro a lama triangolare montato su un'asta lignea relativamente breve.
Questa e più genericamente gli spiedi furono le armi in asta usate dalle fanterie italiane, di quasi tutta la penisola, mentre le genti a piedi transalpine e in particolare svizzere gli preferirono armi più complesse come l'alabarda, fin quando non introdussero l'uso della picca, dal ferro piccolo e dall'asta assai lunga, che nulla ha a che vedere con lo spiedo.
Completa l'armamento uno scudo o più esattamente una rotella, solitamente di forma circolare, ma tendente ad ovalizzarsi, realizzata in legno ricoperto di cuoio. L'esterno poteva essere trattato per permettere l'applicazione a pittura degli emblemi araldici del signore, come può essere quasi certo in questo caso, dove di tutte le rotelle è mostrato solo l'interno in cuoio, in genere imbottito e trapunto.
I "quattro scudieri" sono raffigurati in due differenti posizioni, due alzano il braccio destro quasi a voler mostrare la rotella e la relativa araldica, gli altri due sembrano tranquillamente camminare appoggiandosi allo spiedo.
Interessante notare come il vestimento guerresco sia identico per tutti e quattro i personaggi, tanto da far pensare ad una primordiale proposta di uniforme militare, i cui prodomi si manifestano solo nel corso dei primi del Cinquecento, per caratterizzarsi più chiaramente il secolo successivo ed giungere agli inizi del Settecento, dove l'uniforme sarà una realtà di tutti gli eserciti europei.

Si differenzia da tutti lo "scudiero"che segue il Duca di Bari, è infatti un moro e al posto della cappellina porta annodato sul capo una lunga fascia bianca.
Il fatto che di tutti, questo che segue proprio Ludovico sia un nero riapre un problema e permette di formulare un'ipotesi.
Da dove nasce il soprannome dato al futuro duca di Milano Ludovico Maria Sforza (1452 - 1508), detto appunto, il Moro?
Le ipotesi fino ad ora più accreditate sono due, una si rifà con una certa semplicità al colore dei capelli e della carnagione scura del Duca.
Questa versione non trova però credibile supporto nell'iconografia coeva dove il Moro non ha carnagione più scura dei personaggi che con lui vi compaiono, si veda il caso del cassone in questione e quello notissimo della Pala Sforzesca, opera di ignoto maestro lombardo, 1494 c. (Milano, Pinacoteca di Brera). La seconda si rifarebbe, in verità con un pò di fantasia e leggenda al fiore del gelso, in dialetto *moron,* da poco impiantato in Lombardia grazie a Ludovico stesso.
Si vuole perciò qui proporre una terza chiave di lettura e terreno per future e più puntuali indagini archivistiche, cioè che il nome Moro sia dato dal fatto che il duca si contornasse di una guardia composta da neri africani.
MORO: da mauro- Abitanti dell'Africa, specialmente della Mauritania ...
MAURI: Popolazione dell'Africa occidentale, ... Noti fin dai tempi antichi col nome di mori o mauretani[14].
Dal testo di Malaguzzi Valeri[15] si possono estrapolare alcune notizie interessanti.
"Sarebbe stato chiamato col doppio nome di Ludovico Mauro o il Moro... "più avanti *Da puto "scrive il cronista," era detto moro per esser alquanto nigro... per il che faceva dipingere inle insegne teste di Moro con un ligame al fronte; e in honor suo li populi cridavano Moro Moro, quando giva perla città et loci del stato"* [16] e ancora, *"Egli teneva tanto al suo nome da farsi seguire da uno scudiero negro, ciò avrebbe indotto i cortigiani e l'aristocrazia milanese a tener servi negri in omaggio al Signore".*
Pare, sempre dal Malaguzzi Valeri che il nome Moro inizi ad apparire sulle carte sforzesche attorno al 1490, ma un documento del 1461 lo chiama due volte *Ludovicus Maurus.*
L'uso di contornarsi di servi o guardie nere non deve sorprendere, se ne ha conferma, grazie ad una buona documentazione iconografica, soprattutto in area transalpina e fiamminga, in particolare nell' adorazione dei magi, al seguito di questi. Forse la più interessante di tutte è, *Le sette gioie di Maria,* del fiammingo Hans Memling, dove tra i vari mori presenti, uno di questi può persino permettersi di indossare una armatura da cavallo completamente dorata. In ambito italiano, il trombettiere a cavallo presente nel *Martirio di Sant'Orsola,* delle già citate *Storie* carpaccesche.
Bisogna poi considerare che proprio nella seconda metà del Quattrocento le coste dell'Africa occidentale ed in particolare della Mauritania furono interessate da



esplorazioni e commerci di genovesi e portoghesi, di conseguenza schiavi di colore potevano arrivare in questo modo direttamente da quelle coste in porti di grande importanza commerciale quale era allora Bari.
Bari in effetti fu ceduta dagli Aragonesi agli Sforza nel 1464 e Ludovico Maria ne ereditò il titolo di Duca alla morte del fratello Sforza Maria, nel 1479 mantenendolo fino al 1494 quando divenne Duca di Milano usurpando il nipote Gian Galeazzo.
Non è da escludere perciò che Ludovico, quale Duca di Bari sia venuto a contatto con un gruppo di schiavi neri particolarmente prestanti e abbia deciso di elevarli a propria scorta personale, ricevendone perciò il soprannome di Moro quale "signore dei mori".
L'ipotesi resta comunque da verificare con una attenta analisi documentaria, che non era nello scopo di queste righe tese esclusivamente ad una disanima oplologica delle figure guerresche presenti sul cassone.

Tentativo di datazione

Tutto quanto sopra esposto non facilita certo un tentativo di datazione precisa dell'opera.
I personaggi raffigurati sono infatti sotto certi aspetti tra loro incompatibili.
Galeazzo Maria nominato qui come Duca di Milano, lo fu dal 1466 al 1476 anno della sua morte, da quell'anno fino al 1494, legittimo successore fu il figlio Gian Galeazzo Maria, nato nel 1469.
Ludovico Maria, fu Duca di Bari dal 1479 al 1494, quando usurpò il titolo di Duca di Milano al nipote Gian Galeazzo.
Il cassone sarebbe perciò da datare tra il 1479 ed il 1494, ma se Ludovico e Gian Galeazzo sono tra loro compatibili, non lo è il padre di quest'ultimo già morto.
Potrebbe risultare corretta la datazione proposta da Ghinzoni[17] che lo propone come opera realizzata in occasione delle nozze della figlia di Galeazzo, Chiara Sforza, con Fregosino, figlio del doge di Genova Paolo Fregoso, nel 1488.
La presenza sul cassone oltre che del padre defunto e del fratello, anche dello zio Ludovico che combinò il matrimonio per assicurarsi il possesso di Genova sarebbe così giustificabile.
Potrebbe addirittura trattarsi di un dono dello zio alla nipote.
Se così fosse la presenza dello scudiero moro sarebbe una precisa volontà dello stesso Ludovico di manifestare in maniera "parlante" il proprio soprannome.
La data risulterebbe anche abbastanza compatibile con gli elementi innovativi dell'abbigliamento guerresco presenti e già ricordati.
Resta comunque strana una certa imprecisione nella realizzazione delle armature che se non fosse per la presenza di Lodovico quale Duca di Bari, si potrebbe ipotizzare di posticipare la data ad epoca più recente. Opera quindi realizzata postuma alla morte di tutti e tre i personaggi e dipinta da un artefice che ben conosceva le armature del proprio tempo, ma che aveva difficoltà a raffigurare quelle di poco precedenti. Si spiegherebbe così la presenza di elementi molto innovativi con altri arcaici ed in parte inventati con approssimazione.
Rimane comunque certo il fatto che si tratti di un'opera realizzata con il preciso intento di glorificare la casata. Ciò è messo in evidenza anche dal contesto in cui è realizzata l'opera, una parata di presentazione prima di una giostra, grande momento ludico e di esaltazione dello status sociale dei partecipanti, siano stati essi attori o spettatori.

NOTE

(1) Queste righe non vogliono essere un esame di carattere artistico stilistico, ma esclusivamente delle osservazioni oplologiche avvallate da riferimenti storici. Il cassone è conservato presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata, n. inv. 169, per ulteriori informazioni e relativa bibliografia si rimanda al catalogo di E. COLLE, *Musei di Milano - Museo d'Arti Applicate - Mobili e intagli lignei,* Milano 1996.

(2) Nei tornei si usavano di norma armi atte a colpire l'avversario senza procurargli danni irreparabili. Consistevano in genere in spade dalle punte arrotondate e con lame stesso in legno, mazze lignee rivestite a volte in cuoio, e lance con puntali a rocchio, cioè con terminazione tripunta che potevano colpire senza sfondare le piastre avversarie.

(3) La resta era un apposito sistema di sostegno della lancia, assicurato sulla destra, nella parte alta della piastra del petto. Poteva essere incernierata e ribaltabile per facilitare il movimento del braccio, quando questo non reggeva la lancia.

(4) Opera di GIOVANNI, AMBROGIO, BELLINO, DIONISIO CORIO, GIOVANNI DA GARAVALLE, Milano 1440 - 45 c. ora a Glasgow, (Art Gallery Museum '39 - 65e).

(5) Opera di PIER INNOCENZO DA FAERNO, ANTONIO MISSAGLIA, GIOVANNI NEGROLI, Milano 1445 - 50 c., ora a Sluderno, (CH 19).

(6) Opera di TOMMASO NEGRONI (MISSAGLIA), PIER INNOCENZO DA FAERNO, ANTONIO MISSAGLIA, Milano 1451 c., ora a Vienna (Waffensammlung, Kunthistorisches Museum, A 2).

(7) La spada da una mano e mezza era organizzata in una impugnatura di poco più lunga del normale e con un pomo solitamente a pera capovolta, ciò permetteva all'occorrenza di doppiare la presa della mano destra, utilizzando la sinistra, posta tra la destra ed il pomo (anche a sormontare questo) ed aumentare così l'efficacia dei colpi portati.

(8) Questo tipo di rappresentazione era già in uso sui sigilli, perlomeno dalla fine del XII sec., si veda quello di Riccardo I detto Cuor di Leone, databile al 1189.

(9) Uno studio più approfondito e puntuale sarà da precisare in altra sede.

(10) L'araldica espressa sulle coverte richiederebbe un attento ed approfondito studio svolto da un esperto.

(11) Nessun cavallo può galoppare allungando contemporaneamente gli anteriori ed i posteriori, come aveva già ben compreso Leonardo. Questo schema di raffigurazione di un cavallo in corsa resterà comunque in uso fino a tutta la seconda metà del XIX sec.

(12) Negli Inventari dell'Armeria del Consiglio dei Dieci a Venezia nel 1548 ve ne erano elencate 1298 quasi tutte in tela grezza ed alcune, circa una quarantina in raso di vari colori dal verde al giallo al cremisi. Si veda FRANZOI, 1990.

(13) Il cuoio cotto era leggero e contemporaneamente molto resistente, permetteva di essere verniciato. Era abbastanza facile da formare, utilizzando appositi stampi, e decisamente meno costoso di analoghi elementi in metallo. Perdipiù poteva essere anche intagliato, inciso, variamente decorato, verniciato e dorato.

(14) Si veda alle rispettive voci *nell'Eticiclopedia Universale,* Milano 1966.

(15) MALAGUZZI VALERI, 1929, vol. I, passim.

(16) DAL POZZO. V. *Bollettino ST. bibl. Subalpino.* A.I. pag. 375, da, MALAGUZZI VALERI, 1929.

(17) GHINZONI, 1880.

BIBLIOGRAFIA

L. G. BOCCIA, *Museo Stibbert a Firenze,* Milano 1975

L. G. BOCCIA, *Le armature di S. Maria delle Grazie di Curtatone di Mantova e l'armatura lombarda del '400,* Busto Arsizio 1982.

L. G. BOCCIA, *Oploteca del Museo Nazionale di Ravenna - Tre secoli di armi antiche,* Ravenna 1989.

L. G. BOCCIA, *L'Armeria del Museo Civico Medievale di Bologna,* Busto Arsizio 1991.

L. G. BOCCIA - E. T. COELHO, *Armi bianche italiane,* Milano 1975

L. G. BOCCIA - J. A. GODOY, *Museo Poldi Pezzoli - Armeria I,* Milano 1985

L. G. BOCCIA, in, L. G. BOCCIA - F. ROSSI - M. MORIN, *Armi e Armature Lombarde,* Milano 1980.

M. CHIARAVALLE, *La Zecca e le monete di Milano,* Milano 1983.

E. COLLE, *Musei di Milano - Museo d'Arti Applicate - Mobili e intagli lignei,* Milano 1996.

U. FRANZOI, *L'armeria dd Palazzo Ducale di Venezia,* Dosson 1990.

P. GHINZONI, *Frammento di una cassa nuziale sforzesca dipinta nel secolo XV,* in "Archivio Storico Lombardo", II, 1880, pp. 344 - 353.

F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro - La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento, vol.* I, Milano 1929.

J. MANN, *Wallace Collection Catalogues - European Arms and Armour,* London 1962.

F. MAZZINI, (a cura di), *L'Armeria Reale diTorino,* Busto Arsizio 1982.

M. SCALINI, *L'Armeria Trapp di Castel Coira,* Udine 1996.

GIOCONDO ALBERTOLLI: LE VOLTE PER IL PALAZZO ARCIDUCALE DI MILANO E LA "NUOVA MANIERA D'ORNARE".

Giuseppe Beretti

> Se la nostra vista fosse stata più debole e più confusa, sarebbero occorse meno modanature e più uniformità negli elementi architettonici: se la nostra vista fosse stata più acuta, e il nostro animo capace di abbracciare più cose in un sol colpo, sarebbero occorsi più ornamenti nell'architettura.
>
> Montesquieu, Saggio sul gusto.

Giocondo Albertolli giunse a Milano il secondo giorno di primavera del 1774 proveniente dalla nativa Bedano, "uno dei cento comuni del Distretto di Lugano"(1). L'incontro tra il trentaquattrenne e promettente decoratore e "l'Imperial Regio Architetto" Giuseppe Piermarini, di solo otto anni più anziano, "fu piacevolissimo e reciprocamente simpatico"(2). A Bedano, "dove avea lasciata la moglie già quasi da due anni"(3), Albertolli era tornato nei primi mesi del 1774 dopo un lungo viaggio che da Parma(4) lo aveva portato a Roma, a Napoli ed a Firenze dove aveva decorato, su "disegni francesi mandati da Vienna"(5), alcune sale della villa di Poggio Imperiale. Fu dunque a Bedano che egli venne raggiunto dalla convocazione del Piermarini alla ricerca di uno stuccatore versato nella "nuova Maniera d'ornare" da impiegare per le decorazioni del palazzo arciducale milanese(6). Ignoriamo se i due avessero avuto modo di conoscersi personalmente in precedenza. Entrambi, a diverso titolo, avevano collaborato con i Vanvitelli: Albertolli, nella fattispecie, nel 1772 a Napoli aveva infatti eseguito "alcuni modelli di capitelli corintii per commision di Don Carlo Vanvitelli"(7). Ma se è solo possibile che il giovane decoratore potesse essere conosciuto nell'*entourage* vanvitelliano per quella collaborazione napoletana, è invece certo che egli fosse già ben noto in quello della famiglia Asburgo. Infatti le prime e sorprendenti prove del proprio talento di stuccatore Albertolli le aveva date alla corte Granducale di Toscana di Pietro Leopoldo, fratello dell'arciduca Ferdinando, governatore della Lombardia.
È da credere, conoscendo quanto furono importanti le decisioni di governo della triade Kaunitz-Firmian-Ferdinando per il quotidiano lavoro piermariniano(8), che

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

(12) Negli Inventari dell'Armeria del Consiglio dei Dieci a Venezia nel 1548 ve ne erano elencate 1298 quasi tutte in tela grezza ed alcune, circa una quarantina in raso di vari colori dal verde al giallo al cremisi. Si veda FRANZOI, 1990.

(13) Il cuoio cotto era leggero e contemporaneamente molto resistente, permetteva di essere verniciato. Era abbastanza facile da formare, utilizzando appositi stampi, e decisamente meno costoso di analoghi elementi in metallo. Perdipiù poteva essere anche intagliato, inciso, variamente decorato, verniciato e dorato.

(14) Si veda alle rispettive voci *nell'Eticiclopedia Universale,* Milano 1966.

(15) MALAGUZZI VALERI, 1929, vol. I, passim.

(16) DAL POZZO. V. *Bollettino ST. bibl. Subalpino.* A.I. pag. 375, da, MALAGUZZI VALERI, 1929.

(17) GHINZONI, 1880.

BIBLIOGRAFIA

L. G. BOCCIA, *Museo Stibbert a Firenze,* Milano 1975

L. G. BOCCIA, *Le armature di S. Maria delle Grazie di Curtatone di Mantova e l'armatura lombarda del '400,* Busto Arsizio 1982.

L. G. BOCCIA, *Oploteca del Museo Nazionale di Ravenna - Tre secoli di armi antiche,* Ravenna 1989.

L. G. BOCCIA, *L'Armeria del Museo Civico Medievale di Bologna,* Busto Arsizio 1991.

L. G. BOCCIA - E. T. COELHO, *Armi bianche italiane,* Milano 1975

L. G. BOCCIA - J. A. GODOY, *Museo Poldi Pezzoli - Armeria I,* Milano 1985

L. G. BOCCIA, in, L. G. BOCCIA - F. ROSSI - M. MORIN, *Armi e Armature Lombarde,* Milano 1980.

M. CHIARAVALLE, *La Zecca e le monete di Milano,* Milano 1983.

E. COLLE, *Musei di Milano - Museo d'Arti Applicate - Mobili e intagli lignei,* Milano 1996.

U. FRANZOI, *L'armeria dd Palazzo Ducale di Venezia,* Dosson 1990.

P. GHINZONI, *Frammento di una cassa nuziale sforzesca dipinta nel secolo XV,* in "Archivio Storico Lombardo", II, 1880, pp. 344 - 353.

F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro - La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento, vol.* I, Milano 1929.

J. MANN, *Wallace Collection Catalogues - European Arms and Armour,* London 1962.

F. MAZZINI, (a cura di), *L'Armeria Reale diTorino,* Busto Arsizio 1982.

M. SCALINI, *L'Armeria Trapp di Castel Coira,* Udine 1996.

GIOCONDO ALBERTOLLI: LE VOLTE PER IL PALAZZO ARCIDUCALE DI MILANO E LA "NUOVA MANIERA D'ORNARE".

Giuseppe Beretti

> Se la nostra vista fosse stata più debole e più confusa, sarebbero occorse meno modanature e più uniformità negli elementi architettonici: se la nostra vista fosse stata più acuta, e il nostro animo capace di abbracciare più cose in un sol colpo, sarebbero occorsi più ornamenti nell'architettura.
>
> Montesquieu, Saggio sul gusto.

Giocondo Albertolli giunse a Milano il secondo giorno di primavera del 1774 proveniente dalla nativa Bedano, "uno dei cento comuni del Distretto di Lugano"(1). L'incontro tra il trentaquattrenne e promettente decoratore e "l'Imperial Regio Architetto" Giuseppe Piermarini, di solo otto anni più anziano, "fu piacevolissimo e reciprocamente simpatico"(2). A Bedano, "dove avea lasciata la moglie già quasi da due anni"(3), Albertolli era tornato nei primi mesi del 1774 dopo un lungo viaggio che da Parma(4) lo aveva portato a Roma, a Napoli ed a Firenze dove aveva decorato, su "disegni francesi mandati da Vienna"(5), alcune sale della villa di Poggio Imperiale. Fu dunque a Bedano che egli venne raggiunto dalla convocazione del Piermarini alla ricerca di uno stuccatore versato nella "nuova Maniera d'ornare" da impiegare per le decorazioni del palazzo arciducale milanese(6). Ignoriamo se i due avessero avuto modo di conoscersi personalmente in precedenza. Entrambi, a diverso titolo, avevano collaborato con i Vanvitelli: Albertolli, nella fattispecie, nel 1772 a Napoli aveva infatti eseguito "alcuni modelli di capitelli corintii per commision di Don Carlo Vanvitelli"(7). Ma se è solo possibile che il giovane decoratore potesse essere conosciuto nell'*entourage* vanvitelliano per quella collaborazione napoletana, è invece certo che egli fosse già ben noto in quello della famiglia Asburgo. Infatti le prime e sorprendenti prove del proprio talento di stuccatore Albertolli le aveva date alla corte Granducale di Toscana di Pietro Leopoldo, fratello dell'arciduca Ferdinando, governatore della Lombardia.
È da credere, conoscendo quanto furono importanti le decisioni di governo della triade Kaunitz-Firmian-Ferdinando per il quotidiano lavoro piermariniano(8), che

lo stesso arciduca non sia stato estraneo alla decisione di chiamare l'Albertolli a Milano, certamente a conoscenza dei risultati ottenuti dal giovane decoratore alla corte del fratello. Una siffatta ipotesi sembrerebbe indirettamente confermata dal passo della breve autobiografia in cui Albertolli ricorda come in quel periodo non fosse "difficile il combinare il servizio delle due corti, trattandosi di due principi arciduchi fratelli"[9]. La stessa cronologia degli impegni albertolliani per il biennio 1774 - 1775 ci pare confermi come, sul principio, l'arrivo a Milano del decoratore già attivo a Firenze per la corte granducale avvenne all'insegna della condivisione tra corti fraterne di un abile e promettente artista.

Dopo il primo incontro con il Piermarini, in quel giorno di primavera del 1774, Albertolli rimase a Milano solo il tempo necessario per fornire all'architetto i modelli di cui lo stesso aveva più urgentemente bisogno. Infatti, ricorda Albertolli,: "[...] essendo precedentemente ripassato per Firenze, avea dato la parola all'architetto di quella corte Niccolò Paoletti di ritrornare nell'aprile a Firenze onde eseguire alcune opere di ornamenti in quel Reale Palazzo di Pitti [...] esposi all'Architetto Piermarini il mio dovere di mantenere la promessa fatta; e poiché il bisogno urgente non era che quello di un modello di capitello corintio dell'altezza di tre palmi romani, e di alcuni intagli di cornicioni, potei in compagnia del mio fratello Grato soddisfare al desiderio dell'architetto Piermarini e mantenere la parola data all'architetto Paoletti"[10]. Dunque poco dopo un mese, e cioè verso maggio, Albertolli "terminati i modelli con pienissima soddisfazione dell'architetto"[11] lascia Milano per ritornare "con alcuni giovani allievi" a Firenze. A Milano rimase, per seguire la realizzazione degli stucchi secondo i modelli messi a punto, il fratello Grato che già per le precedenti commesse toscane aveva svolto il ruolo di fedele assistente[12].

Non sappiamo esattamente a quali lavori il giovane decoratore attese in questo primo soggiorno milanese; lo stesso Albertolli ricorda appunto un modello di "capitello corintio" ed alcuni modelli di cornicioni da impiegare per i complessi lavori di decorazione del grande salone da ballo, meglio conosciuto come Sala delle Cariatidi. Ci sembra però doveroso segnalare che tale ipotesi, sebbene suffragata da una memoria autobiografica[13], non sembra concordare con la cronologia, oggi ricostruita attraverso i documenti d'archivio, della realizzazione della grande sala. Terminata infatti nelle strutture essenziali solo nei primi mesi del 1775, le prime notizie documentarie delle decorazioni (volta decorata a stucco e solo per metà dorata, messa in opera delle colonne scanalate e delle prime cariatidi opera dello sculture Gaetano Callani) si hanno solo nell'estate del 1775[14].

Nel novembre del 1774, è sempre lo stesso Albertolli a ricordarcelo[15], egli è nuovamente a Milano dove rimane, assieme al fratello Grato, per "proseguire i lavori" fino al giugno del 1775. La perdita della grande Sala delle Cariatidi, che per certo costituì uno dei capolavori dell'ornamentazione neoclassica settecentesca, e la mancanza di fonti documentarie complete e dettagliate sul progredire del cantiere arciducale, non ci permettono di sapere a quali lavori Albertolli attese nel corso di questo secondo soggiorno milanese della durata di sei mesi ma è molto probabile

che fu proprio nel corso di questo soggiorno che egli si occupò della decorazione della volta del salone. Un disegno del Piermarini oggi alla Biblioteca comunale di Foligno mostra metà dello sviluppo della volta della Sala delle Cariatidi. Vi è tracciata l'organizzazione d'insieme della grande volta divisa in campiture geometriche, ma l'ornato, a parte un piccolo accenno, è del tutto assente. Possiamo ipotizzare che una parte di tutto rispetto in questi lavori per l'ornamentazione della volta fu svolta dall'Albertolli e dai suoi aiuti. L'unica immagine dettagliata che si conosce oggi della volta prima della distruzione è l'incisione pubblicata nel 1844 dal Cassina[16] (Fig. 1). L'intelaiatura geometrica è quella proposta nel disegno piermariniano mentre nei campi sono inseriti finissimi ornati che sembrano preannunciare le mature decorazioni albertolliane eseguite a partire dall'autunno del 1775 per alcune delle sale del palazzo. Ma delle decorazioni della volta della Sala delle Cariatidi terminate entro la fine di luglio del 1775[17], Albertolli non rivendicò mai, nemmeno nelle note autobiografiche redatte in tarda età, la paternità. Nel frattempo, terminati questi lavori, assieme al fratello Grato ed a "un buon numero di bravi giovani allievi" nel giugno del 1775 egli era già ripartito per Firenze "per ornare di stucchi i saloni del palazzo Pitti [...]"[18].

Già affermato professionalmente tanto da poter contare su una schiera di "giovani allievi" può dedicarsi alla progettazione e delegare l'esecuzione ad abili manovalanze capitanate dal fratello Grato. Ed infatti "concertati i disegni ed i modelli" egli lascia che della realizzazione degli stucchi di Pitti se ne occupi il fratello a capo di un gruppo di aiuti per "restituirsi", nell'agosto del 1775, definitivamente a Milano dove quasi certamente gli erano state preannunciate ottime prospettive di lavoro nel cantiere del palazzo arciducale. Non è nemmeno da escludere che, già a questa data, egli fosse a conoscenza della volontà del governo di incaricarlo dell'insegnamento dell'ornato nella costituenda Accademia di Belle Arti di Brera. In un "elenco de' professori" datato 13 gennaio 1776, redatto dunque solo due mesi dopo il suo ritorno definitivo a Milano, Giocondo Albertolli viene per la prima volta menzionato come "Maestro della Scuola d'Ornati"[19]. Assieme a Giuliano Traballesi, Giuseppe Piermarini, Domenico Aspari e Marcellino Segrè egli entrava così a far parte, come salariato della "Regia Camera", del primigenio corpo docenti di quell'accademia voluta dal ministro plenipotenziario Carlo di Firmian e dall'arciduca Ferdinando con il precipuo scopo di formare artisti, architetti ed artigiani da impiegare nella rinascita culturale ed economica del ducato.

Stabilita la propria dimora a Milano da questo momento l'attività di Giocondo Albertolli si fa intensissima. Egli si divide tra i lavori per la decorazione del palazzo arciducale e l'insegnamento dell'ornato in un clima di fervido interscambio che porterà, nel 1782, all'uscita del primo volume di incisioni: (*Ornamenti diversi inventati ed eseguiti da Giocondo Albertolli Professore d' Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano),* pensato non solo per far conoscere la propria opera innovativa ma, soprattutto, per fornire agli allievi della sua scuola[20] aggiornati modelli ornamentali alla "nuova Maniera". Il successo che egli ottenne con la cat-

tedra d'ornato fu, nel giro di pochi anni, sorprendente. Quando nel gennaio 1776 egli era stato chiamato, non senza qualche polemica nell'ambiente milanese[21], a reggere la cattedra d'ornato, fu stabilito che il suo stipendio fosse della metà di quello degli altri professori poiché, dal momento che risultava già stipendiato per i lavori del palazzo di Corte, al governo parve giusto economizzare sul suo incarico[22]. Il calcolo dell'esoso governo di casa Asburgo lascia chiaramente intendere come nessuno immaginasse che una cattedra minore come quella d'ornato avrebbe riscosso lo straordinario succeso che invece ottenne. Nel giro di pochi anni la sua scuola divenne invece, a detta dello stesso ministro plenipotenziario Carlo di Firmian, "la più frequentata, e la più numerosa di tutte le altre dell'Accademia [...] abbracciando lo studio degli ornati quasi tutti i mestieri, i quali hanno notabilmente migliorato nelle rispettive manifatture dopo l'istituzione della Scuola medesima"[23]. Nel 1782 seguivano le lezioni dell'Albertolli "regolarmente circa 100 scolari, e nell'inverno da 120 fino a 130"[24].

Delle decorazioni dell'Albertolli in palazzo arciducale oggi non conserviamo quasi nulla, l'unica volta scampata alla distruzione bellica e postbellica del palazzo è quella della "Sala d'udienza di S.A.R. il Serenissimo Arciduca" (Figg. 13-14), conosciuta negli inventari otto-novecenteschi col nome di Terza Sala degli Arazzi, illustrata alla tavola XIV del volume "*Ornamenti diversi inventati, disegnati ed eseguiti da Giocondo Albertolli* [...]" le cui incisioni ci restituiscono anche l'immagine delle altre cinque volte eseguite dall'Albertolli ed oggi perdute (Figg. 2-4-7-10-15). Certamente il suo lavoro nel cantiere del palazzo non si limitò alla decorazione di queste sei ricche volte. Alcuni disegni conservati tra le carte albertolliane presso l'Archivio Cantonale di Bellinzona, lasciano intendere come la sua opera nel cantiere arciducale dovette essere più complessa ed articolata di quanto la raccolta di incisioni lasci intendere.

Ma il valore che queste sei volte in particolare acquistarono per la diffusione del gusto neoclassico, fu della massima importanza. Fu infatti da questi soffitti che prese il via a Milano la rivoluzione del "buon gusto d'ornare" – che la retorica accademica chiamerà poi restaurazione del buon gusto – per la quale Albertolli sarà ancora a fine ottocento ricordato come il vero ed unico artefice. La vastissima diffusione attraverso le incisioni del ricco lessico ornamentale e della nuova grammatica compositiva di queste volte, altrimenti dimenticate nello splendore di una reggia, le trasformò in uno dei più vasti ed innovativi repertori ornamentali del neoclassicismo italiano. Con grande intuito e lucidità di impronta illuminista e forte anche dell'esperienza che andava maturando come insegnante, Albertolli intuì come del tutto mancante nella congerie del primo neoclassicismo fosse un repertorio di ornati alla "nuova Maniera", dal quale architetti, decoratori e artigiani dei più disparati settori, vi potessero attingere a seconda dell'abbisogna[25]. Per sopperire a tale mancanza, e ben consapevole del valore innovativo della propria opera, egli pensò bene di dare una vasta diffusione tramite l'incisione alle proprie decorazioni a stucco eseguite tra il 1775 ed il 1778 per la corte e per alcune "famiglie notabili". Si fece dunque carico in prima persona di una tale intrapresa, pensando che dalla stessa avrebbe potutto ricavarne anche un tornaconto economico. L'incisione delle tavole fu affidata a Giacomo Mercoli, giovane nipote dell'Albertolli che lo stesso aveva istradato a proprie spese all'incisione. Per acquistare il volume, un In-folio stampato sia su carta forte sia su carta comune, ci si poteva rivolgere direttamente "dallo stesso Albertolli in Milano". L'indirizzo al quale trovare Albertolli in Milano non è indicato, ma è ovvio che egli andava cercato presso la "Reale Accademia di Belle Arti". Attento anche a ragioni di prestigio si premurò che della raccolta venissero tirate copie su "carta d'Olanda", poi finemente colorate. Di tal foggia dovettero essere le copie che nell'estate del 1782 lo stesso Albertolli inviò a Vienna come dono al Principe di Kaunitz[26] e a "S.M. l'Imperatore" che si "compiacque" con Albertolli al quale fece giungere notizia della "Sovrana accettazione" del volume destinato, per volere dell'imperatore, alla "Biblioteca Imperiale"[27]. Tuttavia, nonostante questa ristretta tiratura di volumi più pregiati, eseguiti come donativi o su commissione, la veste editoriale di questo primo volume rimane quella di un volume essenzialmente tecnico, per addetti ai lavori. Le volte non vi sono rappresentate interamente ma a metà quando non per una "Quarta parte". Le tavole con i dettagli ornamentali mostrano le sezioni, le modine dei cornicioni e delle mensole in modo affatto tecnico e non sempre di facile lettura. Una nota dell'autore a margine della tavola II ricorda come "I disegni de' volti per l'incisore sono stati rifatti dall'autore dopo eseguiti gli stucchi e ne ha preso le misure dietro la curva che presenta sviluppata per maggior chiarezza [...]". (Fig. 2). Alcuni di questi disegni "rifatti dall'autore" (Figg. 9-17-18) sono ancora conservati tra le carte del fondo Albertolli presso l' Archivio Cantonale di Bellinzona e testimoniano il metodico lavoro, l'infinita cura che portò alle incisioni finali del Mercoli.

Per Albertolli la decorazione, ben si evince da queste tavole, è una scienza esatta: i fregi, le bordure, le mensole, le cartelle allegoriche o fitomorfiche, le cornici ed i cornicioni, insomma tutti gli elementi impiegati nella decorazione delle singole volte, sono enciclopedicamente mostrati ingranditi, scomposti, sezionati con precisione chirurgica nelle tavole dedicate ai dettagli (Figg. 3-5-8-11-14-16). Dei lunghi e ricchi fregi impiegati nelle incorniciature egli mostra il modulo.

Le minuziose incisioni di queste sei volte ci restituiscono così l'immagine di un gusto ornamentale affatto nuovo. I singoli elementi della grammatica ornamentale classica (fregi, cornici, motivi ornamentali i più disparati) una volta perduti ruoli e funzioni ben precise, una volta estrapolati dal contesto architettonico in cui per secoli avevano trovato un inserimento codificato dalla trattatistica cinquecentesca (Palladio, Vignola, le edizioni di Vitruvio), divengono, grazie ad una fantasia ornamentale affatto vivida, elementi portanti di un inusitato ornatismo nel quale, liberi dai vincoli, possono combinarsi, ricombinarsi in ageminazioni dalle possibilità infinite ed essere gli unici protagonisti dell'ornamentazione. Non più costretti in un ruolo secondario, cornici, fregi, bordure, invadono lo spazio vergi-

ne della volta espandendosi a macchia d'olio sino a ricoprirne l'intera superficie. Solo l'attenta regia compositiva albertolliana fa sí che il tutto non sfoci in una generale con-fusione, in una babele dell'ornamentazione. Dobbiamo pensare che Albertolli avesse bene in mente la lezione piranesiana delle *Diverse maniere d'ornare i camini*. Ma per Piranesi lo scopo finale di una simile con-fusione era creare un risultato stupefacente, a tratti grottesco in cui gli stili più disparati, dall'egizio al greco, dall'etrusco al romano si combinassero, senza regole, in un cortocircuito provocato dalla mirabolante fantasia Piranesiana. Per Albertolli, al contrario, metodico stuccatore, ordinato e preciso come un uomo dell'epoca dei lumi, la libertà di cogliere liberamente elementi ornamentali nella sterminata messe dell'ornato classico doveva portare ad un rassicurante risultato ornamentale di sapore archeologico. Il risultato non è dunque più il paradosso della storia piranesiano ma una nuova, ricca, ordinata e rassicurante decorazione. Sebbene egli compia una vera e propria rivoluzione formale ribaltando le funzioni degli elementi ornamentali, i loro ruoli, i rapporti proporzionali, il risultato finale è dei più rassicuranti. I suoi soffitti, sebbene fondati su un operare che è violenza continua del codificato linguaggio dell'ornamentazione classica, alla fine si mostrano rassicuranti e delicati insiemi.

Seguendo questo nuovo metodo compositivo, nulla impedisce a un fregio fitomorfico, di acquistare il ruolo di vero e proprio protagonista come avviene, ad esempio, nella grande cornice ellittica che gira tutt'attorno al campo centrale nella volta della sala di conversazione delle LL.AA.RR (Fig. 2). Nella stessa volta un rosone inscritto in una cornice romboidale modularmente sviluppato in lunghezza diventa, con una forzatura linguistica ancora maggiore, la seconda ed ancor più sorprendente cornice di questo soffitto. Viceversa un motivo che nella trattatistica cinquecentesca troviamo spesso impiegato come fregio nelle architravi d'ordine jonico, per Albertolli può, nel soffitto della "camera d'udienza di S.A.R. la Serenissima Arciduchessa" (Fig. 15) essere impiegato – isolato nell'unità-modulo – negli stucchi di una coppia di cartelle. Sempre in questo soffitto troviamo due cornici sviluppate in semicerchio formate da rosoni inscritti in cornici ottagonali. Nel soffitto di una delle camere da letto delle LL.AA.RR. (Fig. 4) ancora un sobrio motivo ornamentale con foglie d'acanto diventa il protagonista di una coppia di cartelle oblunghe

Un tale principio compositivo fondato sulla con-fusione di motivi ornamentali affatto vari per esprimersi al meglio ha bisogno di articolarsi su una grande quantità di cartelle, di cornici e di fregi fino a ricoprire, senza soluzione di continuità tutto lo spazio delle volta. Per questa ragione Albertolli impone alle volte griglie geometriche affatto complesse ed articolate così da poter aumentare le campiture e di conseguenza il bisogno di ornati. Ogni cartella, ogni fregio, è poi a sua volta profilato da minuti ornati tutti ispirati a pochi modelli base continuamente rimodulati. Le volte così fittamente incrostate a bassorilievo diventano un vero e proprio campionario di ornati classici strutturati sapientemente in un inedito insieme

decorativo. Anche dal punto di vista cromatico esse presentavano delle novità, colorite in delicate mezze tinte nei fondi, i bassorilievi lasciati a gesso o dorati, le bordure dorate, argentate con parti addirittura trattate con mecche colorate[28]. L'insieme era di straordinaria ricchezza come lascia intravvedere l'unica volta oggi conservata nonostante il precario stato di conservazione. I colori delle volte trovavano poi puntuale riscontro nelle *boiserie*, nei tessuti alle pareti e nei mobili alla cui ideazione lo stesso Albertolli collaborò fornendo agli ebanisti modelli, in parte ancora conservati, per *consolles*, specchiere, sedie, divani, caminiere (Figg. 19-25).

Dei sei soffitti cinque si sviluppano attorno ad un campo centrale dipinto a fresco da Giuliano Traballesi o da Martin Knoller. Nello spazio frammesso tra i campi affrescati al centro della volta e le cornici che delimitano superiormente le pareti delle sale, Albertolli riesce a comporre insiemi di sorprendente ricchezza, opere virtuosistiche tanto per ideazione quanto per esecuzione. È innegabile che insiemi di tale ricchezza, finemente plasticati a basso rilievo, rappresentavano tecnicamente opere di indiscusso valore alle quali Albertolli poteva attendere, assieme al fratello Grato ed a manovalanze ben addestrate, forte di un'esperienza maturata negli anni parmensi ma che aveva le sue radici profonde nella tradizione dei plasticatori ticinesi di cui egli, in definitiva, rappresentò il più riuscito e famoso esponente.

La meraviglia che queste volte cesellate suscitarono fu generale. Entusiasti furono i committenti: Kaunitz da Vienna, ricevuto l'album albertolliano con le incisioni delle volte mandò a chiedere al ministro plenipotenziario Carlo di Firmian se veramente queste fossero così ricche come le incisioni mostravano. Ed il Firmian, in una lettera del 18 ottobre 1782, puntualmente lo rassicurò: "Aggiungerò ancora sul proscritto, per soddisfare il giudizioso riflesso di V.A., che gli stucchi dell'Albertolli sono affatto corrispondenti ai disegni, essendo realmente eseguiti con quella finitezza ed eleganza, che si può mai desiderare, e che fanno veramente quel bellissimo effetto, che l'A.V. ne suppone"[29]. Il successo personale dell'Albertolli fu grande. Terminate, entro il 1778, le decorazioni del palazzo arciducale, egli venne incaricato di occuparsi anche di parte di quelle della nascente villa di Monza i cui lavori, intrapresi a partire dai primi mesi del 1777, procedevano speditamente. Della fortuna della scuola d'ornato si è già detto; addirittura nella primavera del 1781 "fu ricercato di passare al servizio dell'Accademia di Parma con vantaggiosi assegnamenti"[30]. Egli declinerà il prestigioso invito, ma la proposta gli permetterà di rinegoziare con il governo locale e la cancelleria viennese il proprio stipendio di professore che finalmente, con un dispaccio del Kaunitz in data 7 dicembre 1782, verrà "pareggiato a quello degli altri professori di questa Reale Accademia delle Belle Arti"[31]. Non mancarono nemmeno commesse per "famiglie private" ben ansiose di ornare i palazzi con opere del decoratore più alla moda in quel momento. Documentate dalle incisioni albertolliane sono la decorazione del "volto" di una camera per i marchesi Casnedi[32] e quelle di due volte nel palazzo che Giuseppe Piermarini andava erigendo per il "Principe Belgioioso d'Este"[33]. Forse questi non furono i soli impegni albertolliani di questi anni frenetici. Molti sono

i disegni dell'archivio Cantonale di Bellinzona che lasciano supporre impegni, anche di piccola entità, per committenti privati. Tuttavia a proposito di questa attività, diciamo così minore, la scarsezza di fonti documentarie e l'assoluto mutismo di quei disegni al momento non permette di avanzare ipotesi credibili. Nondimeno bisogna tener saldamente presente che, considerato il successo ottenuto dalla sua scuola in Brera ulteriormente amplificato dalla vasta diffusione delle sue incisioni, non tutto ciò che direttamente si rifà o che solo echeggia il suo gusto nei palazzi milanesi può essere ricondotto al suo operato. Per fare un solo esempio il suo nome è stato di recente fatto per alcune decorazioni del vestibolo di palazzo Litta Modignani in Milano[34]; ma tali decorazioni, peraltro di non eccelso livello, potrebbero tranquillamente essere l'opera di uno dei tanti abili decoratori attivi nel ducato e influenzati dalla Nuova Maniera dell'Albertolli. Non va dimenticato che la maggior parte delle centinaia di allievi che frequentavano i suoi corsi in Brera era costituita da giovani artigiani già attivi nei propri ambiti disciplinari.

Gli anni che vanno dal 1778 (completamento delle decorazioni del palazzo arciducale e prime opere per la villa di Monza) al 1782 (uscita del primo volume di incisioni) videro dunque l'incontrastata affermazione albertolliana e la rapida formazione di un potere che, via via consolidatosi nel trentennio successivo (fino all'epoca dei fasti napoleonici) andrà configurandosi come quella "dittatura del gusto" il cui peso, per quanto riguarda le arti decorative, si fece sentire nelle aule dell'Accademia di Brera per oltre un secolo. Oltremodo significativa, di questa situazione è una fotografia che ritrae Carlo Carrà nel 1897 studente d'ornato a Brera davanti ad una propria composizione dai modi ancora così marcatamente albertolliani[35] da lasciare stupefatti.

Come ad ogni dittatura anche a questa non mancarono validi oppositori. Il primo in ordine di tempo, ed anche invero il più lucido, che senza risultato cercò di contrastare sul nascere l'affermazione albertolliana, fu Agostino Gerli, figura oggi sfuggente di nostrano intellettuale illuminista[36]. Fu architetto, archeologo[37], decoratore, ingegnere ed altro ancora, fu insomma eccentrico inventore di invenzioni che a tratti possono oggi apparirci un poco folli ma che evidenziano un ingenio non comune nella Milano di quegli anni. Versato nell'architettura delle chiese quanto nel volo areostatico, nella decorazione dei nobili palazzi quanto nella risoluzione dei problemi igienici di carceri e ospedali con la leggerezza tipica dell'erudito settecentesco, egli si oppose con singolare veemenza all'incontrastata affermazione di Giocondo Albertolli che a lui, ecclettico scienziato, appariva in definitiva un semplice artigiano. La *querelle*, che nel provinciale ambiente milanese dovette avere una certa risonanza, prese il via dunque nel 1785 con l'uscita del volume del Gerli intitolato "*Opuscoli*", pubblicato a Parma per i tipi del Bodoni. Come il volume dell'Albertolli raccoglie le immagini delle sue opere, gli *Opuscoli* del Gerli raccontano invece le disparate imprese del Gerli e dei suoi due fratelli. Oltre alla narrazione del primo rocambolesco volo areostatico compiuto grazie alla

macchina progettata a realizzata dai tre fratelli Gerli, nel capitolo intitolato *Discorso intorno alla intonacatura de' muri ed all'antico modo di dipingere de' Greci e de Romani detto all'Encausto*, Agostino Gerli lancia la propria critica, tanto pesante quanto articolata, della "nuova Maniera d'ornare" di Giocondo Albertolli. Che Gerli nutrisse un astio personale per il giovane Albertolli il quale in pochi anni aveva monopolizzato commesse e successi nel campo dell'ornamentazione neoclassica è cosà oltremodo verosimile. Lo stesso Gerli, ottimo decoratore come i disegni del tacquino dell'Ambrosiana testimoniano[38], fu certo penalizzato dallo strapoptere acquisito dall'Albertolli, ma il feroce attacco che egli riserva all'opera del concorrente non cade mai nella polemica personale, quanto piuttosto si articola in una puntuale ed assai ben argomentata critica della maniera albertolliana. Riportiamo per esteso alcuni brani di queste pagine sia perché ci restituiscono il polso del livello del dibattito sulle arti decorative raggiunto a Milano nell'ultimo quarto del settecento, sia perché dalle stesse indirettamente il lettore potrà trarre una conoscenza ancor più dettagliata delle perdute opere albertolliane.

Naturalmente Gerli nel brano non farà mai il nome dell'Albertolli, tuttavia è assolutamente chiaro che l'artefice delle tanto criticate decorazioni è proprio il fautore della moderna maniera neoclassica d'ornare tanto osannato in quegli anni a Milano. Scrive il Gerli:

> *"Entrate in un appartamento modernamente addobbato, voi vedete le pareti di ricchi serici arazzi di interi brillanti colori; alzate gli occhi, vi si affaccia una volta colorita nel fondo con una mezza tinta sfumata, leggiera, tutta minutamente intersecata d'ornati, di rabeschi, di viticci di stucco indorati; vi pare che un fulmine venga fendendo l'aria, e seguendovi una lucida striscia. Quant'è più folto e minuto l'ornato, tant'è più ricco; ma altrettanto più ivi si confonde, e vi si stanca l'occhio. È questa una ricchezza, che faccia pregio?"*[39]

Gerli parte attaccando da subito e senza nessun riguardo: la ricchezza delle volte è tale che "vi si stanca l'occhio" Una tale ricchezza, la domanda finale è affatto retorica, non può essere considerata dal Gerli un pregio, ma solo un inutile sfoggio che allontana la decorazione della "nobile semplicità" caposaldo dell'estetica neoclassica. Appurato questo grave e imperdonabile difetto di fondo per un'opera neoclassica, la critica si sposta dunque a rilevare la disomogeneità che si stabilisce fra l'ornato delle volte e i ricchi arazzi che rivestivano, con sfarzo principesco, le pareti di queste sale. Di fatto sappiamo che molte delle sale del palazzo arciducale, come documentano gli inventari settecenteschi e anche alcune fotografie scattate agli inizi di questo secolo, erano proprio apparate con ricchi arazzi.

> *"Che ha poi a fare il colore, l'ordine e' l carattere degli arazzi col colore, ordine e carattere della volta? Dov'è quella unità, che in*

tutti i pezzi d'arte è la prima richiesta lode? Si dice: Il fondo sfumato della volta la rialza, e rende chiara e amena la stanza; laddove colorita come l'arazzo ond'è coperta la parete, bassa, cupa la renderebbe. Sia vero. Ma che passaggio, che spazio frammentario fra questa tappezzeria che abbassa, e la tinta della volta che innalza? Si aggiungerà che il colore della volta lega collo zoccolo abbasso. Ebbene, dico io, questo colore che dato alla volta s'innalza dato allo zoccolo quale effetto fa? Con tutto ciò si vuol dire d'avere richiamato il gusto antico greco e romano"[40].

La critica, anche qui pesante e diretta, riguarda una seconda trasgressione ai dettami fondamentali dell'estetica neoclassica, ovvero quella della mancanza di unità dell'opera in cui le tre parti (la volta, gli arazzi e lo zoccolo) non si armonizzano in un tutt'uno. Così in poche righe Gerli rimprovera all'Albertolli di non conoscere gli assunti fondamentali dell'estetica neoclassica. Continua poi, forte di una cultura antiquaria:

"Ma chi mai disse, che queste colte maestranze nazionali usassero di coprire con arazzi le pareti? Dall'Asia, dove la scarsità e la rozzezza degli artisti, atta bensì a variare una tessitura, ma non a incrostare, a dipingere, a lavorar di stucco, venne il gusto delle tappezzerie: dovunque, e finché si è saputo produrre qualcosa di più vago, variabile, istruttivo, durevole, non si è mai accolto quest'uso"[41].

L'attacco continua dunque su un registro quasi offensivo. Senza giri di parole Gerli ricorda al "restauratore del buongusto" che una buona decorazione neoclassica non può presentare pareti ricoperte di arazzi o stoffe perché la loro origine storica è affatto barbara. Una sola ragione può portare ad accettare le tappezzerie, – sia i tessuti si gli arazzi – alle pareti:

"Non è per ciò, che qui da me s'aspiri a proscrivere le tappezzerie, no: durante l'inverno esse contribuiscono certo al maggior raccoglimento, e tepore delle stanze; ma nella state mi autorizza già il costume presso molti invaso di levarle. E allora come s'unisce colla ricchezza del resto lo scoperto campo della parete vuota, biancastra insipida? Quanto non degenera questo dalla ricchezza affollata nella volta."[42]

E infine ritorna in modo maggiormente articolato con una critica finale – e totale – sul carattere delle decorazioni delle volte albertolliane:

"Nella volta, per verità, e nelle cornici massime in alto gran lavoro si affolla: non si ha mai finito di ammucchiare modinature, e sagome minutissime: e la continuazione di queste in tutta la lunghezza delle cornici, nelle quali non v'è aspetto, guscia, cordone, che non sia intagliato a minuti andamenti, è dispendiosa; ma l'occhio vi si affatica, e ammiratone l'intera composizione in due o tre palmi di lunghezza, nulla vede di più in tutto il resto: la quantità allora, non la qualità ne fa il maggior prezzo. Ma che diss'io, nulla vede di più? Vedesse almeno questo. Ma un altro grande inconveniente in queste sì lavorate cornici è per l'appunto questo, che l'elevazione loro al di sopra della portata dell'occhio non ne lascia scorgere i molteplici membri e travaglj, e non li fa essere che un fosco, ed offuscante ingombro. Non si risponda che, in queste cornici a misura delle altezze tutti se ne accrescono i membri, giusta le proporzioni degli ordini. Allora queste compensano alla vista la diminuzione degli oggetti importata dall'altezza, quando eseguite sono in un esterno, immediato, equabile lume all'aperto cielo; non già all'obliquo, tenue e falso che per le finestre ricevesi. E perché dunque questa ricchezza non si impiega ella in cose varie, moltiplicando piuttosto parti diverse di ornamento, ma lasciando, che in ciascuna abbia l'occhio in che riposare?"[43]

Dunque Gerli, anche usando argomenti tipici delle convenzioni artistiche del tempo, smonta in questo brano senza possibilità di appello quel nuovo linguaggio dell'ornamentazione che Albertolli andava imponendo con grande successo a Milano. La critica del Gerli è una critica radicale, ciò che viene imputato all'Albertolli è sia di non rispettare le convenzioni dell'ornamentazione settecentesca (proporzioni, colore, respiro, illuminazione) sia di non essere adeguato alle esigenze dell'ornamentazione neoclassica. L'idea che Gerli propone per la decorazione neoclassica degli ambienti è un'idea più estrema rispetto a quella proposta dell'Albertolli il quale rimane, nella critica radicale del Gerli, uno stuccatore settecentesco. Gli ornati saranno pure alla nuova maniera ma il gusto di affastellare, incrostare, non è per niente moderno e nemmeno può dirsi ispirato all'antico. Questa è la vera critica che Agostino Gerli, in buona sostanza, muove ad Albertolli.

I modelli per l'ornamentazione delle sale proposti dal Gerli nelle rade incisioni che seguono il testo (Figg. 25-27) si rifanno direttamente e senza alcuna mediazione all'immagine che dell'ornamentazione classica ci si andava facendo in quegli anni dagli scavi delle terme di Tito a Roma, in quelli ercolanensi e pompeiani. Ed in tal senso l'integralismo archeologico del Gerli è assoluto. Forme e modelli, colori, decori, le stesse tecniche esecutive, tutto deve essere direttamente tratto dall'antico, proprio come nelle decorazioni pompeiane:

Facciasi ora, che, dipinto il fondo delle pareti e delle volte con colori lucidi all'encausto, con andamenti graziosi di stucco alla medesi-

ma foggia, con diverso colore ravvivati, si varj, che vi si lascino campi, medaglie, tazze da istoriare, allora si che si potrà dire di aver risuscitato l'antico gusto. Lo stuccare, e l'intagliare che cosa sono se non maniere d'ornamento destinate a formare, a fregiare nicchie, incassature, contorni di pezzi d'arte migliori, quali sono le dipinture, le scolture, i bassi-rilievi istoriati? Se soli stucchi si ammucchiano, questi non son che foglie: il tronco, i frutti dove sono? E che imparo io da tanti fusti, foglie, foglierelle e fiori incrocchiati, variati, distribuiti? Non è ella questa una stucchevole monotonia?[44]

Particolarmente suggestiva ed arguta ci pare questa conclusione in forma di metafora; per Gerli la decorazione neoclassica, oltre ad essere filologica ricostruzione degli ambienti antichi deve, con le pitture, gli stucchi, i bassorilievi, narrare storie e attraverso le narrazioni di episodi mitologici, essere così istruttiva. Del tutto sorprendente la domanda finale "E che imparo io da tanti fusti, foglie, foglierelle e fiori incrocchiati [...]". Con essa Gerli mostra una sensibilità, una cultura, a quel tempo si sarebbe detto "un'animo nobile", del tutto mancante in Albertolli.

Non sappiamo quale fu la reazione dell'Albertolli a questa radicale critica. Sicuramente convinto del proprio operato ma anche forte della stima della corte, dell'archietto di corte e del potere che la cattedra d'ornato a Brera gli forniva, egli tirò dritto per la propria strada. Tutta la sua opera successiva continuò lungo il filone tracciato dalle decorazioni per il palazzo arciducale, almeno fino ai primi anni dell'ottocento. E il volume che uscirà come proseguimento ideale del primo nel 1787 col titolo *Alcune decorzioni di Nobili sale ed altri Ornamenti di Giocondo Albertolli Professore nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano* lo dimostra. Proprio nella prefazione a questo secondo volume – meno tecnico del primo e dove trovano spazio oltre alle volte, *boiserie*, caminiere, mobili e suppellettili – in poche righe egli, pur senza farvi diretto cenno, sembra rispondere alle critiche che gli erano state mosse due anni prima dal Gerli:

"Potrò io d'ora in avanti fornire di un maggior numero di esemplari i giovani disegnatori, i quali spero, che con questi soccorsi non si abbandoneranno sì facilmente, e sì inavvedutamente all'inverosimile e secco stile delle pitture, che si veggono nelle grotte delle antiche terme di Roma, nelle rovine di Ercolano, e altrove, che alcuni vorrebbero pure introdurre anche fra noi"[45]

E poi ancora:

"Fa meraviglia, come nelle primarie città d'Italia si riproducano coll'incisione ornamenti si ripugnanti al buon senso, e disapprovati in tutti i tempi da più celebri maestri dell'arte. Se si riflettesse, che quelle frivole dipinture non presentano che fanciullaggini capricciose, e che non posson essere che l'opera de' più mediocri pennelli di quelle età, si finirebbe una volta di propagarle e invece si rivolgerebbero gli occhi a quel bello, che è bello universalmente, e perpetualmente, e che si vede e si ammira ne' maestosi avanzi della grandezza Romana"[46].

Tutto si risolve, nel primo brano, in una blanda e assai poco convincente critica di quei modelli che invece Gerli aveva indicato come i migliori per la decorazione neoclassica. Ma nel secondo brano, nel tentativo di rincarare la dose egli, forse senza accorgersi, finisce per andare controcorrente anche rispetto al gusto dell'ambiente artistico milanese negando, in modo affatto grossolano, il valore di modelli che nell'ornamentazione italiana, europea – e non solo nell'ornamentazione – furono di un'importanza assoluta per l'affermazione del Neoclassicismo. Gli "ornamenti ripugnanti" ai quali Albertolli fa riferimento sono le pitture emerse nelle terme di Tito a Roma, negli scavi pompeiani ed ercolanensi e in quegli anni diffuse per tutta l'Europa da decine di edizioni a stampa. È curiosa una tale affermazione visto e considerato che anche nell'*entourage* albertolliano i suoi più diretti sodali (il pittore Andrea Appiani, il decoratore Giuseppe Levati e l'ebanista Giuseppe Maggiolini) non di rado attinsero felicemente per le proprie opere a quel repertorio di "ornamenti ripugnanti".

Certo ciò che egli dimostra con questa risposta è di non possedere né la cultura né una sensibilità che gli permetta di ribattere adeguatamente alle critiche del Gerli. Ma, forse, la cosa a quel tempo nemmeno gli importava; la rendita di posizione meritatamente acquisita perché avrebbe dovuto indurlo ad una profonda revisione del proprio gusto?

Poi però, col trascorrere del tempo, quasi naturalmente anche lui si avvicinerà al sobrio gusto filologico del Gerli. Con grande naturalezza, a dispetto delle polemiche settecentesche e senza scossoni la cosa avvenne nel corso del primo decennio dell'Ottocento quando il gusto imperiale di Napoleone anche in Lombardia imporrà una svolta di rigore al gusto neoclassico. Le decorazioni albertolliane del palazzo arciducale e della villa monzese appariranno allora troppo frivole, troppo simili a pizzi dalle fragranze ancora tutte settecentesche. E così la svolta avvenne nelle decorazioni della villa Melzi d'Eril a Bellagio, sul lago di Como dove, forse per espiare la ricchezza e la profusione ornamentale dei suoi primi lavori, eresse su suo disegno – unico lavoro architettonico di tutta la sua lunga carriera – una villa di una sobrietà assoluta, architettonicamente spoglia di qualsiasi ornamento tanto che ancora oggi il suo bianco blocco monolitico incute suggezione a chi vi giunga in barca dal lago.

In fondo la proposta del Gerli, nella sua radicalità, al tempo della polemica era solo fuori tempo, come poi il gusto europeo dimostrerà, di un ventennio e quella dell'Albertolli invece, a quel tempo, così a tempo.

NOTE

(1) ANGELO SOMAZZI, *Cenni Biografici del Cav. Giocondo Albertolli di Bedano,* Bellinzona, 1883, p. 5.

(2) ANGELO SOMAZZI, *Op.cit.*, p. 6.

(3) GIOCONDO ALBERTOLLI, Nota autobiografica, In: *Biografie autografe ed inedite di illustri italiani di questo secolo pubblicate da Diamillo Mueller*, Torino, 1853, p. 17.

(4) Per quanto riguarda la formazione dell'Albertolli nell'ambiente parmense si veda: ARTHUR KAUFMANN, *Giocondo Albertolli der Ornamentiker des italienischen Klassizismus*, Strassburg, Heitz & Mundel, 1914, p. 5 e sgg.

(5) GIOCONDO ALBERTOLLI, *Op.cit.*, p. 17.

(6) *Ibidem.*

(7) *Ibidem,* DAL SOMAZZI (*Op.cit.*, p. 6), apprendiamo che il modello di capitello fu commissionato da Carlo Vanvitelli per i lavori della chiesa dell'Annunziata di Napoli.

(8) Sull'argomento si veda: AURORA SCOTTI, *Brera 1776-1815 nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese,* Milano, 1979, p. 25 e sgg. ed inoltre: ANTONELLA DORIA e GIULIANA RICCI, *L'attività di Piermarini in Lombardia,* In: *Piermarini e il suo tempo*, Milano, 1983, p. 145 e sgg.

(9) GIOCONDO ALBERTOLLI, *Op.cit.*, p. 18.

(10) *Ibidem.*

(11) *Ibidem.*

(12) I ruolo svolto da Grato Albertolli, fratello maggiore di Giocondo, è oggi di assai ardua definizione. Sicuramente egli fu più attivo a Firenze, dove tutt'oggi il suo nome è indissolubilmente legato, assieme a quello di Giocondo, alle decorazioni della Sala Bianca di Palazzo Pitti. Non sappiamo di lui se ebbe una formazione artistica a Parma o se piuttosto si formò in patria nel giro degli stuccatori ticinesi. Questa seconda ipotesi, più verosimile, porterebbe ad ipotizzare un suo ruolo più tecnico al fianco del più giovane fratello la cui formazione era stata prettamente artistica.

(13) ANGELO SOMAZZI, *Op.cit.*, e C. CANTÙ, *Storia della città e diocesi di Como, Como*, 1828-1831, Vol. II, p. 391.

(14) A. DORIA, G. RICCI, *Op.cit.*, p. 152.

(15) GIOCONDO ALBERTOLLI, *Op.cit.*, p. 18.

(16) F. CASSINA, *Le Fabbriche più cospicue di Milano*, Milano, 1844, Tav. IX. L'incisione mostra l'allestimento della sala nella sistemazione ottocentesca: oltre ai candelabbri(su disegno del Tazzini) addossati alle colonne in occasione dell'arrivo a Milano di Ferdinando I, appare il lungo fregio con i fasti napoleonici dipinto da Andrea Appiani tra il 1803 e il 1807.

(17) Vienna, Österreichisches Staatsarchiv, Fondo Lomb. Korr. 154 b.

(18) GIOCONDO ALBERTOLLI, *Op.cit.*, p. 18.

(19) Archivio di Stato di Milano, Fondo Studi Accademia di Brera.

(20) GIOCONDO ABERTOLLI, *Alcune decorazioni di nobili sale...*, Milano, 1787, p. 2. Secondo una relazione redatta dal direttore Giuseppe Bossi nel 1802 le incisioni dei volumi albertolliani, incollate su tavolette, costituivano ancora a quella data il principale strumento didattico a disposizione degli allievi della scuola d'ornato. Cfr. AURORA SCOTTI, *Brera 1776-1815, Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze, 1979, p. 78.

(21) Cfr. IGNAZIO FUMAGALLI, *Elogio di Giuseppe Levati*, in: *Atti dell'I.R. Accademia delle Belle Arti in Milano*, Milano, 1836, p. 17 e Sgg.

(22) Archivio di Stato di Milano, Lettera della cancelleria del ministro plenipotenziario Carlo di Firmian a "S.A. il P.pe di Kaunitz" del 12 ottobre 1782. Fondo Studi Accademia di Brera. Si legge: "egli fu preso al servizio di quest'Accademia, allorché fu istituita, col soldo di 400 fiorini l'anno. Egli se ne accontentò perché da' suoi lavori in Corte e in case particolari ritraeva il di più, ch'era necessario al mantenimento della sua famiglia...".

(23) Archivio di Stato di Milano, Lettera della cancelleria del Ministro Plenipotenziario Carlo di Firmian indirizzata a "S.A. il Sig. Principe di Kaunitz del 13 Luglio 1782. Fondo Autografi Uomini celebri dell'arte. Cartella 81.

(24) Archivio di Stato di Milano, fondo Studi Accademia di Brera, lettera della cancelleria del Firmian del 18 Ottobre 1782.

(25) Interessante, in tal senso, è l'elenco dei modelli a stampa in dotazione alla sua scuola d'ornato prima del 1782. Nel 1777 la scuola disponeva di 38 stampe delle logge vaticane incise dal Volpato "affisse in giro alle pareti con rispettivi cristalli e cornici di noce", di una settantina di stampe di "cartelle", di dieci di "grottesche" e di 56 di "targhe" da Bramante, Michelangelo, Bernini. Ancora a disposizione della scuola erano il rilievo piermariniano dell'arco di Benevento inciso dal Nolli e otto fregi istoriati di Polidoro da Caravaggio incisi da Santi Bartoli. Nel 1779 si aggiunsero a questa lista la serie dei vasi di Polidoro incisi dal Sadeler e dal Galestruzzi nonché varie incisioni cinquecentesche (Agostino veneziano ed altri incisori) di vasi antichi. Come si vede sono ben presenti quei modelli cinquecenteschi ispirati all'antico che furono l'asse portante del neoclassicismo albertolliano; e non a caso la prima tavola del volume delle sue opere rappresenta un "ornato preso dall'antico, e inciso anche nel cinquecento". Sul racema riccamente avviluppato in ordinate assimmetrie, Albertolli inserì, rispetto al modello cinquecentesco, un'aquila, un serpente ed un nido con tre aquilotti pigolanti. La sempliciotta allegoria può essere facilmente sciolta come un omaggio dell'autore al governo asburgico regnante sull'indifesa Lombardia. Così Albertolli pagò il proprio debito di riconoscenza con la casa regnante la quale ben gradiva tali gesti di prostrazione.

(26) Archivio di Stato di Milano, Fondo Autografi Uomini celebri dell'Arte, cartella 81. Lettera della cancelleria milanese, forse del Firmian, a S.A. il Sig. Principe di Kaunitz.

(27) Archivio di Stato di Milano, Fondo Studi Accademia di Brera, Lettera autografa del Kaunitz del 10 ottobre 1782.

(28) La presenza di mecche azzurognole è stata rilevata nel corso di alcune prove di pulitura dallo scrivente effettuate sulle porte di una sala della villa arciducale di monza eseguite su disegno dell'Albertolli solo pochi anni dopo le volte milanesi. GIOCONDO ALBERTOLLI, *Alcune Decorzioni di nobili sale ed altri ornamenti...*, Milano, 1787, Tav.V.

(29) Archivio di Stato di Milano, Fondo Studi Accademia di Brera. Lettera della cancelleria del Firmian a S.A. il P.pe di Kaunitz in data 12 ottobre 1782.

(30) *Ibidem.*

(31) Archivio di Stato di Milano, Fondo Studi Accademia di Brera. Lettera della cancelleria del Firmian a S:A: il P.pe di Kaunitz in data 7 dicembre 1782.

(32) GIOCONDO ALBERTOLLI, *Ornamenti diversi...* ,1782, Tav. XVIII.

(33) GIOCONDO ALBERTOLLI, *Alcune decorazioni di Nobili Sale...,* 1787, Tavv. XIII, XIV, XV, XVI.

(34) SANDRINA BANDERA, *La decorazione Neoclassica.* In: *Palazzo Litta Modignani in Milano.* Milano, Edizioni Centrobanca, 1994. p. 123 e sgg.

(35) CARLO CARRÀ, *Tutti gli scritti*, Milano 1978. p.613.

(36) Per quanto riguarda la formazione del Gerli ornatista e la sua opera si veda: EDI BACCHESCHI, *Un decoratore italiano "compagnon Sculpteur" di Honoré Guibert: Disegni di Agostino Gerli.* In: *Antologia di Belle Arti*, Torino, 1990, p. 82 e sgg.

(37) AGOSTINO GERLI, *Indicazioni di vari avanzi di antichità esistenti nella città di Milano*, Milano, Borsani, 1817 . E ancora: AGOSTINO GERLI, *Elementi di nuova modificazione dell'ordine dorico*, Milano, 1820.

(38) EDI BACCHESCHI, *Op.cit.*, p.82 e sgg.

(39) AGOSTINO GERLI, *Opuscoli*, Parma, 1785, p. 62.

(40) *Ibidem*, p. 63.

(41) *Ibidem.*

(42) *bidem.*

(43) *Ibidem*, pp. 64-65.

(44) *Ibidem.*

(45) GIOCONDO ALBERTOLLI, *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri Ornamenti di Giocondo Albertolli Professore nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano,* Milano, 1787.

(46) *Ibidem.*

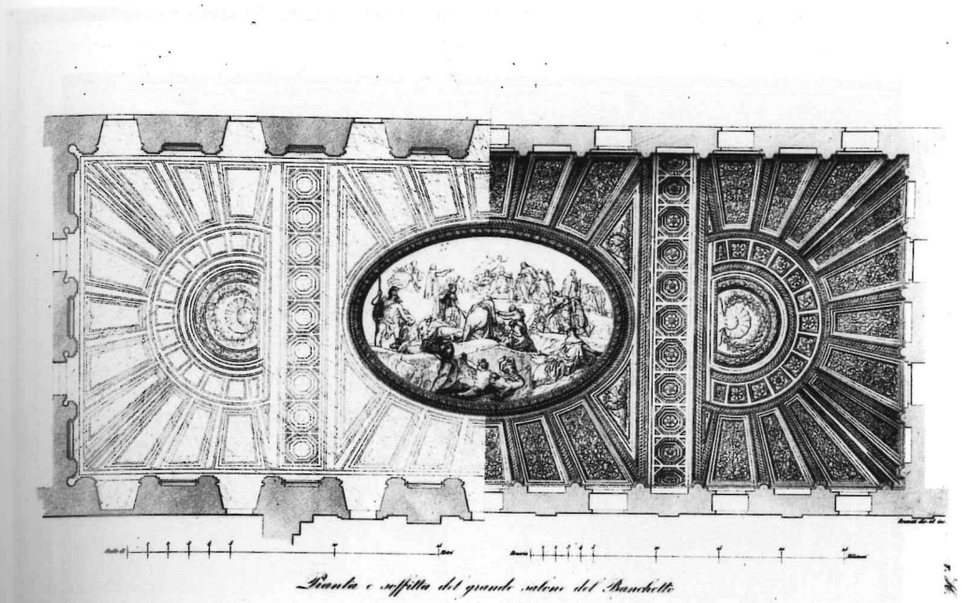


FIG. 1 - BRAMATI dis. e inc.
Da: FRANCESCO CASSINA, *Le fabbriche più cospique di Milano,* Milano, 1844.
Pianta e soffitta del grande salone del Banchetto.
L'incisione, una tavola del volume pubblicato dal Cassina, ci restituisce lo stato della volta del salone delle nel 1844. Nella grande campitura centrale l'originale dipinto che sappiamo eseguito vero il 1775 del Traballesi, appare sostituito da quello rappresentante il trionfo di Ferdinando I dipinto dell'Hayez nel 1837.

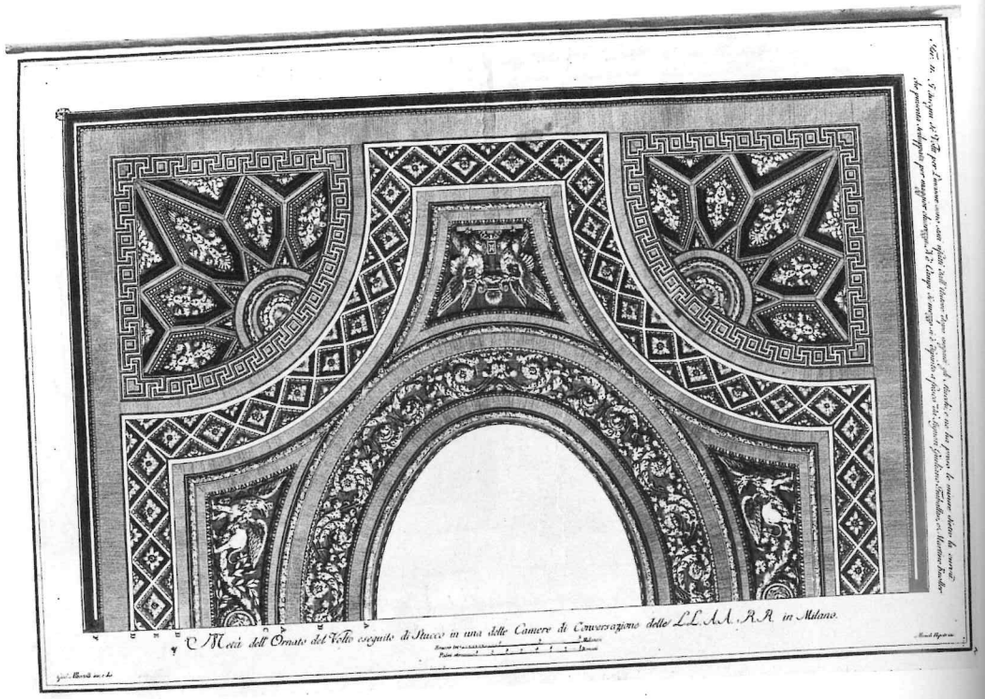


FIG. 2 - GIOC.O ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote inc.
Tavola II del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...], Milano, 1782. Metà dell'ornato del volto eseguito di Stucco in una delle camere di Conversazione delle LL.AA.RR. in Milano.
Lungo il margine destro: "I disegni de' volti per l'incisore sono stati rifatti dall'Autore dopo eseguiti gli Stucchi, e ne ha preso le misure dietro la curva che presenta sviluppata per maggior chiarezza.
Ne' campi di mezzo si è dipinto a fresco dà Signori GIULIANO TRABALLESI, e MARTINO KNOLLER.

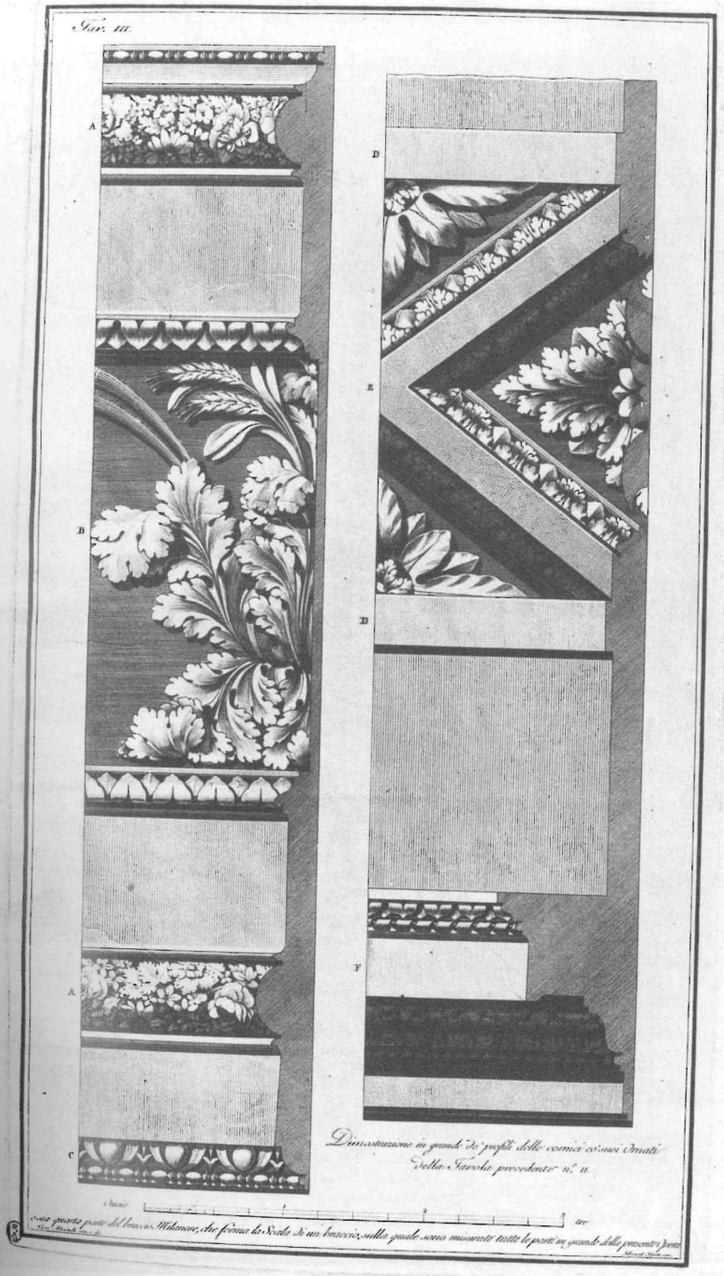


FIG. 3 - GIOC. ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote inc.
Tavola III del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...]. Milano, 1782.
Dimostrazione in grande de' profili delle cornici co' suoi Ornati della Tavola precedente n.II.

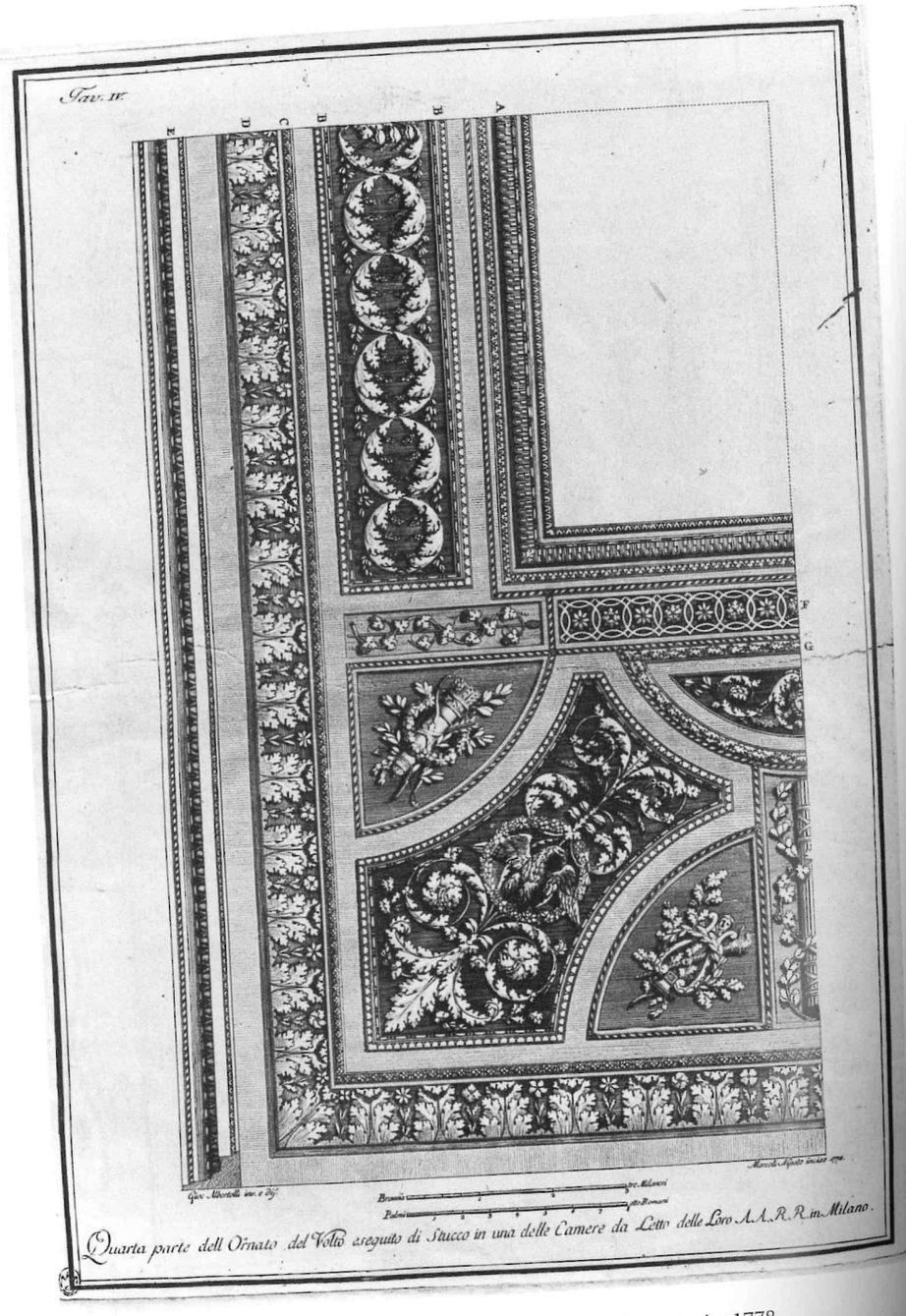


FIG. 4 - GIOC. ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote incise 1778.
Tavola IV del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...].
Milano, 1782. Quarta parte dell'Ornato del volto eseguito di Stucco in una delle Camere da letto
delle LL.AA.RR. in Milano.

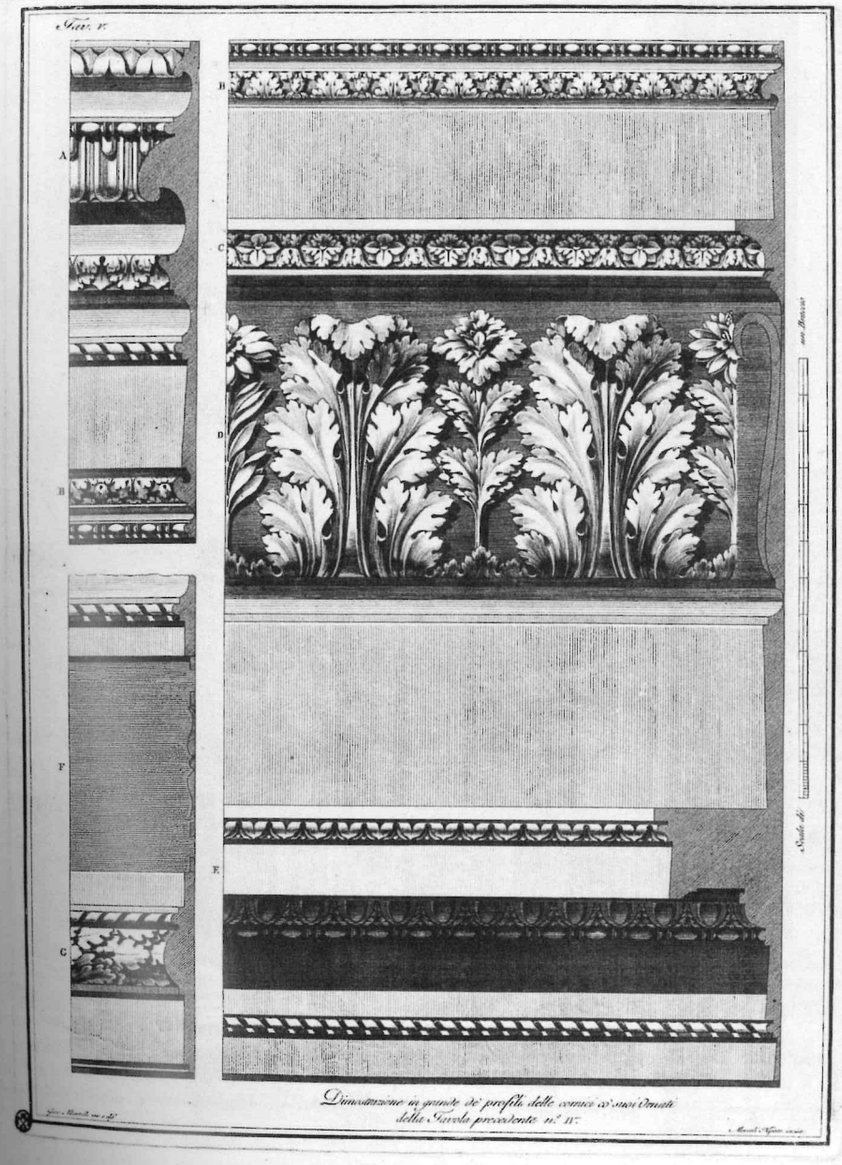


FIG. 5 - GIOC. ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote incise
Tavola V del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...].
Milano, 1782.
Dimostrazione in grande de' profili delle cornici co' suoi Ornati della Tavola precedente n. IV.

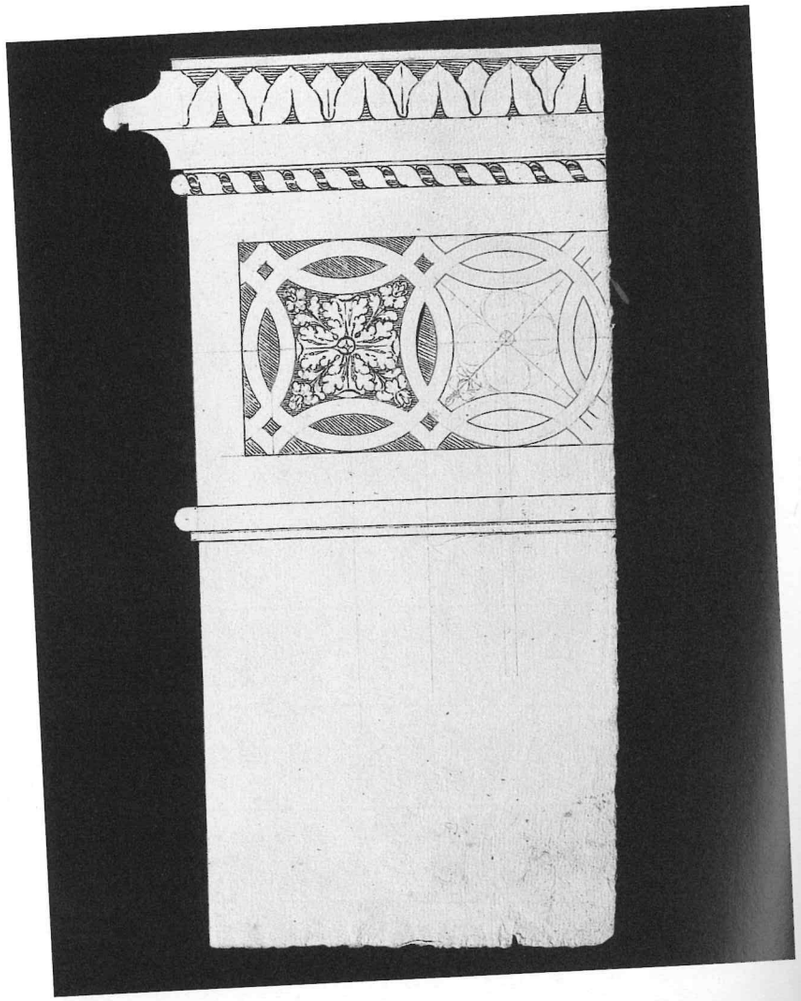


FIG. 6 - GIOCONDO ALBERTOLLI.
Modina di cornice. Tracce di graffite e penna in nero su carta bianca, mm. 283x157.
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli, Cartella II.
La modina, parte di un corpus di fogli riconducibili ai lavori albertolliani per la villa di Monza, presenta il medesimo fregio a motivi circolari intersecantisi che fu impiegato dall'ALBERTOLLI nel soffitto di "una delle camere da letto delle LL.AA.RR." (fig. 4).

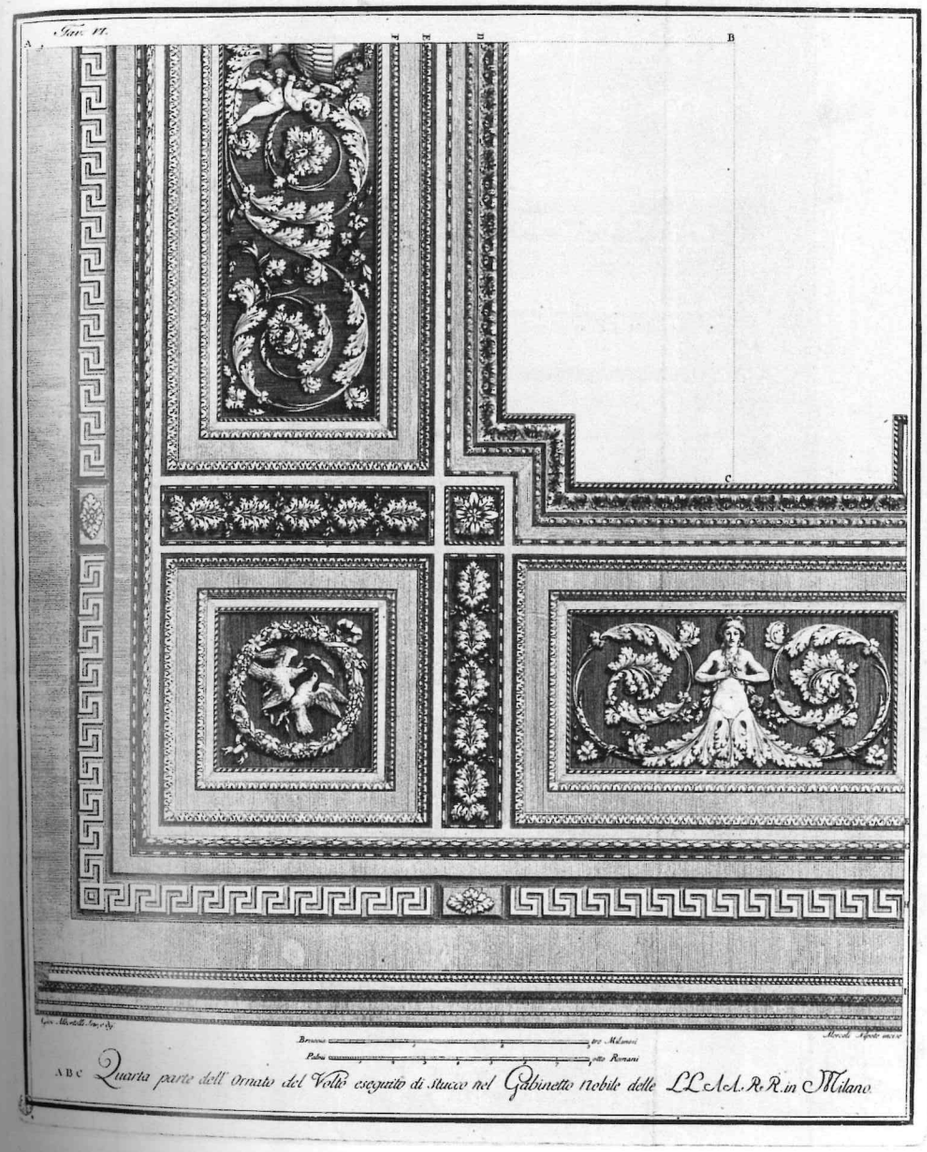


FIG. 7 - GIOC. ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote incise
Tavola VI del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...].
Milano, 1782.
Quarta parte dell'Ornato del Volto
eseguito di stucco nel Gabinetto Nobile delle LL.AA.RR. in Milano.

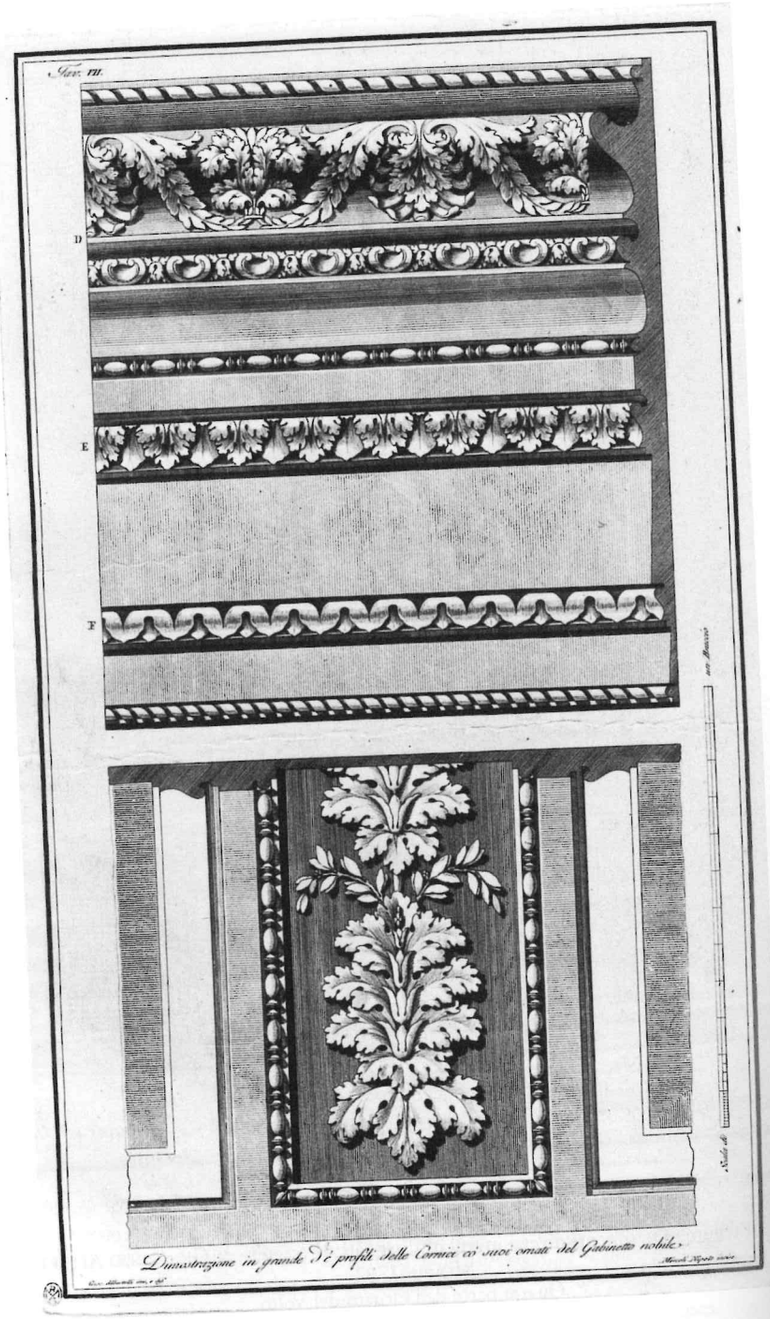


FIG. 8 - GIOC. ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote incise
Tavola VII del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...].
Milano, 1782.
Dimostrazione in grande de' profili delle cornici co' suoi ornati al Gabinetto nobile.

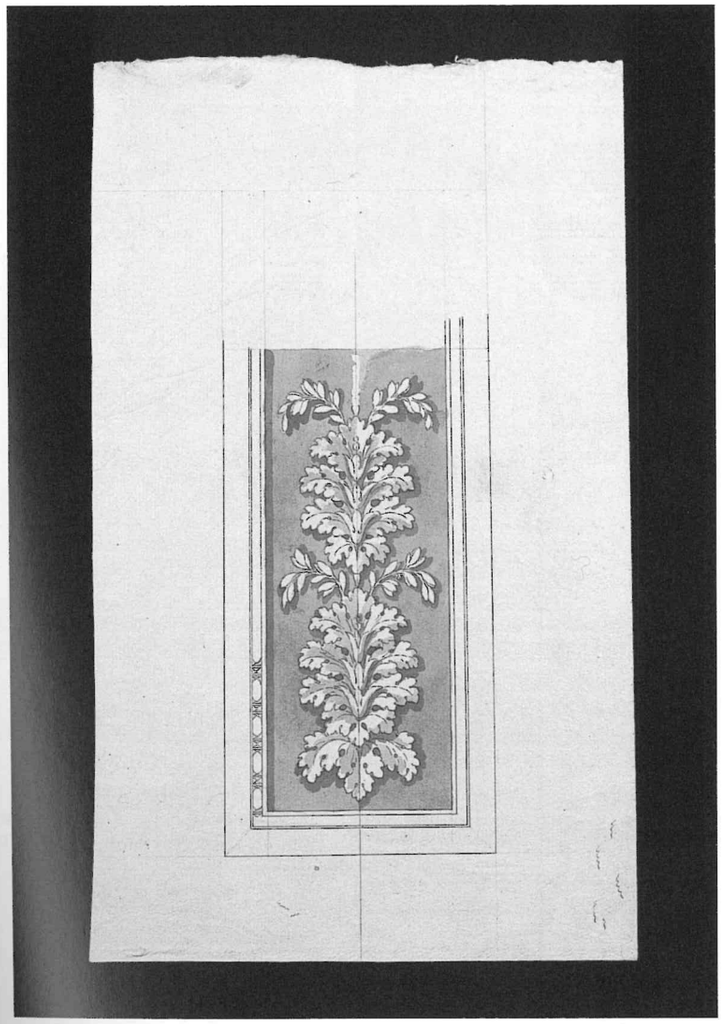


FIG. 9 - GIOCONDO ALBERTOLLI
Disegno preparatorio per l'incisione di un dettaglio ornamentale della tavola VII del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...]. Milano, 1782.
Tracce di graffite, penna in nero e acquerellature su carta bianca forte, mm. 395x237.
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli, Cartella II
Il disegno costituisce, senza dubbio, uno di quei "disegni rifatti dall'autore dopo eseguiti gli stucchi" di cui parla ALBERTOLLI nella didascalia alla tavola II. Si noti come l'incisore tradusse fedelmnete al tratto il disegno dell'ALBERTOLLI senza apportare la ben che minima variante.

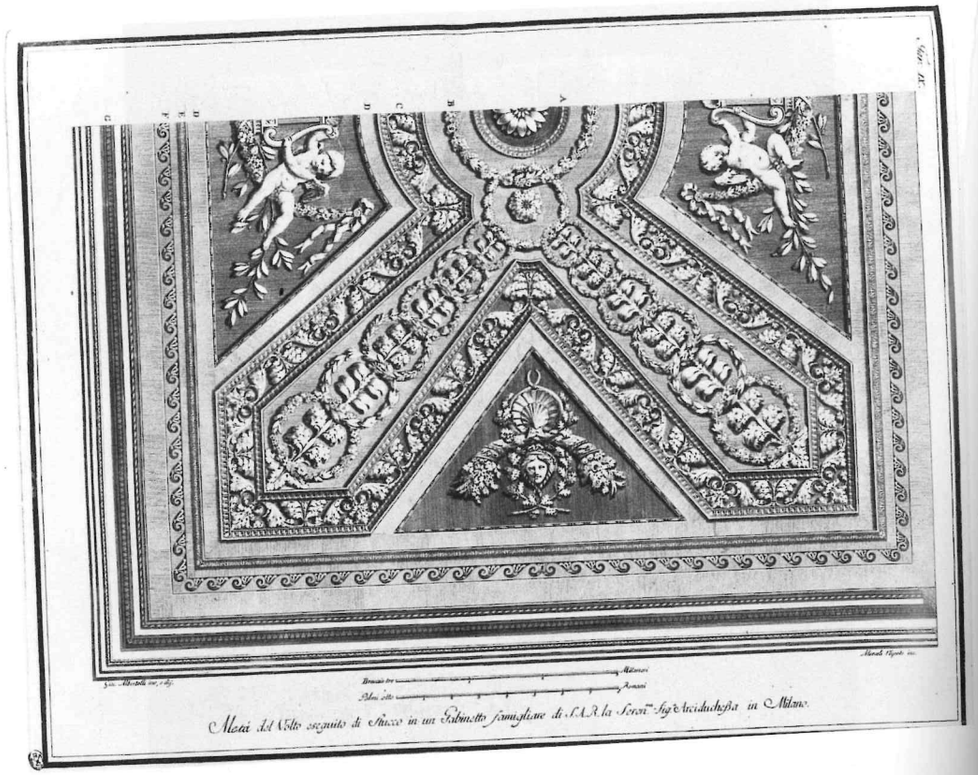


FIG. 10 - GIOC. ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote inc.
Tavola IX del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...].
Milano, 1782. Metà del Volto eseguito di Stucco in un Gabinetto familiare di S.A.R.
la Seren.ma Sig.a Arciduchessa in Milano

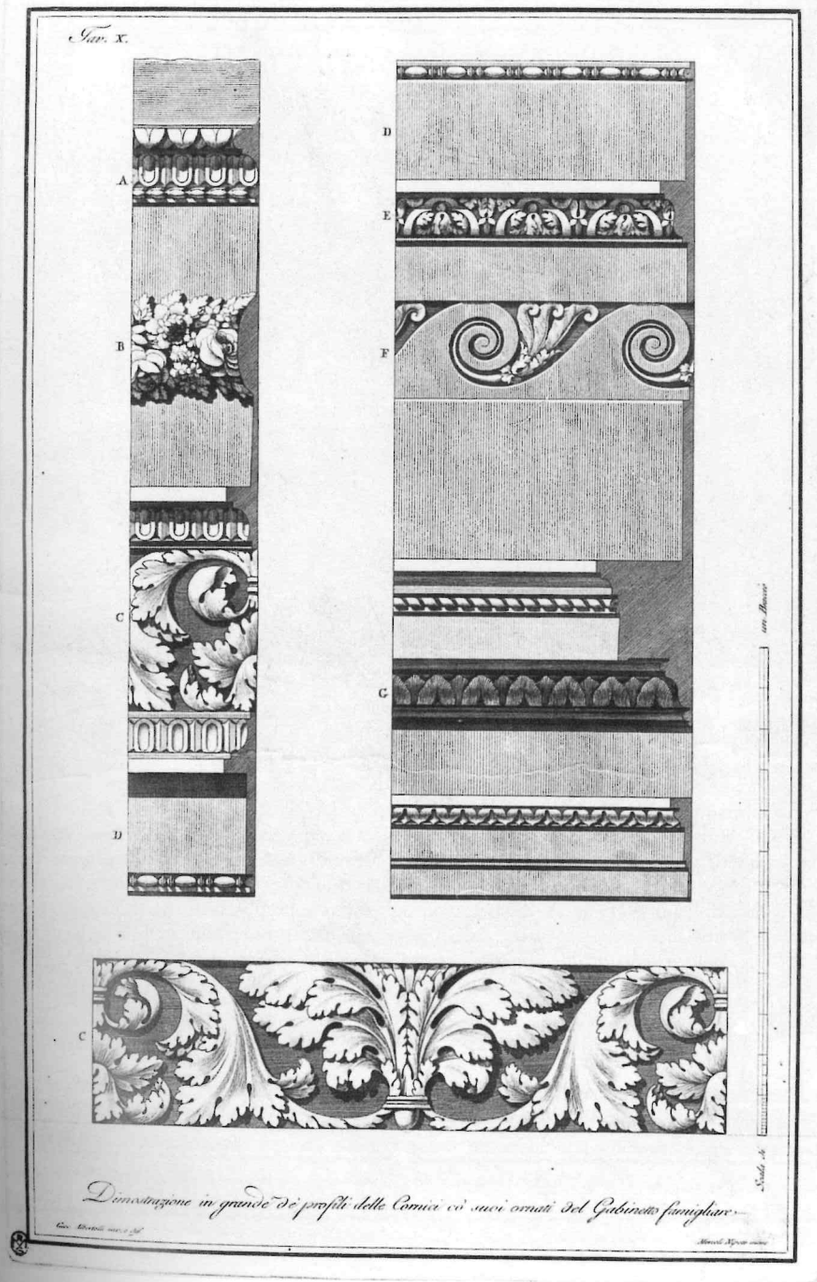


FIG. 11 - GIOC. ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote incise
Tavola IX del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...].
Milano, 1782.
Dimostrazione in grande de' profili delle cornici co' suoi ornati del gabinetto familiare.

FIG. 12 - GIOCONDO ALBERTOLLI ?
Modulo di fregio simile a quello illustrato alla tavola IX contrasegnato dalla lettera C.
Tracce di graffite e sanguinia su carta bianca, ,mm.
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli, Cartella II

Di questo motivo ornamentale nel fondo ALBERTOLLI presso l'Archivio Cantonale di Bellinzona esistono alcuni disegni recanti piccole varianti rispetto al modello a stampa sia di mano dello stesso ALBERTOLLI sia attribuibili ad aiuti. Di fatto la non eccelsa qualità esecutiva di questo disegno lascia pensare si tratti del prodotto di un collaboratore, forse addirittura di un allievo braidense. Sappiamo infatti che tra i metodi didattici albertolliani vi era quello di far copiare agli allievi le proprie incisioni Il medesimo motivo ornamentale lo troviamo impiegato anche da GIUSEPPE MAGGIOLINI in alcuni mobili tra i più importanti della produzione dell'intarsiatore di Parabiago (Cfr. Beretti, 1994, p. 99).

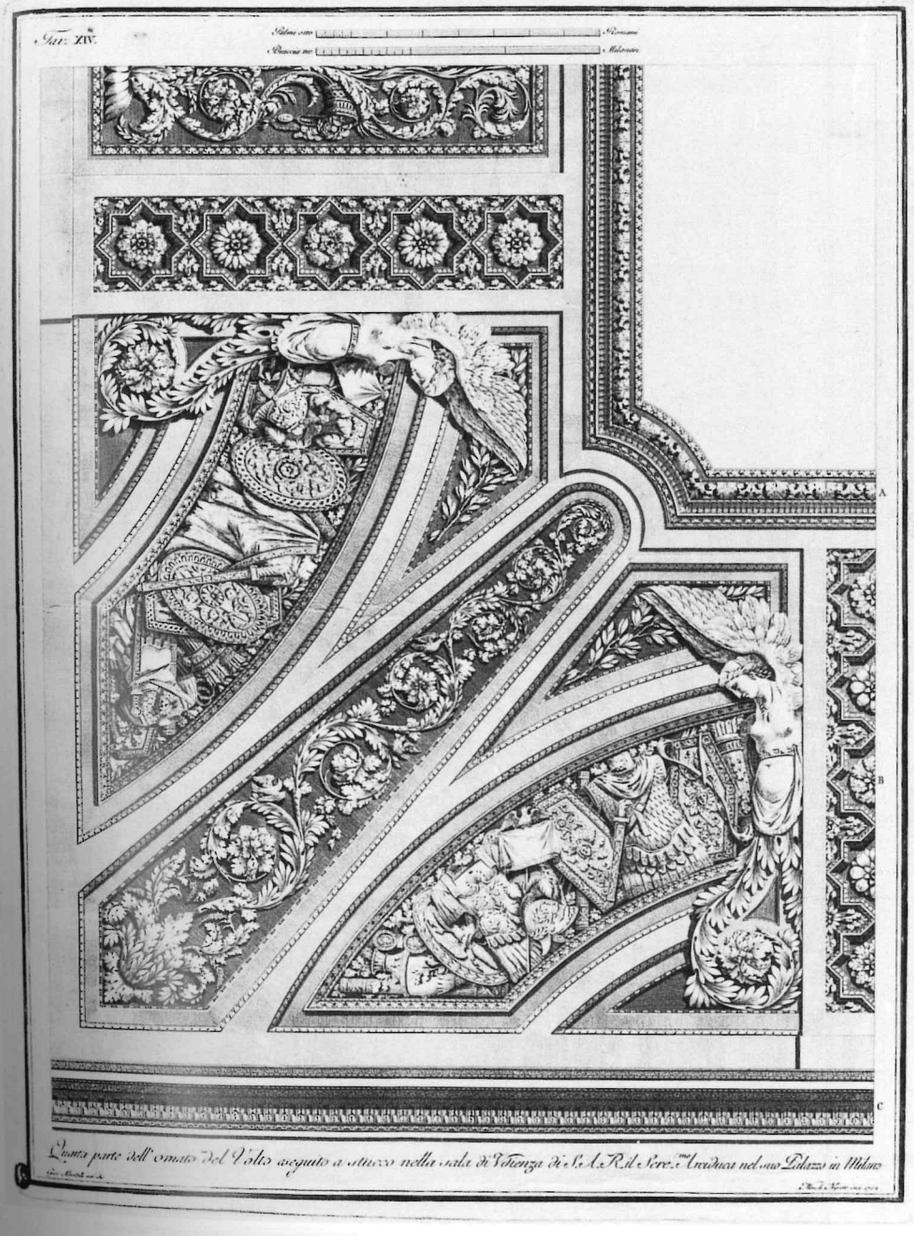


FIG. 13 - GIOC. ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote inc.1782
Tavola XIV del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...].
Milano, 1782.
Quarta parte dell'Ornato del volto eseguito a stucco nella sla di Udienza di S.A.R.
il Ser.mo Arciduca nel suo Palazzo in Milano.

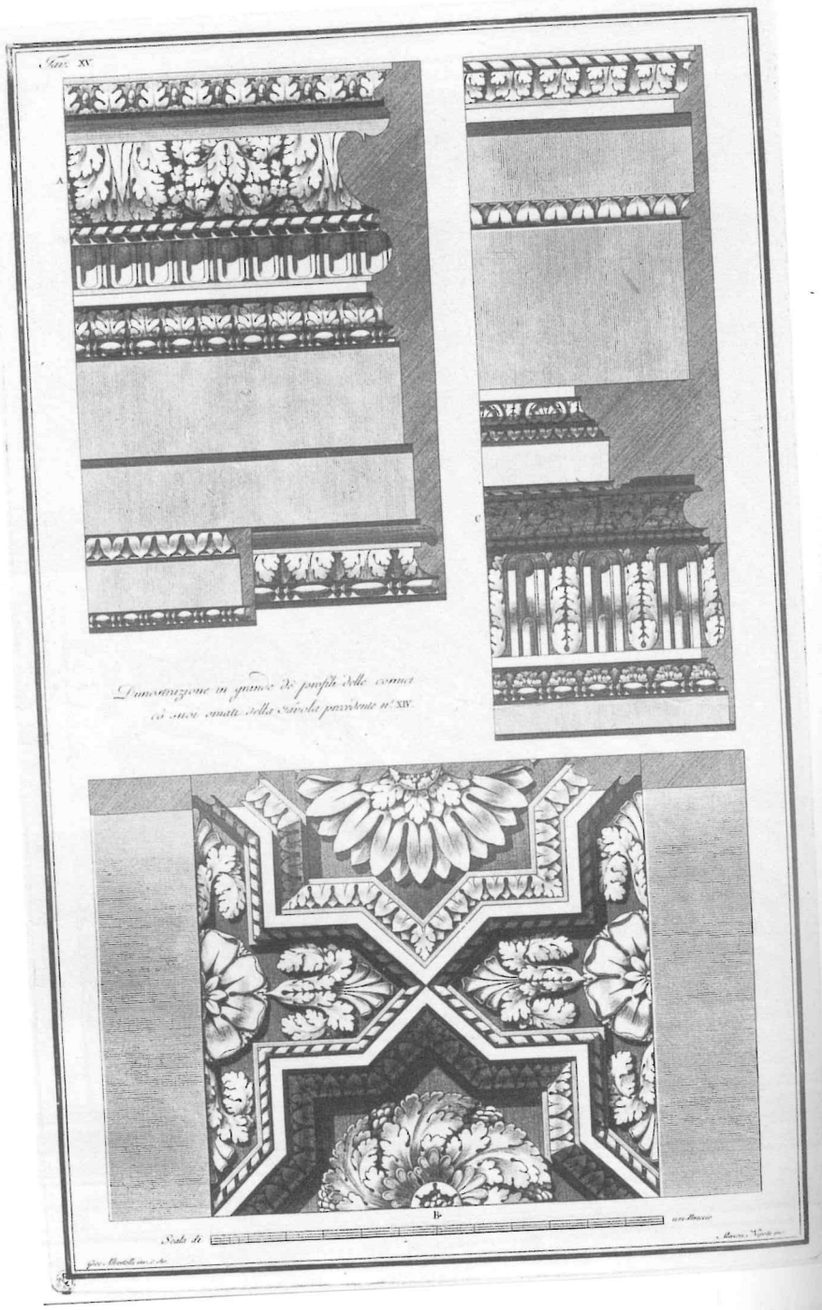


FIG. 14 - GIOC. ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote inc.
Tavola XV del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...].
Milano, 1782.
Dimostrazione in grande de' profili delle cornici co' suoi ornati della Tavola precedente n. XIV.

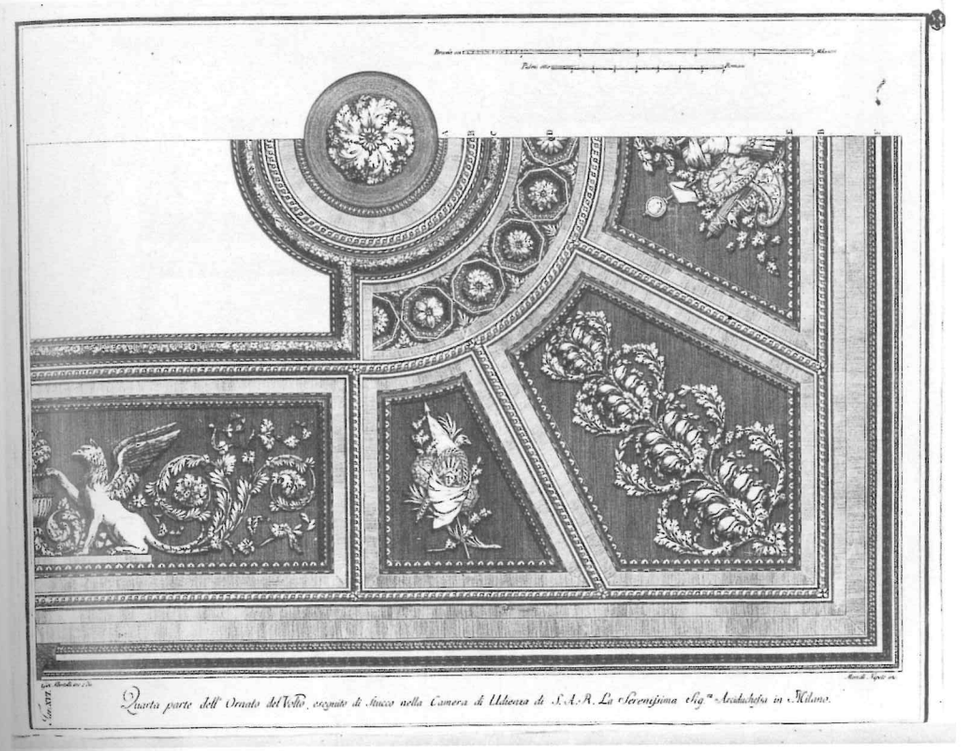


FIG. 15 - GIOC. ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote inc.
Tavola XVI del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...].
Milano, 1782.
Quarta parte dell'Ornato del Volto eseguito di Stucco nella camera di Udienza di S.A.R.
La serenissima Sig.ra Arciduchessa in Milano.

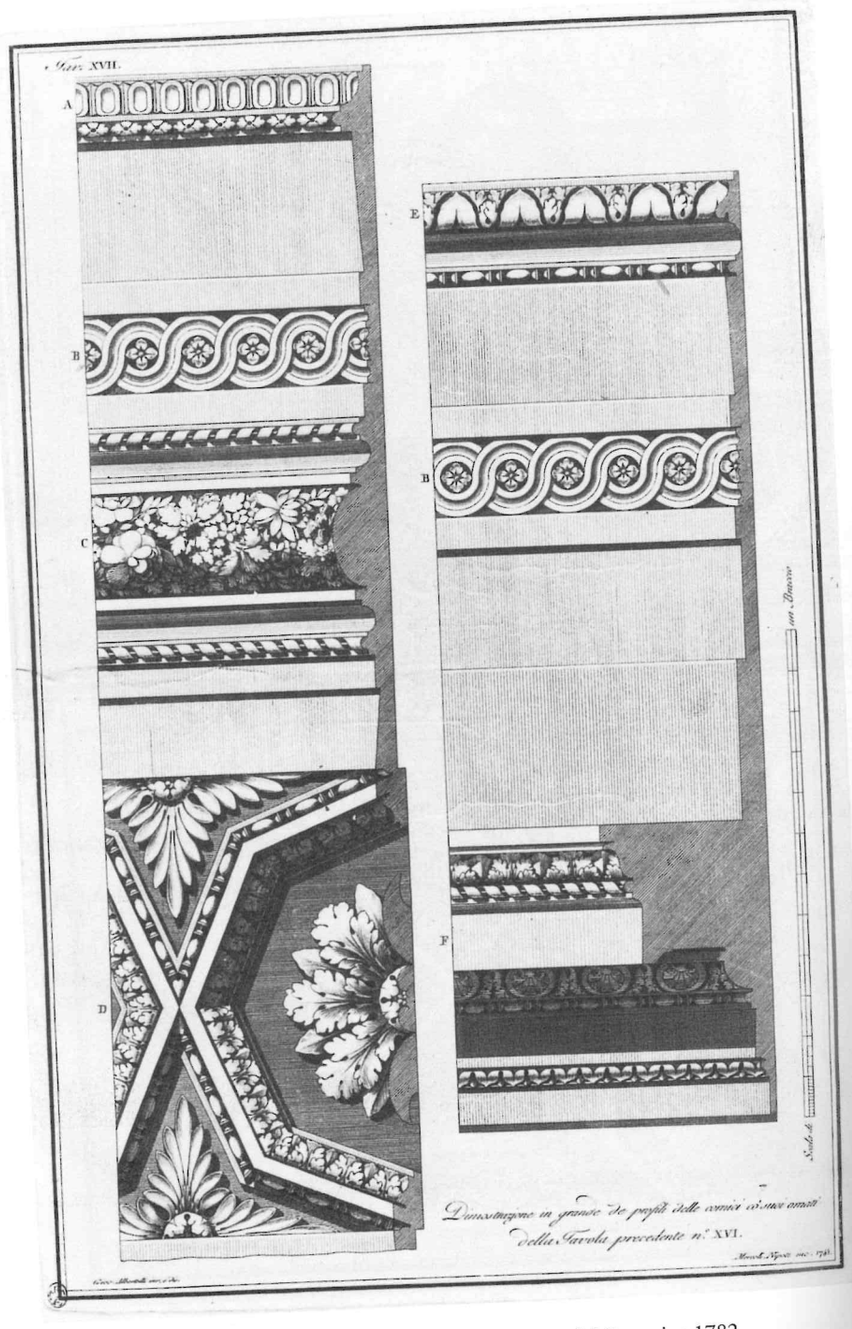


FIG. 16 - GIOC. ALBERTOLLI inv. e dis. Mercoli Nipote inc.1782
Tavola XVII del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...].
Milano, 1782.
Dimostrazione in Grande de' profili delle Cornici co' suoi ornati della tavola precedente n. XVI.

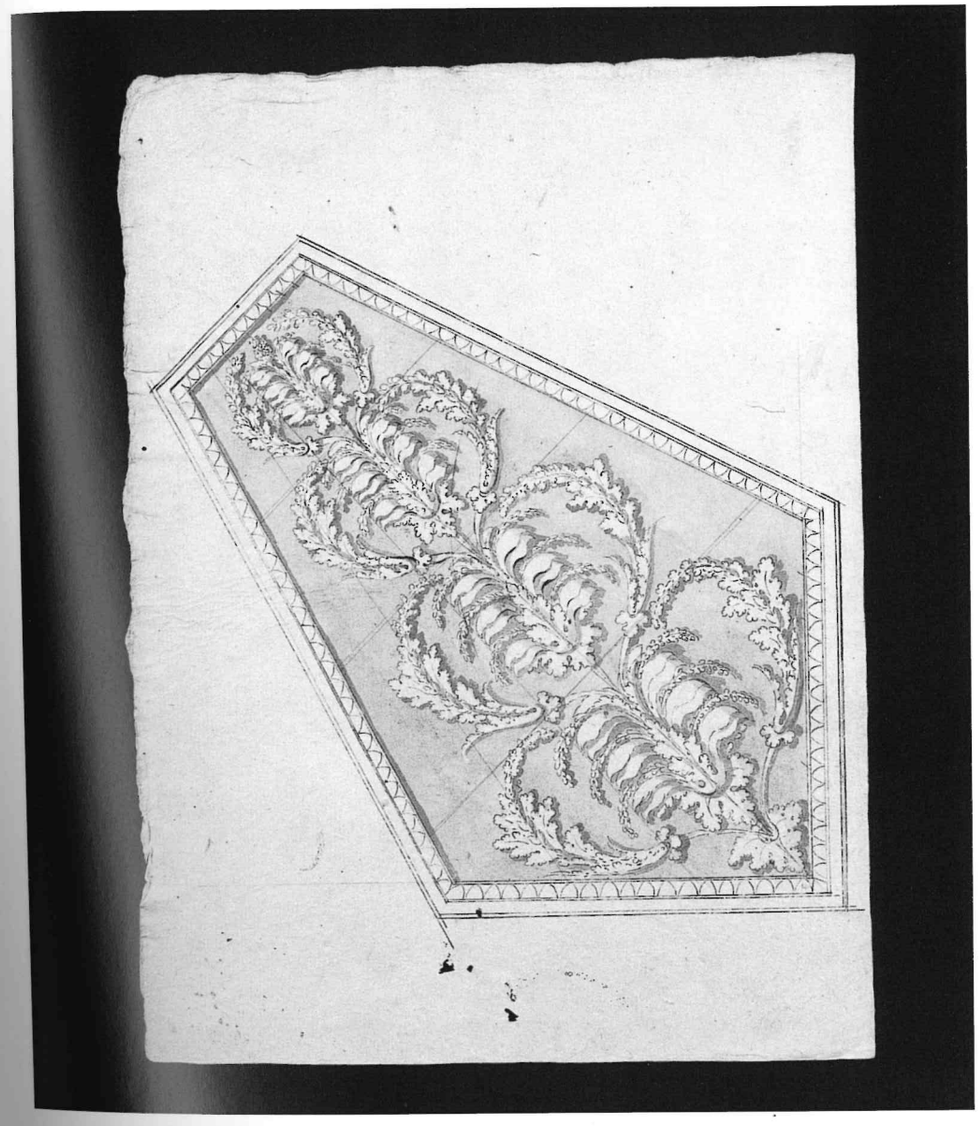


FIG. 17 - GIOCONDO ALBERTOLLI
Disegno preparatorio per l'incisione di un dettaglio della tavola XVI del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...]. Milano, 1782.
Tracce di graffite, penna in bistro e acquerellature su carta bianca, mm 303x222.
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli, Cartella II.

FIG. 18 - GIOCONDO ALBERTOLLI
Disegno preparatorio per l'incisione di un dettaglio della tavola XVI del volume Ornamenti diversi inventati disegnati ed eseguiti da GIOCONDO ALBERTOLLI [...]. Milano, 1782.
Tracce di graffite, penna in bistro e acquerellature su carta bianca, mm, 303x 226
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli, Cartella II.

FIG. 19 - Artefice ignoto su disegno di GIOCONDO ALBERTOLLI. Sedia intagliata, dorata e laccata in celeste. Milano, 1780ca.
Milano, già collezione CASTELBARCO ALBANI (1969).
Un disegno presso l'Archivio Cantonale di Bellinzona (fig. 21) permette oggi di attribuire questa sedia ed il divano in pendant a suo tempo pubblicati da CLELIA ALBERICI (Il mobile Lombardo, Milano 1969 pp.216-217) all'opera di GIOCONDO ALBERTOLLI. Nulla ci è dato di sapere sulla originaria provenienza di questi due arredi che nel 1969 risultavano di proprietà del nobiluomo FRANCESCO CASTELBARCO ALBANI. Tuttavia essi rappresentano una rarissima testimonianza del gusto di quegli arredi "in tinta celeste e cordoni dorati", descritti nell'inventario del 1788 del palazzo arciducale come arredi delle sale albertolliane e poi dispersi nel 1796 (Beccattini, Storia del memorabile triennale Governo Francese e sedicente Cisalpino nella Lombardia, Venezia, 1800, p. 138 e sgg.).

FIG. 20 - Artefice ignoto su disegno di GIOCONDO ALBERTOLLI.
Divano intagliato, dorato e laccato in celeste.
Milano, 1780ca. Milano, già collezione CASTELBARCO ALBANI (1969).

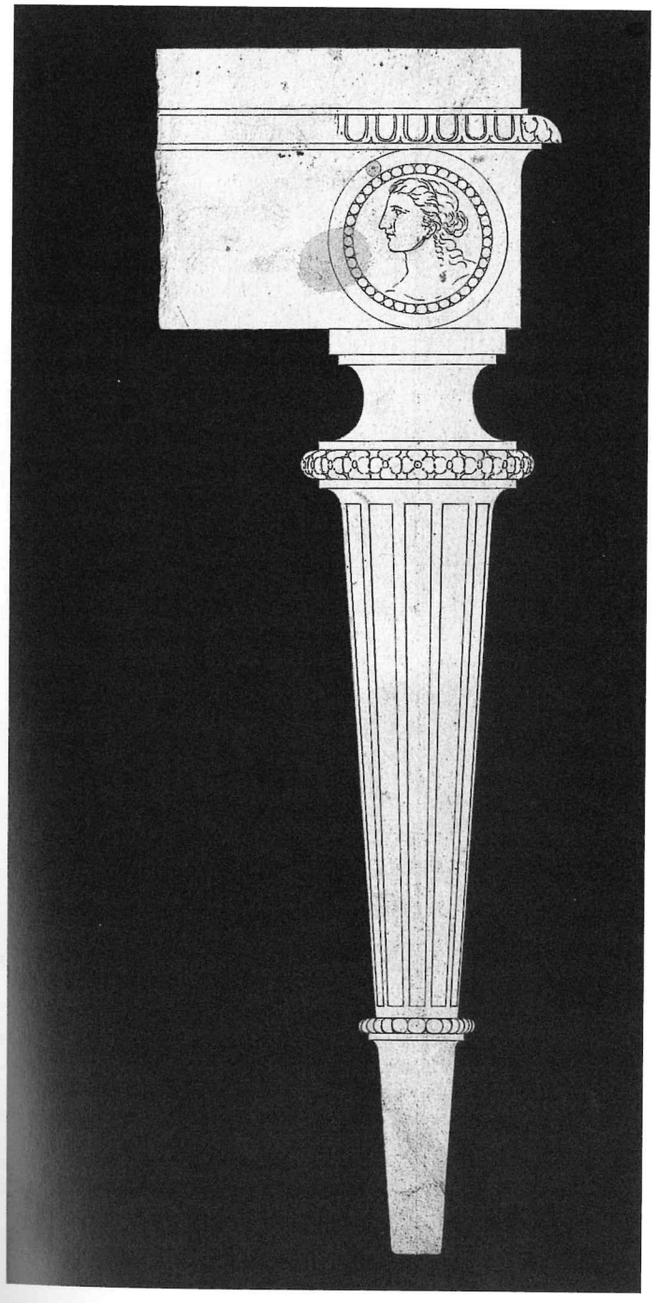


FIG. 21 - GIOCONDO ALBERTOLLI
Modina di gamba di sedia tornita e scanalata innestata su fascia ornata da un medaglione.
Tracce di graffite, penna in nero su carta bianca, mm. 415x136.
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli, Cartella II.

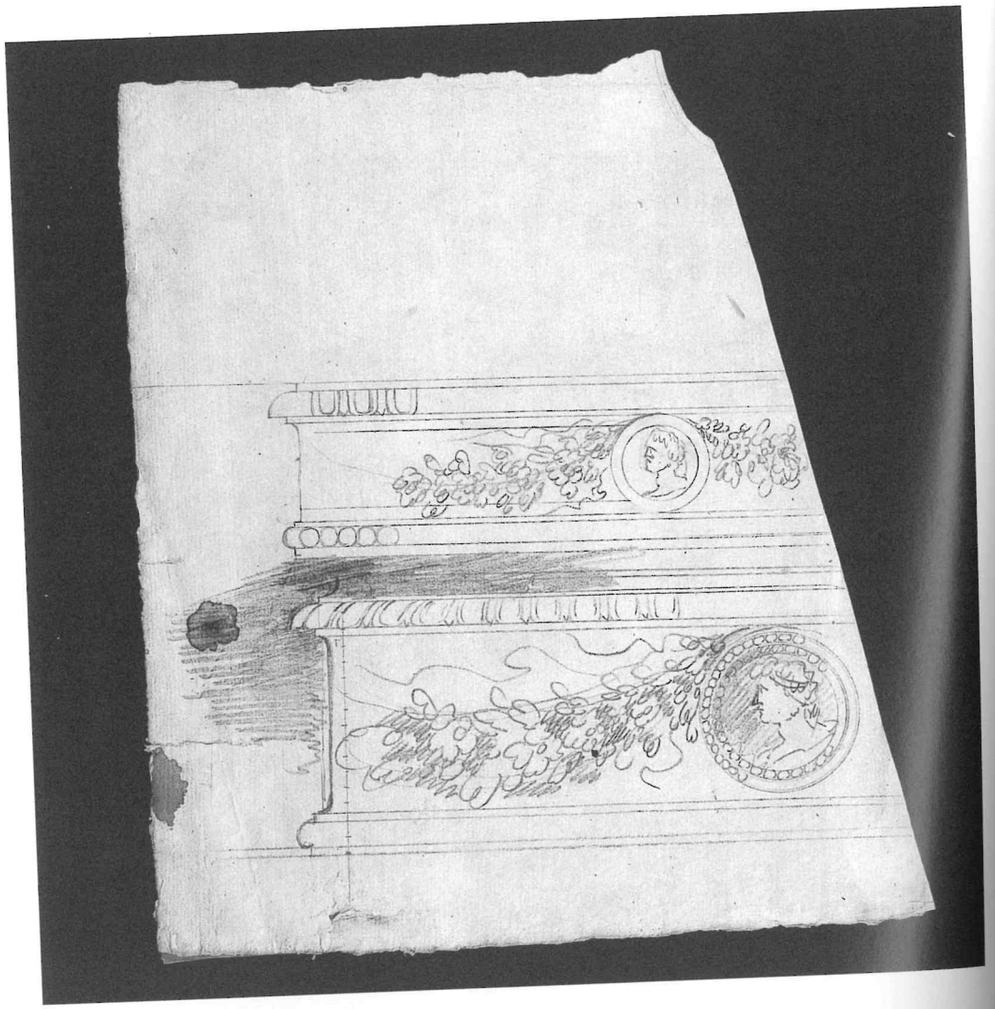


FIG. 22 - GIOCONDO ALBERTOLLI
Dettaglio di mobile: forse la fascia di una sedia, di un tavolo o di una consolle in versione alternativa.
Graffite su carta bianca, mm. 284x254.
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli, Cartella II.

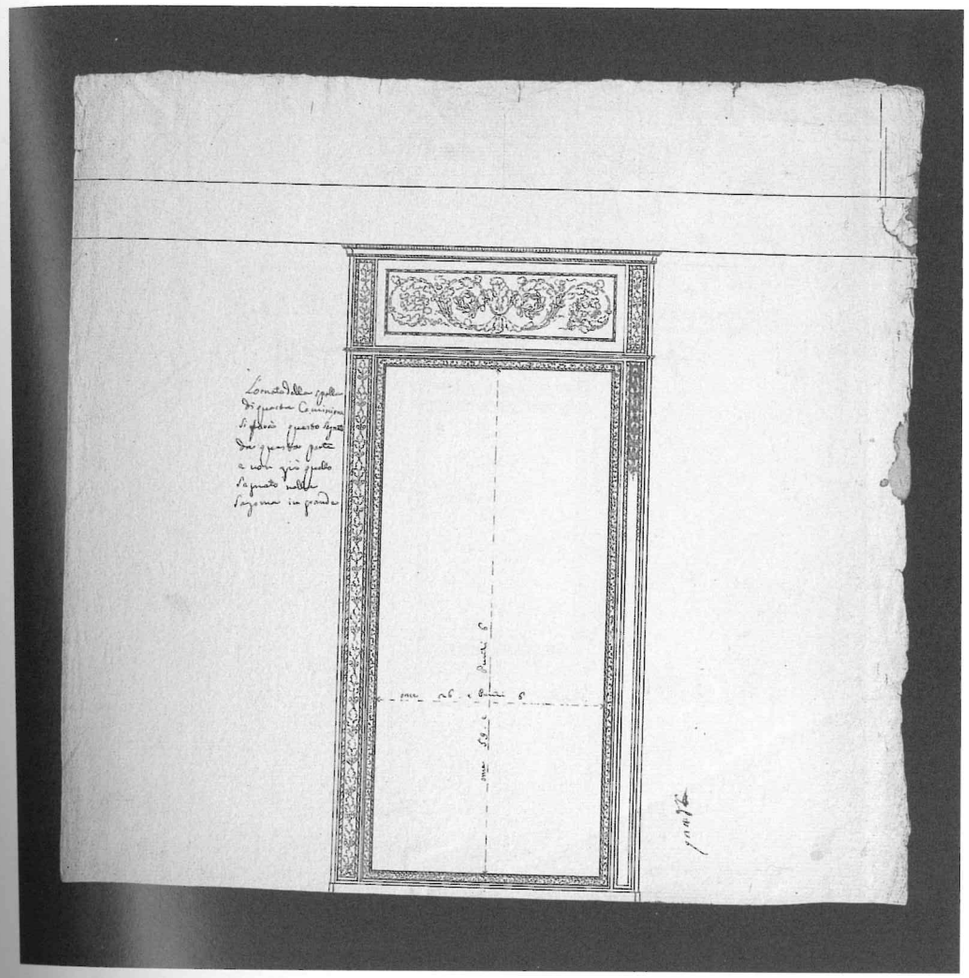


FIG. 23 - GIOCONDO ALBERTOLLI
Specchiera riccamente ornata.
Tracce di graffite, penna in nero e acquerellature su carta bianca, mm. 360x372.
Iscrizione di pugno dell'albertolli: "L'ornato della spalla di questa caminiera si farà questo segnato da questa parte e non quello già segnato nella sagoma grande", e altre iscrizioni relative all misure dello specchio.
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli, Cartella II.
Databile attorno alla fine degli anni settanta del settecento questo foglio rappresenta, assieme al seguente (figg 23-24), un progetto per una specchiera quasi sicuramente riconducibile ai lavori albertolliani per la decorazione del palazzo arciducale.
Come nelle volte in questi arredi i motivi ornamentali "alla nuova maniera" si addensano fino a ricoprire completamente in un finissimo lavoro di intaglio le rade superfici.

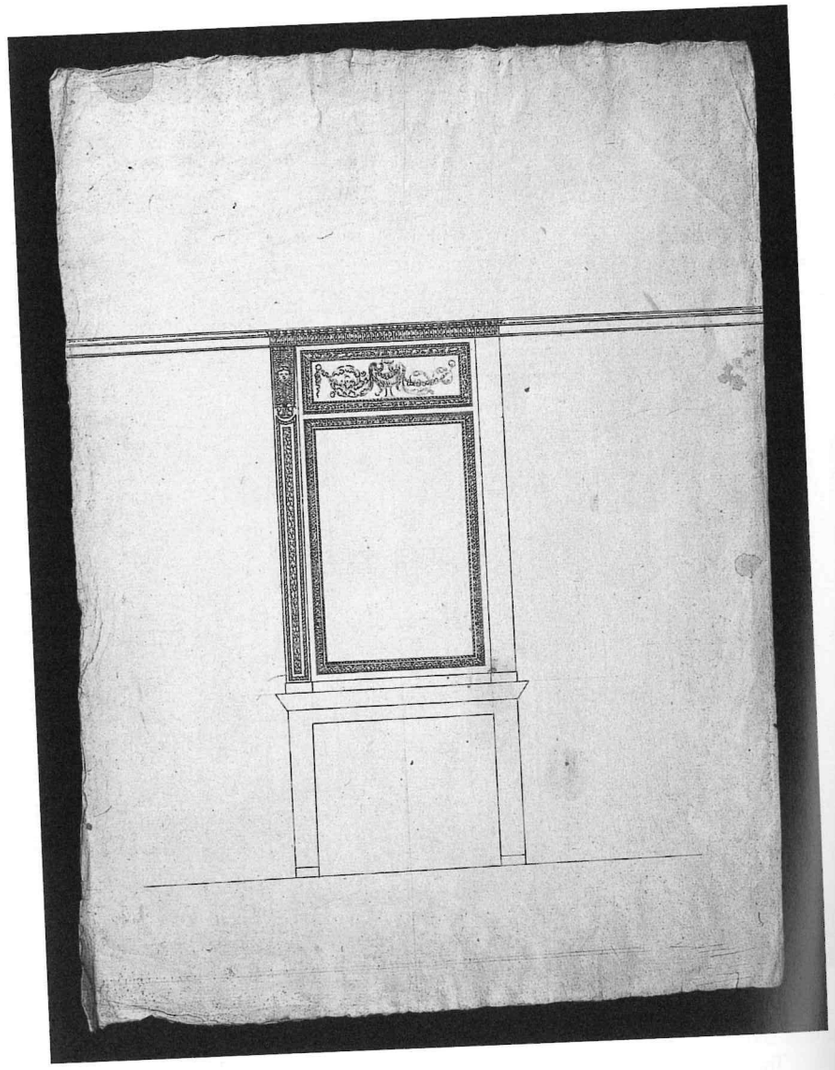


FIG. 24 - GIOCONDO ALBERTOLLI
Caminiera riccamente ornata.
Tracce di graffite e penna in nero su carta bianca, mm.510x372.
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli, Cartella II.

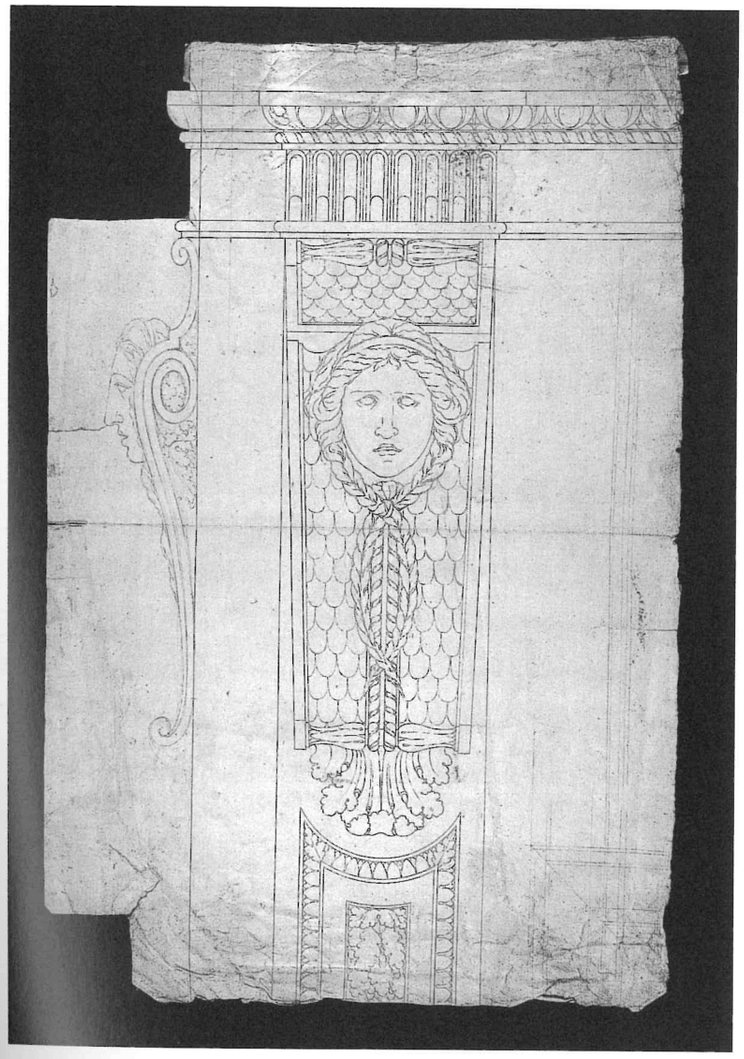


FIG. 25 - GIOCONDO ALBERTOLLI
Studio in scala 1:1 per il dettaglio della mensola della caminiera alla figura precedente.
Tracce di matita, penna in bistro su carta bianca, mm. 734x490.
Bellinzona, Archivio Cantonale, Fondo Albertolli, Cartella II.

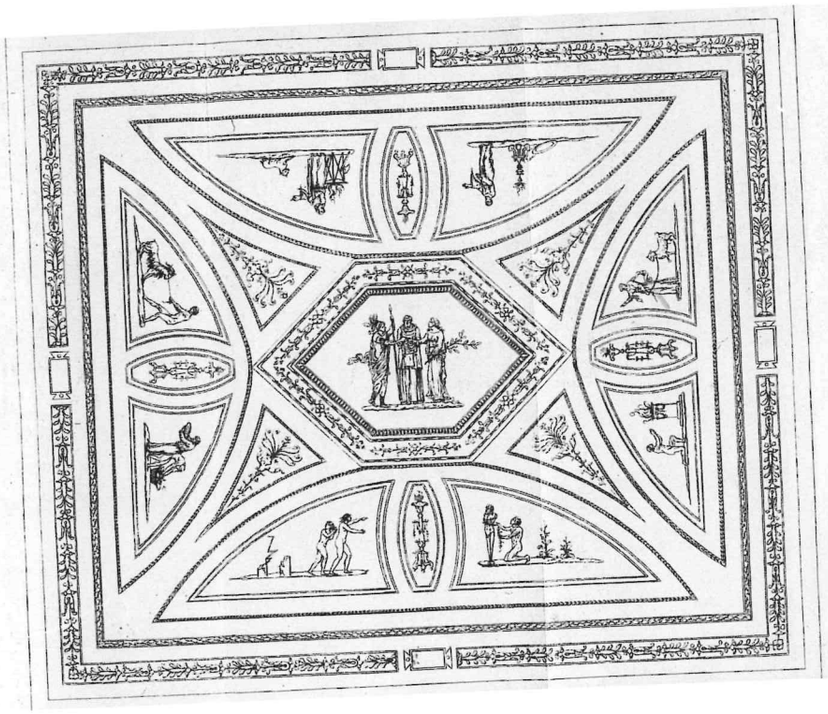


FIG. 26 - AGOST. GERLI del. e fec.
Tavola I del capitolo "Discorso intorno alla intonacatura de' muri
ed all'antico modo di dipingere de' Greci e de Romani detto all'Encausto.
In: *Opuscoli*, Parma, 1785.

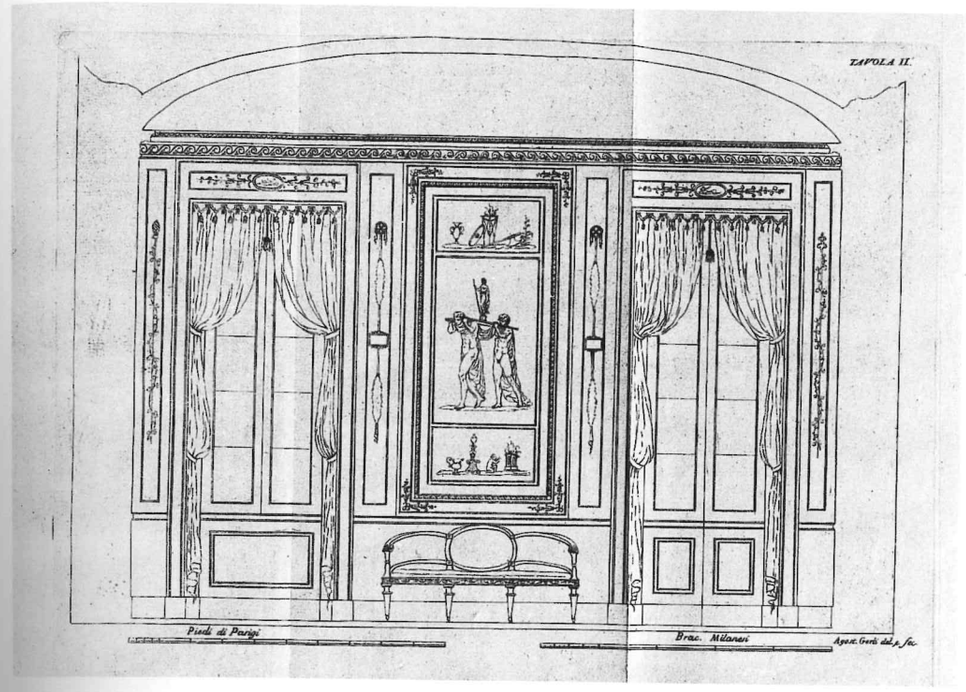


FIG. 27 - AGOST. GERLI del. e fec.
Tavola II del capitolo "Discorso intorno alla intonacatura de' muri
ed all'antico modo di dipingere de' Greci e de Romani detto all'Encausto.
In: *Opuscoli*, Parma, 1785.

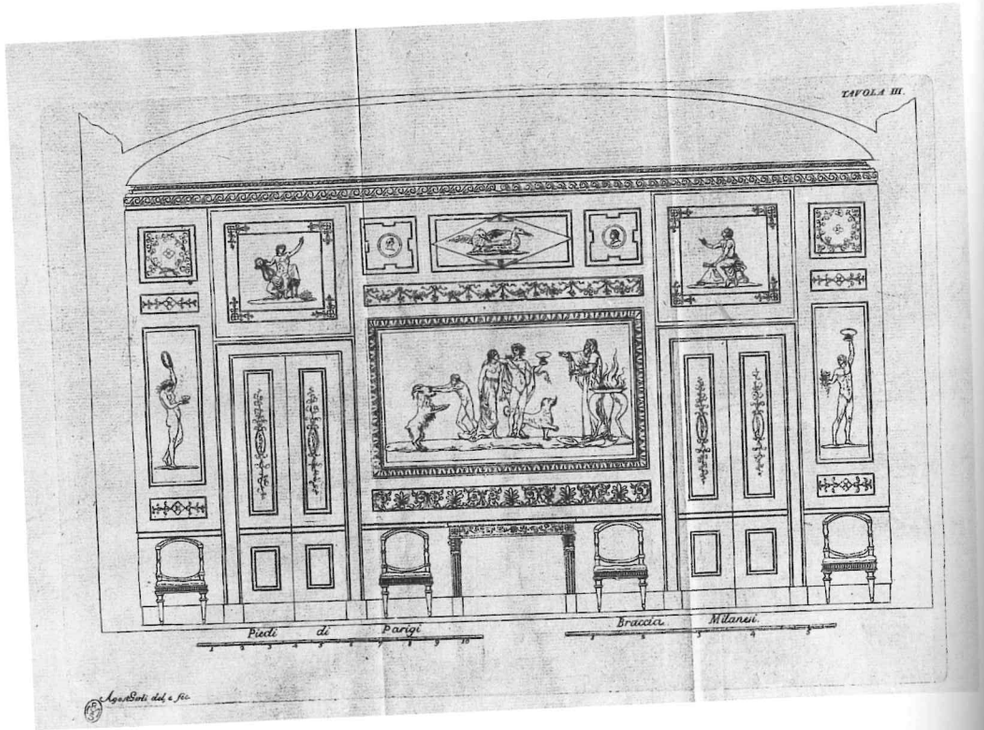


FIG. 28 - AGOST. GERLI del. e fec.
Tavola III del capitolo "Discorso intorno alla intonacatura de' muri ed all'antico modo di dipingere de' Greci e de Romani detto all'Encausto. In: *Opuscoli*, Parma, 1785.

IL SEGRETO D'ORIENTE
Porcellane cinesi e giapponesi nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco

Cristiana Bertoldi

In occasione della mostra *Kinkô, I bronzi estremo-orientali*, tenutasi al Castello Sforzesco fra il dicembre 1995 ed il marzo 1996, quale manifestazione milanese del progetto nazionale "Giappone in Italia", era stato realizzato un programma multimediale che presentava alcuni degli esemplari più significativi della produzione ceramica cinese e giapponese contenuta nella sezione di Arte Estremo Orientale della Raccolta Etnografica del Museo Civico d'Arte Applicata.
Con tale mezzo di comunicazione si intendeva esporre un *corpus* di opere da ormai troppo tempo relegato nei depositi museali e restituirlo all'attenzione pubblica attraverso una sequenza di immagini elaborate ed efficaci che ne riproponessero il fascino sempre vivo.
Il risultato è stato quello previsto: sorpresa e curiosità non solo fra esperti e studiosi del campo, ma fra la maggior parte dei visitatori, che vi hanno colto riflesso l'antico spirito di un'arte dotta e raffinata.
È dagli anni Quaranta, ossia dallo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, che tale fondo è privo di uno spazio espositivo all'interno della struttura museale e la pubblicistica, che fino ad oggi ne ha documentato la presenza, ha sempre riportato al riguardo notizie piuttosto scarne, volta maggiormente ad inserirlo ed a fonderlo, perdendone i riferimenti originali, nel contesto più ampio dell'intera raccolta estremo-orientale(1) o in quello più generale della Raccolta Etnografica quale testimonianza descrittiva di una diversa civiltà, che a valutarlo come ricchezza in se stessa. Alla luce di una moderna interpretazione e metodologia di ricerca si è voluto superare la considerazione *"etnografica"* di tali oggetti per riscoprirne la più alta valenza artistica, spesso pregevole, e documentaria, suggerita dalla storia stessa dell'oggetto che risulta essere eco di un gusto se non di un'epoca. È su questo significato storico-documentario, strettamente legato alla natura stessa della loro costituzione in raccolta, che ora vorremmo soffermarci, riservando ad altro momento un'analisi stilistica dei singoli pezzi che ne rilevi il pregio artistico.
La raccolta è risultata dalla confluenza al museo civico di varie collezioni private della fine dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento, e ben riflette le preferenze estetiche di *collectioneurs* aristocratici e della media ed alta borghesia indu-

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

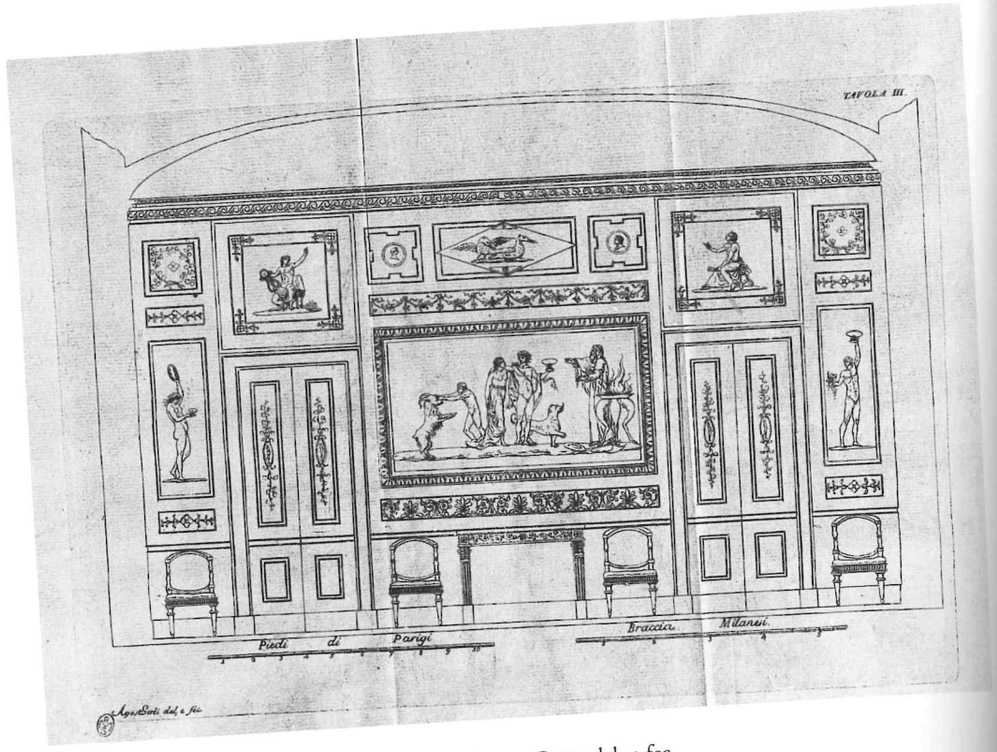


FIG. 28 - AGOST. GERLI del. e fec.
Tavola III del capitolo "Discorso intorno alla intonacatura de' muri ed all'antico modo di dipingere de' Greci e de Romani detto all'Encausto.
In: *Opuscoli*, Parma, 1785.

IL SEGRETO D'ORIENTE
Porcellane cinesi e giapponesi nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco

Cristiana Bertoldi

In occasione della mostra *Kinkô, I bronzi estremo-orientali*, tenutasi al Castello Sforzesco fra il dicembre 1995 ed il marzo 1996, quale manifestazione milanese del progetto nazionale "Giappone in Italia", era stato realizzato un programma multimediale che presentava alcuni degli esemplari più significativi della produzione ceramica cinese e giapponese contenuta nella sezione di Arte Estremo Orientale della Raccolta Etnografica del Museo Civico d'Arte Applicata.
Con tale mezzo di comunicazione si intendeva esporre un *corpus* di opere da ormai troppo tempo relegato nei depositi museali e restituirlo all'attenzione pubblica attraverso una sequenza di immagini elaborate ed efficaci che ne riproponessero il fascino sempre vivo.
Il risultato è stato quello previsto: sorpresa e curiosità non solo fra esperti e studiosi del campo, ma fra la maggior parte dei visitatori, che vi hanno colto riflesso l'antico spirito di un'arte dotta e raffinata.
È dagli anni Quaranta, ossia dallo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, che tale fondo è privo di uno spazio espositivo all'interno della struttura museale e la pubblicistica, che fino ad oggi ne ha documentato la presenza, ha sempre riportato al riguardo notizie piuttosto scarne, volta maggiormente ad inserirlo ed a fonderlo, perdendone i riferimenti originali, nel contesto più ampio dell'intera raccolta estremo-orientale[1] o in quello più generale della Raccolta Etnografica quale testimonianza descrittiva di una diversa civiltà, che a valutarlo come ricchezza in se stessa. Alla luce di una moderna interpretazione e metodologia di ricerca si è voluto superare la considerazione *"etnografica"* di tali oggetti per riscoprirne la più alta valenza artistica, spesso pregevole, e documentaria, suggerita dalla storia stessa dell'oggetto che risulta essere eco di un gusto se non di un'epoca. È su questo significato storico-documentario, strettamente legato alla natura stessa della loro costituzione in raccolta, che ora vorremmo soffermarci, riservando ad altro momento un'analisi stilistica dei singoli pezzi che ne rilevi il pregio artistico.
La raccolta è risultata dalla confluenza al museo civico di varie collezioni private della fine dell'Ottocento e dei primi decenni del Novecento, e ben riflette le preferenze estetiche di *collectioneurs* aristocratici e della media ed alta borghesia indu-

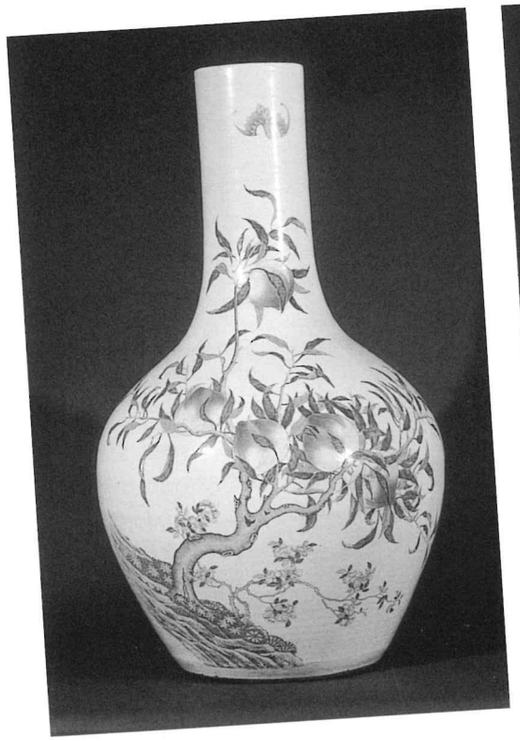


FOTO 1 - Grande vaso - dinastia Qing, prima metà XVIII sec. - *famiglia rosa* - h 93 da 54 - inv. C. 590, fondo museale.

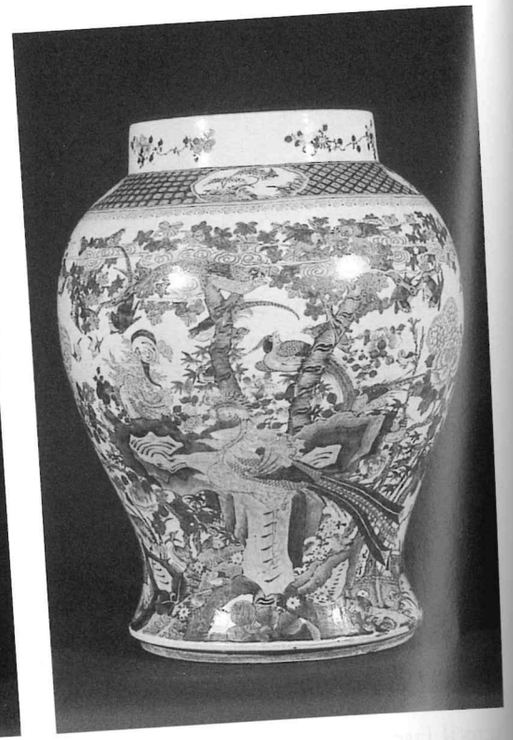


FOTO 2 - Grande vaso - dinastia Qing, fine XVII - inizio XVIII sec. - *famiglia verde* - h 51,5 da 35 - inv. C. 595, acquisto IMBERT.

striale e capitalista del tempo orientate favorevolmente, nel clima del cosmopolitismo europeo, verso la moda dell'esotismo orientale[2] ed in particolare delle porcellane cinesi e giapponesi. Questo gusto per la *chinoiserie* e per la *japonaiserie* influenzerà anche la scelta di importanti acquisti che, in particolare negli anni Venti e Trenta del nostro secolo, l'amministrazione civica effettuerà sul mercato antiquariale francese o presso case d'asta e ditte specializzate nell'importazione di oggettistica orientale, generalmente milanesi, ad incremento della Raccolta Etnografica preesistente.

Ma la gloria sancita dalle leggi della moda è cosa effimera quanto la sua stessa natura continuamente in evoluzione e soggetta al mutamento umorale del gusto. Fluttua così la fortuna di un genere artistico che in una data epoca è protagonista indiscusso e che in un'altra tramonta come capriccio passeggero[3]. Tale la sorte del nostro fondo ceramico orientale che ormai resiste solo quale traccia di splendori passati e dimenticati ma riesce ancora a riportarci, con la suggestione della memoria, al tempo in cui le porcellane cinesi e giapponesi, con le loro forme eleganti ed i loro brillanti colori, impreziosivano le raffinate tavole ed ornavano le mensole delle ricche abitazioni ottocentesche occidentali[4], o ancora venivano ricercate sul mercato europeo da intenditori d'arte particolarmente attenti alle tendenze ed alle esigenze della moda ed acquistate con grande entusiasmo per cifre anche superiori al loro valore effettivo.

La consapevolezza di essere responsabili del destino di questi oggetti ci induce a riflettere su come valorizzarli anche ai fini di un'adeguata tutela conservativa.

Accertare la provenienza *ab antiquo* di un opera e restituirgli la sua storia è il modo per dare ragione della sua stessa esistenza. Si è così voluto rintracciare, attraverso una preliminare indagine delle fonti d'archivio e delle catene inventariali, le vicende storiche ed economiche che hanno segnato il percorso di tale materiale ceramico dalle origini fino all'attuale collocazione museale ed in questa sede si vogliono tratteggiare, senza tralasciare una descrizione delle sue caratteristiche tipologiche essenziali, i canali principali per i quali è confluito nella raccolta di Arte Estremo Orientale del Castello Sforzesco.

La consistenza numerica del fondo raggiunge all'incirca i 750 esemplari di cui oltre quattrocento sono porcellane e ceramiche cinesi e più di trecento quelle giapponesi[5]. È parimenti costituito da oggetti di arredo, come vasi da pompa di grande o media dimensione, vasetti e statuine, e da vasellame d'uso, quali piatti, tazze, coppe e servizi generalmente incompleti. La prima categoria è rappresentata, nella produzione cinese, da vasi policromi della *famiglia rosa* (Foto 1) e, in minor misura della *famiglia verde* (Foto 2), da monocromi, da *céladon* (Foto 3), da *bianco e blu* (Foto 4), da una giara *(guan) fahua* (Foto 5) e da alcune statuine *blanc de Chine*; una serie di vasi e di suppellettili funerarie, attribuiti alle remote epoche Han (205 a.C.-220 d.C.), Tang (618-906) e Song (960-1279), completano il quadro[6]. La produzione giapponese include prevalentemente pezzi *Imari* (Foto 6-7-8) accanto a tripodi *Kyôto-Satsuma* (Foto 9) ed a vasi "da giardino" bianco e blu (Foto 10).

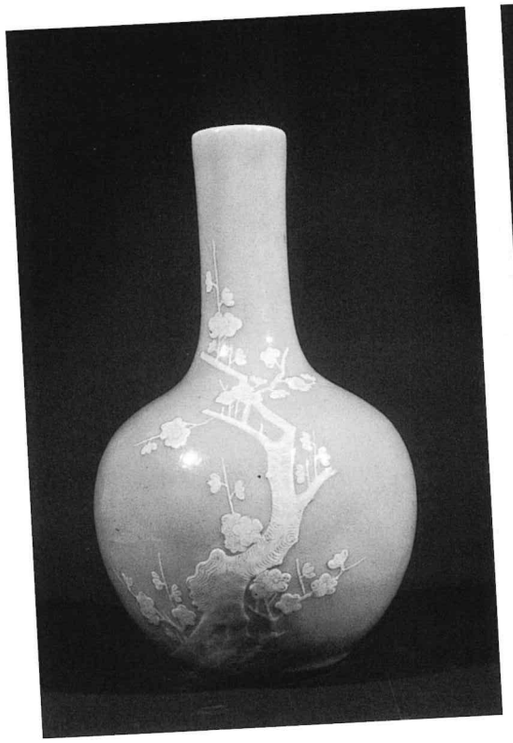


FOTO 3 - Grande vaso -
dinastia Qing, seconda metà del XVIII sec. -
céladon - h 51 da 35,4 -
inv. C. 381, fondo museale.

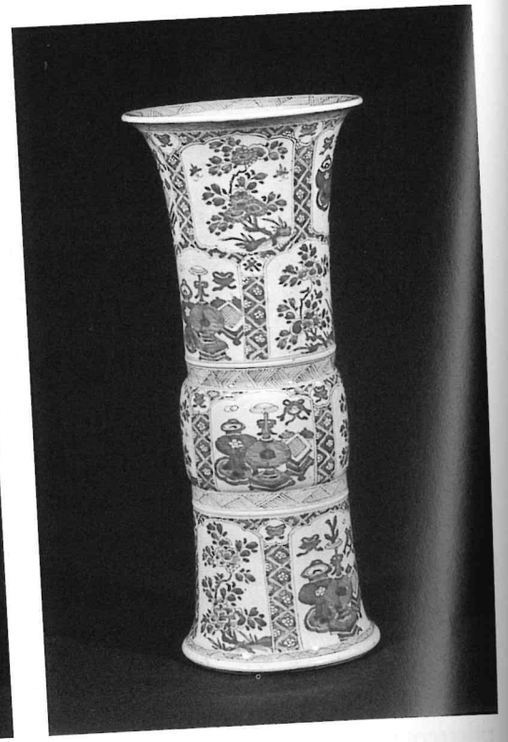


FOTO 4 - Vaso a tromba -
dinastia Qing, seconda metà del XVII sec. -
bianco e blu - h 54 da 23,3 -
inv. C. 745, legato MORANDO.

FOTO 5 - Giara *(guan)* -
dinastia Ming, inizio XVI sec. -
fahua - h 27,3 da 26 -
inv. C. 348, acquisto BONOMI

FOTO 6 - Grande vaso con coperchio -
periodo Edo, XIX sec. - *Imari* - h 82 da 43 -
inv. G. 988, fondo museale.

La categoria del vasellame è invece composta da zuppiere, grandi ciotole, piatti da portata, da coltello, da frutta, salsiere, raviere, compostiere, teiere, tazze e piattini, fabbricati nei forni cinesi di Jingdezhen ed in quelli giapponesi di Arita appositamente per l'esportazione e frequentemente su ordinazione dello stesso committente europeo (Foto 11). Il periodo di manifattura della maggior parte delle porcellane è infatti il Sette-Ottocento, quando i ritmi produttivi orientali seguivano quelli incalzanti dell'offerta dei mercati occidentali, periodo che in Cina corrisponderebbe all'epoca Qing (1644-1911) ed in Giappone al tardo Edo (1603-1868) ed all'era Meiji (1868-1912).

Dallo spoglio delle schede inventariali e dei Registri di Carico Generale castellani[7] si risale alla provenienza della quasi totalità dei pezzi ad esclusione di circa 154 esemplari (94 cinesi e 60 giapponesi) di origini oscure che vengono ricondotti ad un misterioso "fondo museale".

Le radici storiche della raccolta ceramica estremo-orientale si intrecciano a quelle delle altre opere di arte applicata del Castello. Affondano intorno alla metà del secolo scorso quando il Dott. Antonio Guasconi, Segretario di Prefettura all'amministrazione centrale della Provincia, lascia per legato al Comune di Milano la sua intera collezione di "oggetti di belle arti", fra cui figurano per l'appunto porcellane cinesi. L'anno successivo, è il 1864, l'amministrazione civica, nel redarre un inventario generale di tali opere, nomina una commissione artistica che scelga i pezzi migliori da destinare, in deposito temporaneo per mancanza di opportuni locali dove custodirli, alla Biblioteca Ambrosiana[8]. Quelli di minor pregio saranno in parte relegati nei magazzini municipali, in parte "provvidamente venduti all'asta del 6-7-8-10 aprile 1865" [9].

La collezione viene in seguito trasferita nel Salone ai Giardini Pubblici per essere incorporata nel 1878, anno della sua inaugurazione, nella raccolta del Museo Artistico Municipale[10]. Con il trasferimento di tale istituzione nella sede definitiva del Castello Sforzesco[11], nel 1900, negli ambienti da poco restaurati dall'arch. Luca Beltrami, questo primo nucleo di porcellane orientali arriva a destinazione[12], molto probabilmente insieme a quello ceduto per legato al Comune di Milano, con testamento olografo del 13 maggio 1885[13], dal conte Giovan Battista Lucini Passalacqua. Il conte, ultimo discendente di una delle più illustri famiglie comasche, pare si fosse recato intorno al 1867 in Giappone[14] e che lì avesse acquistato gran parte della sua collezione di oggetti di arte orientale, serbati gelosamente nella sua villa di Moltrasio sul Lago di Como fino alla sua morte, sopravvenuta il 5 gennaio del 1890. Le ceramiche costituivano, insieme ai bronzi, il gruppo più consistente all'interno di tale collezione. La nostra raccolta museale ne conta all'incirca una sessantina, di cui la maggior parte giapponesi.

Ricordiamo teiere, zuccheriere, tazze (Foto 12), vasetti, coppe, incensieri nelle tipologie *Satsuma, Kyôto, Kutani* ed *Arita* ed una discreta produzione coroplastica fra cui uno dei pochi esemplari *Kakiemon* presenti nel patrimonio artistico museale che rappresenta un fanciullo seduto a gambe incrociate (Foto 13)[15]. Fra i

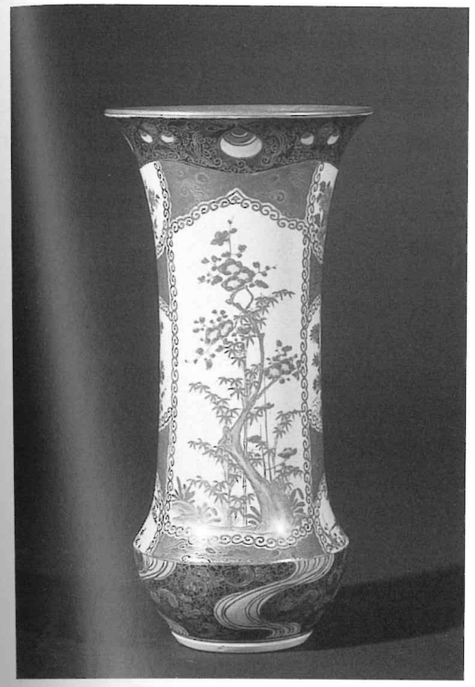


FOTO 7 - Vasetto a tromba -
periodo Edo, XVIII sec. - *Imari* - h 30,7 da 15 -
inv. G. 60, dono GIUSSANI.

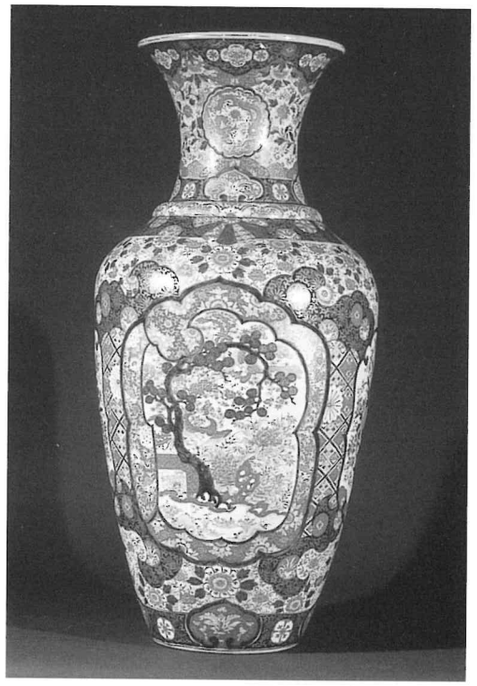


FOTO 8 - Grande vaso -
periodo Edo, XVIII sec. - *Imari* - h 93 da 45 -
inv. G. 1062, legato MORANDO.

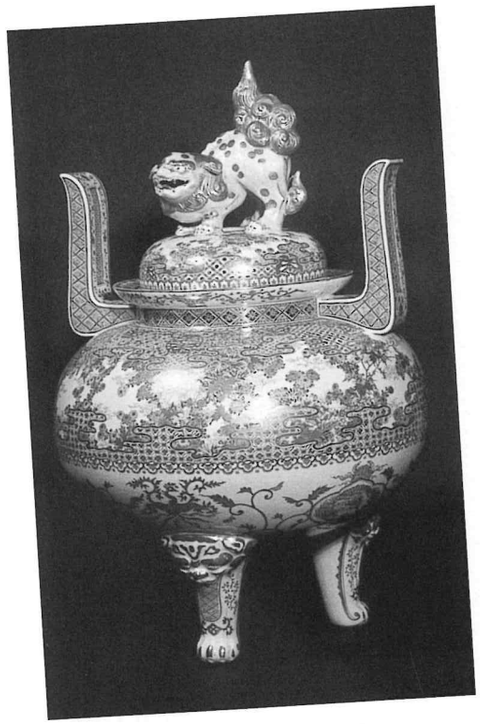


FOTO 9 - Tripode *(ding)* -
periodo Edo, XIX sec. - *Kyôto-Satsuma* -
h 49,8 da 32 -
inv. G. 428, dono GIUSSANI.

FOTO 10 - Vaso -
periodo Edo-Meiji, XIX sec. -
h 21,2 da 25,8 -
inv G. 183, dono GIUSSANI.

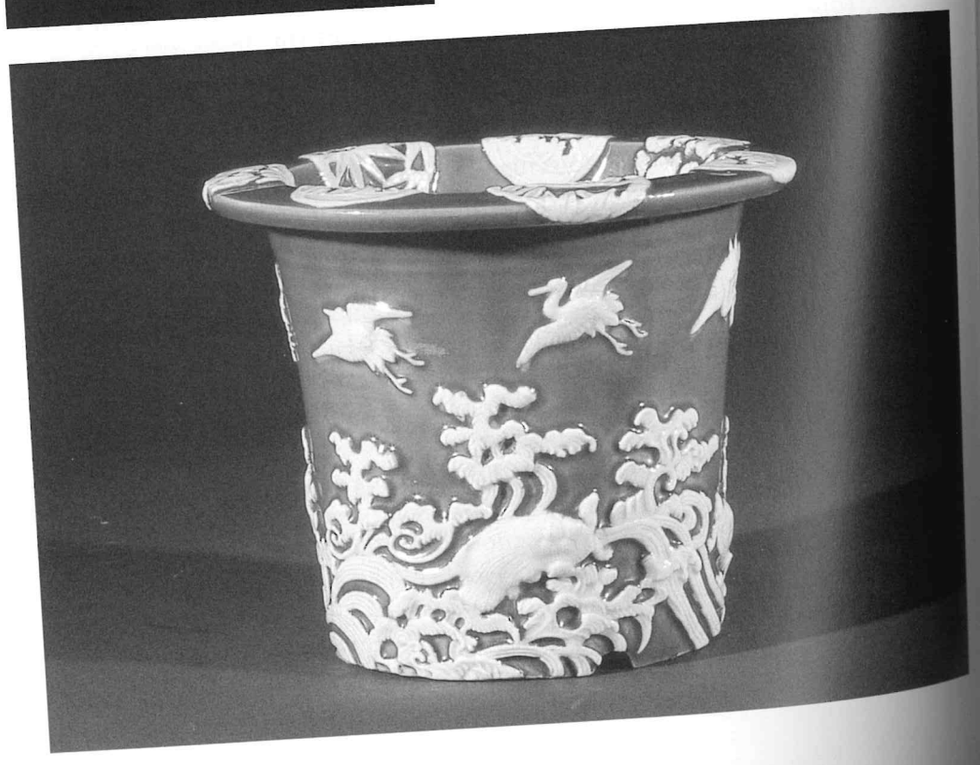
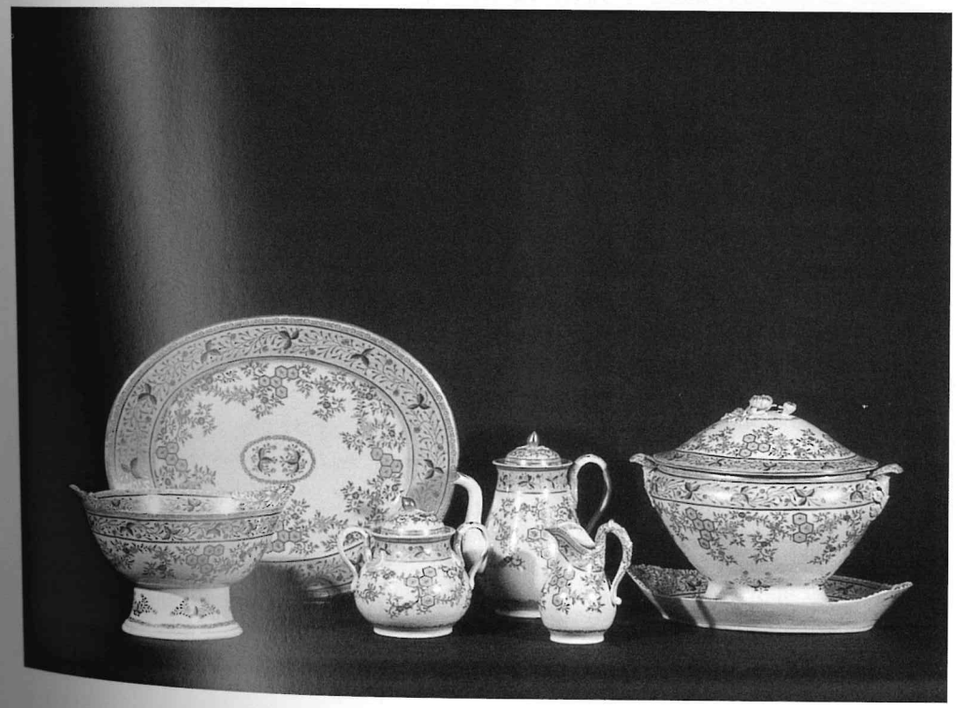


FOTO 10A -
Ex libris del cav. CARLO GIUSSANI.

FOTO 11 - Servizio da tavola -
periodo Edo, XIX sec. - *Arita* -
Misure varie -
inv. G. 1094, legato DURINI.



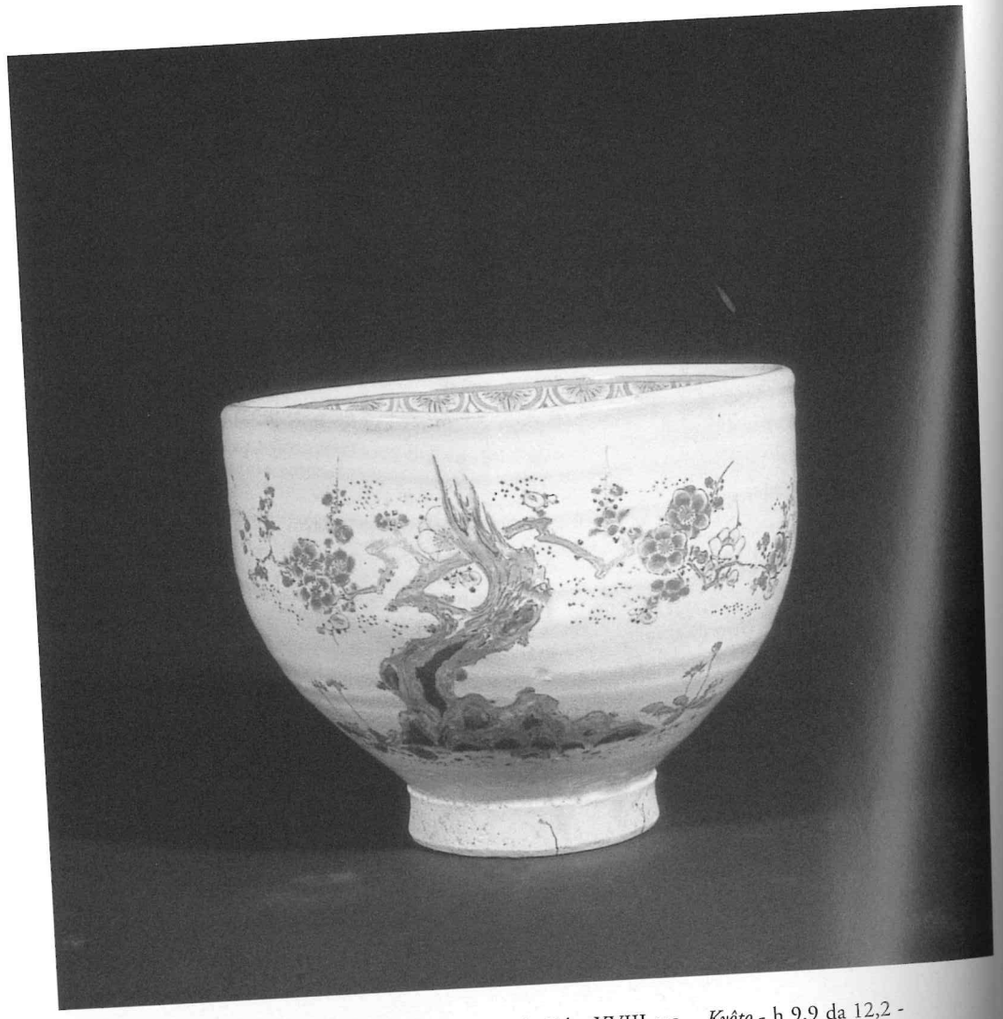


FOTO 12 - Tazza da tè *(chawan)* - periodo Edo, XVIII sec. - *Kyôto* - h 9,9 da 12,2 - inv. G. 4, legato LUCINI PASSALACQUA.

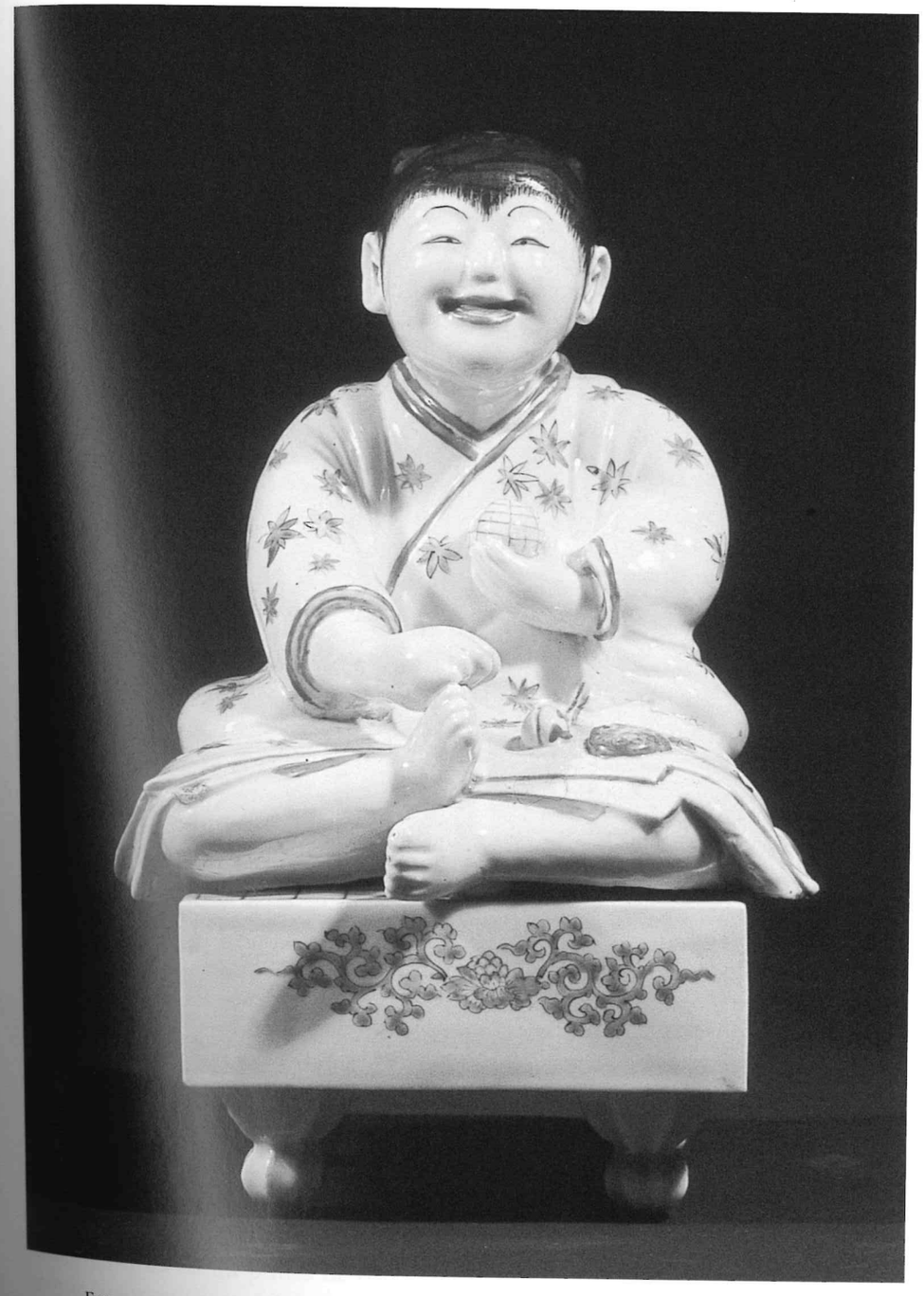


FOTO 13 - Statuina - periodo Edo, XVII sec. - *Kakiemon* - h 25,8 lungh. 14,5 largh. 17,5 - inv. G. 33, legato LUCINI PASSALACQUA.

FOTO 14 - Allestimento della Sala della Balla prima della Seconda Guerra Mondiale. Milano, Civico Archivio Fotografico.

manufatti cinesi sono invece presenti vasi *céladon*, statuine *blanc de Chine*, un vaso monocromo *ma-fei* (color "polmone di cavallo") ed alcune ceramiche d'esportazione delle Compagnie delle Indie Orientali.

I legati Ala Ponzone e Poggi, ceduti al Comune nel 1899, custodivano anch'essi cimeli di ceramica estremo-orientale e sono un'ulteriore testimonianza di come la città di Milano fosse entrata in possesso "di opere e di lavori d'arte, di cui ebbe a farla ricca la fiducia e la benevolenza dei suoi cittadini nei loro ultimi atti di volontà" [16]. È per trovare una collocazione adeguata a queste collezioni, che negli anni giungono sempre più numerose, che vengono disposti diversi progetti di riordinamento all'interno del Castello Sforzesco. Nel 1906, secondo l'inventario topografico del Frova, troviamo al piano terreno della Corte ducale nella "Sala delle Guardie", così chiamata perché un tempo destinata al presidio armato della famiglia ducale, "vetrine contenenti porcellane italiane, europee ed orientali" [17]; ma, come si desume dalla relazione del 1910 dell'assessore, presidente delegato Michele Scherillo, la questione dell'organizzazione espositiva delle raccolte del Museo Artistico, in cui era compresa quella estremo-orientale, e del Museo Archeologico si riproponeva periodicamente senza che una soluzione soddisfacesse appieno[18]. Ancora nel 1913 si discute sull'allestimento di una "Sala Orientale" in realtà mai realizzato per problemi burocratici[19] e nel marzo del 1927 il direttore dei Musei d'Arte, Carlo Vicenzi, riguardo l'"ordinamento delle raccolte orientali" riferisce in un rapporto alla Direzione per l'Istruzione Superiore e Belle Arti: "Il materiale d'Estremo Oriente è stato, per la maggior parte, radunato in sala della Balla per una rassegna d'assieme: ma buona parte è ancora in vetrina delle sale ceramiche e della sala delle stoffe mancando vetrine di fortuna per cotesta esposizione dimostrativa. Comunque anche questo materiale s'unirà col resto nella sala della Balla, entro il mese corrente" [20]. Tale proposito sembra concretizzarsi nel 1931 quando la raccolta estremo-orientale si ritrova ordinata "attualmente e definitivamente...perché gli fosse conferita una veste signorile [...]" [21] sul ballatoio della sala della Balla: "Le collezioni d'arte della China e del Giappone occupano tutto il piano della sala. È possibile seguire l'evoluzione dell'arte chinese dal periodo degli imperatori Tcheou *[sic]* (X-III sec. a.C.) sino al sec. XIX, attraverso le documentazioni della produzione delle ceramiche, dei bronzi, delle lacche, degli avori, delle giade, delle porcellane...." [22]. L'esposizione filologica scelta dal curatore, il barone dott. Pompeo Bonazzi, si era basata su una suddivisione degli oggetti cronologico-tipologica che rimane inalterata fino agli anni Quaranta (Foto 14) [23]. Il nucleo di porcellane orientali che si poteva allora ammirare era stato notevolmente accresciuto da donazioni e da nuovi acquisti sul mercato antiquariale favoriti, come già accennato, dall'amministrazione civica milanese del tempo. Si ricorda al riguardo il dono Giussani del 1908 che costituisce uno dei nuclei più importanti, sia da un punto di vista quantitativo che qualitativo, di questo patrimonio artistico (Foto 10A). Sono un'ottantina le porcellane e ceramiche giapponesi di squisita fattura che, insieme a bronzi, tessuti, *kakemono* del XVIII-XIX

sec., lacche, armi, *jingasa* ed opere in legno[24], il cav. Carlo Giussani (1846-1930) acquistò in Giappone, quando, dalla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, vi risiedette per oltre trent'anni come "Public Silk Inspector", ispettore autorizzato al controllo della seta per l'esportazione, di Yokohama. Accanto a piatti (Foto 15), coppe, ciotole, tazzine e raffinati vasi *Imari* (Foto 7) spiccano una serie di vasi "da giardino" di varie dimensioni decorati in smalto bianco su un fondo blu brillante (Foto 10) e cinque piatti *Hirado* di delicata esecuzione pittorica (Foto 16). Un vaso zoomorfo, raffigurante una carpa, in porcellana bianca (Foto 17)[25] ed un piccolo incensiere *Kyôto* sono molto simili a due esemplari custoditi nella collezione del conte di Bardi del Museo d'Arte Orientale "Marco Polo" di Venezia.

Di quello stesso anno, 1908, è il legato della contessa Ermelina Dandolo che conta quasi un centinaio di porcellane fra piatti e coppe giapponesi *Imari* e vasellame cinese della *famiglia verde* e della *famiglia rosa*. L'acquisto Meazza del 26 febbraio 1910 è seguito dal dono Achille Turati del 1918[26], rappresentativo soprattutto per una serie di ceramiche fabbricate per il mercato del sud-est asiatico, come denunciano i motivi iconografici (Foto 18), e dalla donazione del Prof. Carlo Vicenzi del 16 marzo 1921[27].

Dalle indagini d'archivio si ricava che lo stesso barone Pompeo Bonazzi sia stato un accorto collezionista se il 20 marzo del 1928 dona alle civiche raccolte ben 15 pezzi di porcellane e ceramiche orientali[28]. Il 23 marzo di quello stesso anno, procedendo per ordine, furono acquistate, "per decreto podestarile su proposta della Direzione V[a]", 48 opere "Tang, Song, Ming e Qing" al prezzo di 170.000 lire[29] ed ancora, l'11 agosto, cinque pezzi cinesi: un piatto *céladon* e quattro suppellettili funerarie "di epoca Tang", fra cui due sfingi in terracotta smaltata verde e giallo ed un cammello[30]. Il 22 agosto da "La Compagnie de la Chine & des Indes", in Avenue de Frieland a Parigi, si acquista "un incensiere a forma di piatto sormontato dalla montagna degli Immortali, in terracotta, smalto verde, iridato, epoca Han - II sec. a.C." insieme ad un vasetto funerario "di epoca Song"[31]; quindi, proprio l'ultimo giorno dell'anno, il 31 dicembre del 1928, il Comm. Achille Bertarelli dona "un piatto Satsuma moderno", a lui pervenuto per legato dalla Sig.ra N.D. Angela Pecchio Ghiringhelli (Foto 19)[32]. È del luglio del 1929 l'acquisto di "una coppa ed un bruciaprofumi di ceramica chinese dell'epoca Song (X sec.)" per una somma di 2.000 lire, dalla ditta del cav. Pier Bracciani sita in Foro Bonaparte 56 a Milano[33].

Negli anni Trenta si intensificano gli acquisti, sulla scia della donazione della nobil donna Vittoria Cima della Scala di Milano che nel marzo del 1930 dona "tre grandi vasi giapponesi, in porcellana di produzione *Imari*, della fine del XVIII sec., con basamento in legno dorato stile Luigi XVI"[34]. Ci si riferisce agli acquisti del 1930 di una "teiera chinese di stile Hann *[sic]* [...]" in terracotta, per 440.50 lire, dalla galleria Lurati[35], e di altre sei ceramiche "di epoca Tang e Song", per un totale di 6.050 lire, dalla ditta di Lino Frassoldati di Milano[36]; ed ancora a quelli del 30 marzo e del 10 aprile del 1931 presso Clelia Ferla, in Via Monte-

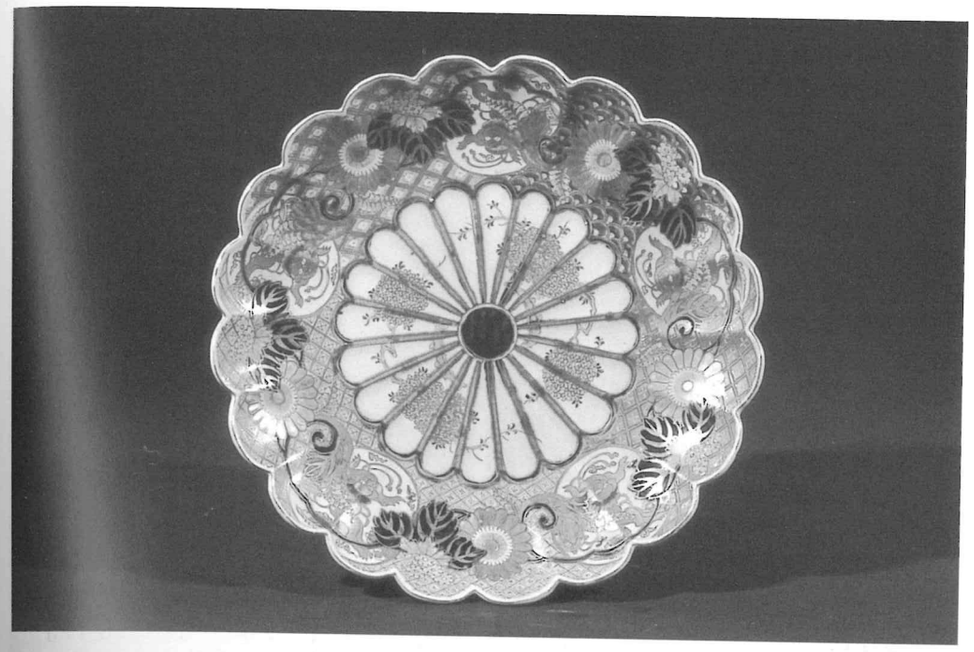


FOTO 15 - Piatto - periodo Edo, XVIII sec. - *Imari* - h 5,3 da 32 - inv. G. 72, dono GIUSSANI.

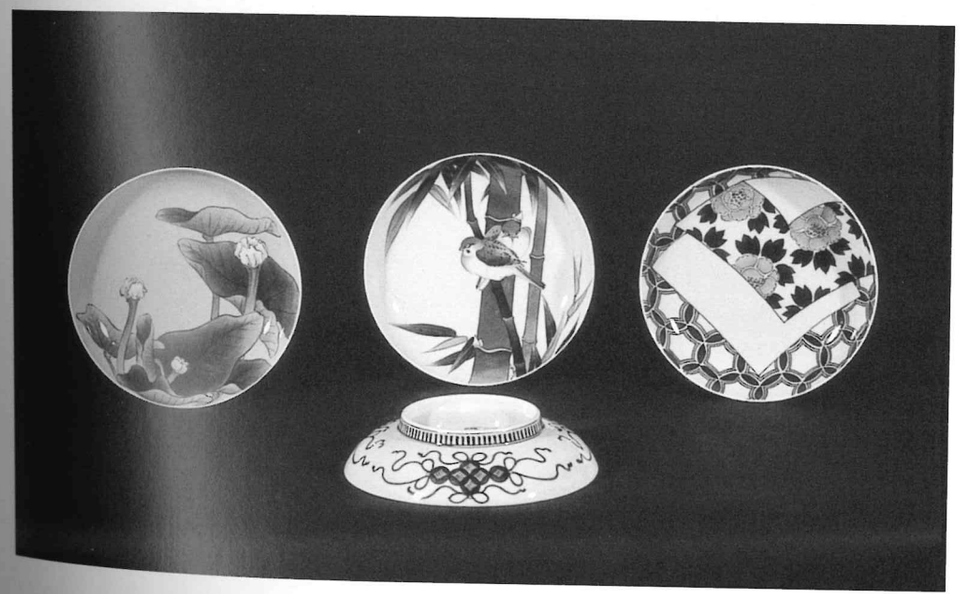


FOTO 16 - Piatti - periodo Edo, XIX sec - *Hirado* - h 5 da 21 - inv. G. 130-132-133-931, dono GIUSSANI.

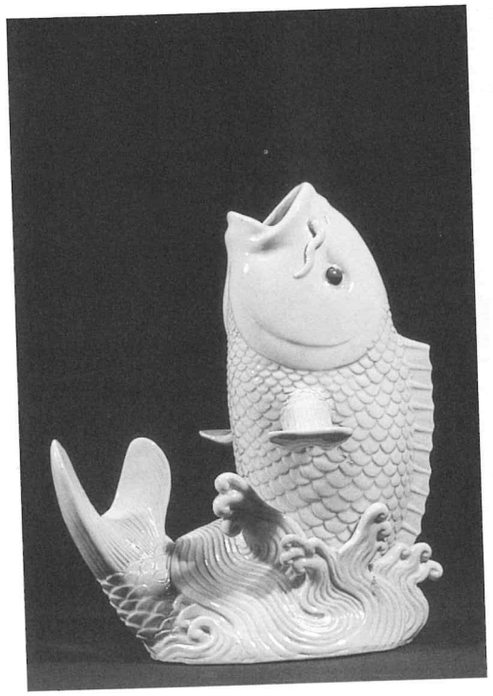


FOTO 17 - Vaso zoomorfo - periodo Edo-Meiji, XIX sec. - h 29 lungh. 26 largh. 20,8 - inv. G. 36, dono GIUSSANI.

FOTO 18 - Terrina - dinastia Qing, XVIII sec. - h 19,3 da 16 - inv. C. 543, acquisto TURATI.

FOTO 19 - Grande piatto - periodo Edo-Meiji, XIX sec. - *Satsuma* - h 6,1 da 40,8 - inv. G. 429, dono BERTARELLI.

FOTO 20 - Piatto - dinastia Ming, prima metà del XVI sec. - *céladon* - h 4,8 da 25 - inv. C. 322, acquisto BENCIVENGA.

napoleone 10[37]; a quelli del 1932 dal barone Angelo Eisner Von Eisenhoft di Vienna[38], da Don Carlo Elli in Corso Italia 35 a Milano[39], da Aristide Viganò[40] e da Giovanni Balzani anch'essi di Milano; a quello del 1933 di 9 oggetti ceramici, per 5.000 lire, dall'avv. A.Bencivenga di via Cornelio Celso 24 a Roma per tramite del dott. Bonazzi (Foto 20)[41] e, per la stessa somma, a quello di altri 11 pezzi cinesi e giapponesi da Pietro Bonomi di Via Filodrammatici 3 a Milano[42]. È del 20 febbraio del 1933 il dono Antonietta Bianchi ved. Cagnoni, di Via Vincenzo Monti 36, di un piatto *Imari* del "XVIII sec. a decorazione policroma e oro di fiori di peonia, granchi e foglie [...]"[43]. Unico dell'anno 1934 è l'acquisto dell'8 aprile presso la galleria E. Imbert di Via Montenapoleone 38 a Milano che comprende un "Grande vaso ceramico chinese della famiglia verde e dell'epoca Kanshi *[sic]* a decorazione di fiori, foglie ed uccelli appollaiati", per una somma di 6.000 lire (Foto 2)[44]. L'anno seguente si effettuerà un'acquisto di 11 pezzi dall'arch. Paolo Besana di Via Borghetto 5 a Milano[45]. Autore della donazione del 21 gennaio del 1935 di otto porcellane cinesi, fra cui "un piatto in porcellana a decorazione policroma di peonie ed uccelli nella caratteristica coloragine della *famiglia verde*, Compagnia delle Indie, sec. XVIII [...]", è il conte arch. Alfonso Orombelli di via Sacchi 3 a Milano[46]. Nel 1937 l'ing. Benvenuto Villa di Brescia lega al Comune 4 pezzi "di porcellana *Imari*"[47] che, insieme ad "un cammello rituale funerario Tang" e ad "un vasetto Han" in terracotta acquistati per 10.000 lire dal dott. Rodolfo Ergas di Boulevard Raspail 216 a Parigi[48] trovano il loro spazio all'interno della raccolta museale. Chiude il periodo di intense acquisizioni castellane il dono Durini del 30 marzo 1939[49]. La Fondazione istituita in memoria del conte ed illustre pittore Alessandro Durini (1818-1892) di Monza, con disposizione testamentaria del di lui erede Antonio Durini, morto nel 1934, delibera infatti, cinque anni dopo, di evolvere a titolo gratuito al Comune di Milano la ricca collezione appartenuta al conte perché trovasse nelle sale del Castello una degna sistemazione[50]. Custodita sino a quel momento presso la galleria Durini, inaugurata nel 1911 nelle sale di un palazzo sito fra via Guastalla e via S. Barnaba a Milano, comprendeva pregevoli esemplari di dipinti, mobili, ceramiche, arazzi, costumi, bronzi e avori.

Il Pecchiai registra, al piano terreno di quel palazzo di recente ristrutturazione, nella Sala della Torre, "utensili in ferro artisticamente lavorati ed una preziosa collezione di ceramiche: antiche di Milano, del Giappone e della Cina [...]", mentre nelle Sale d'angolo descrive "in due vetrine, ceramiche diverse, un ricco servizio da tavola in porcellana della Cina eseguito agli inizi del secolo scorso su modello italiano, proveniente dalla casa dei conti Litta Biumi Resta [...]"[51]. Potrebbe riferirsi al servizio da tavola giapponese fabbricato ad Arita nel XIX sec. (Foto 11) perfettamente integro nelle sue parti ora custodito nei depositi castellani. Presso le Civiche Raccolte d'Arte sono disponibili gli elenchi completi delle porcellane orientali, rappresentate soprattutto da Imari giapponesi, pervenute al Castello da tale fondo con la donazione del '39.

FOTO 21 - Coppetta libatoria - dinastia Qing, fine XVII - inizio XVIII sec. - *blanc de Chine* - h 6 lungh. 8 largh. 9,8 - inv. C. 362, fondo museale.

FOTO 22 - Tazza e piattino - dinastia Qing, metà XVIII sec. - *famiglia rosa* - tazza: h 6 da 9,7 piattino: h 3 da 15,8 - inv. C. 714-713, dono BELGIOIOSO GREPPI.

Siamo ormai agli anni della Seconda Guerra Mondiale e la raccolta viene sistemata in varie casse per essere trasferita in luoghi più sicuri. Un'inventario topografico del 1940[52] descrive dettagliatamente la disposizione dei pezzi nella Sala della Balla prima di essere tradotti direttamente o indirettamente[53] al sanatorio di Sondalo, in provincia di Sondrio, o ancora al castello di Sant'Angelo Lodigiano, gentilmente concesso dalla contessa Lydia Morando per depositare le opere d'arte che in città potevano subire gravi danni[54]. Questo castello, che sorge "quasi all'incontro fra il corso del Lambro meridionale e quello del Po, in una zona ferace e tranquilla [...]"[55], apparteneva da generazioni ai Bolognini[56] e viene ereditato dalla contessa Morando alla morte del di lei marito, il conte Gian Giacomo Morando, nipote in linea femminile all'ultimo degli Attendolo Bolognini, a cui si deve il recupero dell'antico maniero dallo stato rovinoso in cui versava. Fra queste mura vengono ospitate le opere del Castello Sforzesco che non raggiungono Sondalo, come diversi vasi cinesi in porcellana d'esportazione, suppellettili funerarie, monocromi, vasi "da giardino" giapponesi e coppette *blanc de Chine* (Foto 21). A Sondalo sono 25 le casse che vengono sistemate "nel padiglione VI piano 3 sem. stanza 5", mentre le 15, provenienti da Milano via "Belgioioso", sono accolte "nel padiglione VI piano 3 sem. stanza 9"[57]; in questo secondo gruppo si riconoscono i vasi di grandi dimensioni della *famiglia rosa*, della *famiglia verde* ed i *céladon* delle foto 1-2-3. Sfollate in tempi diversi[58], tutte le opere tornano al Castello entro il 18 giugno del 1946.

È da questo momento che le porcellane orientali non saranno più pubblicamente esposte se non, parrebbe, nel raro caso della mostra d'arte giapponese tenutasi l'8 maggio del 1942 presso l'Ambrosiana, per partecipare alla quale diversi vasi, già predisposti nelle casse per il trasferimento, vengono sballati e consegnati in deposito temporaneo alla Biblioteca[59].

Nel 1945 la contessa Lydia Caprara ved. Morando Attendolo Bolognini dimostra ulteriormente il suo liberalismo ed il profondo senso di appartenenza alla città di Milano legandole, con testamento olografo del 3 gennaio 1945, gran parte dei suoi averi. Tale legato, che si pone come "una continuazione di quello che fu già fatto da Gian Giacomo Attendolo Bolognini verso la metà del secolo scorso e che permise la fondazione dei musei del Comune [...]"[60], sarà ufficialmente preso in consegna dal Castello l'8 marzo del 1948 dal palazzo di Via S. Andrea[61].

È consistente il nucleo di ceramiche orientali ivi compreso. Si contano 102 esemplari, di cui 18 deteriorati, custoditi nei magazzini del Castello ed un'altra quindicina da poco affidata al Museo di Milano[62]. Sono per lo più piatti e vasi *Imari* di medie e grandi dimensioni compresi fra la fine del XVII ed il XIX sec. (Foto 8) e vasi cinesi della *famiglia rosa*, fra cui una serie di "mandarina" fabbricati a Canton nel XIX sec.. Dello stesso genere sono le opere provenienti dalla donazione *post mortem* della contessa Bice Barbiano Belgioioso Greppi che ammontano ad un totale di una sessantina di esemplari (Foto 22-23)[63]. In cambio del lascito, intestato alla memoria del defunto padre, il conte Lodovico Barbiano di Belgioio-

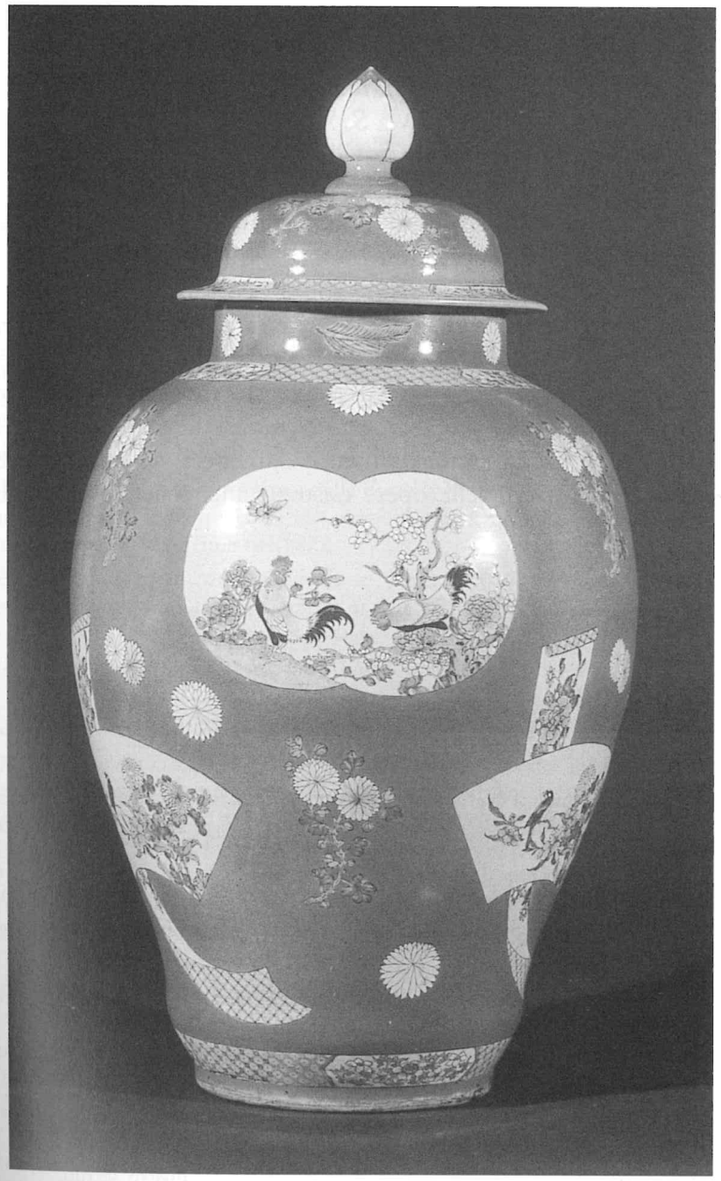


Foto 23 - Grande vaso con coperchio - dinastia Qing, metà XVIII sec. - *famiglia rosa* - h 63,9 da 35,8 - inv. C. 734 - dono Belgioioso Greppi.

so d'Este, la contessa ottiene dall'amministrazione civica milanese una medaglia d'oro di benemerenza e la cura perpetua della cappella della famiglia Greppi al Monumentale e di quella della famiglia Belgioioso al cimitero di Senago. Ritirate presso il domicilio della donante in via S. Antonio 12 a Milano e a villa Ponti di Casatevecchio, le opere giungono al Castello il 23 novembre 1955[64].

Dalla sommaria elencazione dei percorsi che le varie collezioni private e gli acquisti hanno seguito sino ad oggi ci si può fare un'idea generale dello spessore di questo patrimonio artistico di proprietà delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata. Ma solo una scientifica e sistematica catalogazione dei pezzi permetterebbe l'approfondimento delle ricerche d'archivio e porterebbe a rilevare, all'interno di una raccolta così eterogenea, le opere degne di una possibile futura valorizzazione espositiva. Quest'azione verrebbe ad inserirsi nel diffuso clima di riordino generale delle collezioni estremo-orientali che gradualmente negli anni si sta conducendo in tutti i musei italiani e darebbe il suo prezioso contributo alla conoscenza e riscoperta delle opere esistenti anche per interessanti raffronti intermuseali.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

* Per la trascrizione dal cinese si è utilizzato il sistema *pinyin*, ufficialmente adottato nella Repubblica Popolare Cinese. Per la trascrizione dal giapponese si è utilizzato il sistema Hepburn.

(1) È comprensiva di bronzi, lacche, armi ed armature, tessuti, *kakemono*, avori e stampe.

(2) C.BERTOLDI, *Il Giapponismo nella cultura e nell'arte veneta e lombarda*, in *Atti del Convegno*, Brescia 22-23 febbraio 1996 (in corso di stampa).

(3) Cfr. L.FIRPO, *Esotismo e lusso a Torino*, in *Porcellane e Argenti del Palazzo Reale di Torino*, cat. mostra, Torino 1996, p. 3.

(4) Cfr. L.ZENONE PADULA, *Porcellane Orientali, Viaggio in Occidente*, in *Viaggio in Occidente, porcellane orientali nelle civiche collezioni genovesi*, cat. mostra, Milano 1992, pp. 21-30.

(5) Nel conto è compresa anche la trentina di opere fuori sede che si divide fra Palazzo Marino ed il Museo di Milano.

(6) Molto probabilmente sono stati fabbricati negli anni Venti del nostro secolo.

(7) Sono conservati presso le Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco.

(8) Cfr. *Mobili ed intagli lignei*, in *"Musei e Gallerie di Milano, Museo d'Arti Applicate"*, Electa 1996, p. 24; e la cartella *"Legato Guasconi"* conservata presso le Civiche Raccolte d'Arte del Castello. Nell'elenco inventariale, *"firmato Giulio Manzoli Segret.° Municip.le"* si legge, fra gli oggetti scelti dalla commissione e consegnati all'Ambrosiana il 5 maggio 1866: *"due tazze chinesi, una piccola ed una più grande"*, una *"Marmitta orientale"*, *"una cassetta ottangolare orientale"*, *"una fumiera orientale"*, diversi *"scudelotti orientali"*, un *"Bacile orientale"*, non ancora individuate, in una preliminare ricerca, fra le manifatture ceramiche del fondo castellano.

(9) Cfr. cartella *"Legato Guasconi"* conservata presso le Civiche Raccolte d'Arte del Castello.

(10) Nel *Catalogo del Museo Artistico Municipale* edito a Milano nel 1879 non è citata, fra le opere esposte, alcuna porcellana orientale.

(11) Consegnato al Comune di Milano dalle Autorità militari alla fine del 1893, in base alla convenzione stipulata il 26 ottobre 1885 fra il Demanio ed il Comune.

(12) L'unico esemplare della collezione registrato, nelle schede inventariali conservate presso la Raccolta Bertarelli, a titolo *"Legato Guasconi"*, è una scodella policroma di epoca Qianlong (1736-1795). Cfr. scheda inv. n° 424 (Cina).

(13) Gli *Atti del Municipio di Milano* degli anni 1889-1890 (Milano, 1890) riportano la relazione della Giunta comunale in cui si accetta il lascito del fu conte. La sua collezione comprendeva, oltre le porcellane, anche numerosi bronzi e metalli, maschere del teatro Nô, lacche ed il cranio di un uccello scolpito a fiori. Per ulteriori notizie sul conte LUCINI PASSALACQUA cfr. *Collezionisti e viaggiatori milanesi tra Otto e Novecento: la collezione dell'Estremo Oriente nella Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, in *Kinkô, i bronzi estremo-orientali dalla Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, cat. mostra, Milano 1995, pp.16-17, e *Mobili ed intagli lignei*, 1996, *op. cit.*, p. 34, nota 30.

(14) Secondo le preziose indicazioni forniteci dalla dott.ssa LIA BERETTA che sta conducendo un'approfondito studio sugli italiani recatisi in Giappone tra l'Otto ed il Novecento, il conte risulta essere stato residente a Yokohama nel 1872.

(15) Il pezzo è stato precedentemente pubblicato in C.SALSI, *Riscoprire le arti decorative, le Civiche Raccolte d'Arte Applicata al Castello Sforzesco di Milano*, in *XII^a Edizione dell'Antiquariato Internazionale 1994*, Milano 1994.

(16) *Catalogo del Museo Artistico Municipale di Milano*, Milano 1879, p. 4.

(17) A.FROVA, *Guida sommaria dei Civici Musei Archeologico ed Artistico nella Corte ducale del Castello Sforzesco*, Milano 1906, p. 27. Segue la guida esaurita del Carotti e del Vittadini del 1900.

(18) Nel 1910 viene proposto, sulla scia di un precedente progetto del 1907 rimasto inattuato, un piano di riorganizzazione parziale delle sale della Corte ducale, che prevedeva anche la sistemazione delle porcellane orientali in un'apposita sala, "...quella d'angolo - VII bis della plan. del piano sup. ...", insieme ad altri oggetti orientali. Cfr. M.SCHERILLO, *Esame di alcuni bisogni del Castello Sforzesco e dei musei che vi hanno sede*, Milano 1910, p.15.

(19) Cfr. P.ZATTI, 1995, *op. cit.*, p.14. Vd. anche: *Il Castello Sforzesco dal febbraio 1910 al novembre 1913* (Amministrazione Greppi-Scherillo). Relazione del Conservatore ai Consiglieri Comunali e alla Commissione del Castello, Milano 1916, cap. X, pp. 64-66.

(20) Cfr. il Rapporto all'On. Direzione V^a Istruzione Superiore e Belle Arti del 3 marzo 1927, protocollo n° 5243, p. 2. La risposta del direttore Verga rivela ancora una situazione irrisolta: "La sede delle raccolte orientali nella sala della Balla, non può che ritenersi affatto provvisoria... Occorre pensare ad una sede stabile e decorosa. Qualora non si voglia destinare alla raccolta orientale la sala del Tesoro...si potrebbe a mio avviso pensare alla sala n° 40 che accoglie ora le statue ed i gessi del Grandi...".

(21) L.CANDRINI, *Arte Orientale al Castello, La China*, in "Milano", nov. 1930, p. 465.

(22) *Guida sommaria del Castello Sforzesco e delle Civiche Raccolte d'Archeologia e d'Arte*, Milano 1932, p. 20.

(23) F.SACCHI, *Arte Orientale nel Castello Sforzesco di Milano*, in "Vie del Mondo", agosto 1940, pp. 739-754.

(24) La collezione era comprensiva anche di "acquarelli, disegni, incisioni in nero e a colori, carte geografiche" che il Giussani nel 1908 dona, per un totale di 338 volumi, alla Biblioteca Ambrosiana. Cfr. G. MORAZZONI, *L'Ambrosiana nel terzo centenario di Federico Borromeo*, Milano 1932, pp. 56-57.

(25) Il pezzo è stato precedentemente pubblicato in C.SALSI, 1994, *op. cit.*

(26) Il dono comprende anche bronzi, tessuti e calzature orientali.

(27) Dal Registro di Carico Generale delle Civiche Raccolte d'Arte dell'anno 1913-1925 si rileva la presenza di "un piatto di vecchia China... della prima metà del XVIII sec., delineato a figurine d'oro, col tipico bleu imitato poi dalla manifattura di Sevres", n° inv. gen. 605, n° prot. 4353.

(28) Cfr. Registro di Carico Generale, anno 1926-1934, n° inv. gen. 1219, n° prot. 5413.

(29) *Ibidem*, n° inv. gen. 1221, n° prot. 5419.

(30) *Ibidem*, n° inv. gen. 1256, n° prot. 5493.

(31) *Ibidem*, n° inv. gen. 1258, n° prot. 5678.

(32) *Ibidem*, n° inv. gen. 1407, n° prot. 5915.

(33) *Ibidem*, n° inv. gen.1567, atti 583.

(34) *Ibidem*, n° inv. gen. 1603, atti 27591.

(35) *Ibidem*, n° inv. gen. 1661, n° prot. 757.

(36) *Ibidem*, n° inv. gen. 1660, n° prot. 752.

(37) *Ibidem*, rispettivamente n° inv. gen. 1681, atti 282 e n° inv. gen. 1686-1687. Secondo le schede inventariali della Raccolta Bertarelli proviene dall'acquisto Ferla l'incensiere in *blanc de Chine* "Marco Polo" simile ad uno compreso nella collezione di Placido di Sangro Duca di Martina, nella villa Floridiana a Napoli. Cfr. scheda inv. n° 38 (Giappone).

(38) Sono porcellane giapponesi *Imari* e piatti e vasi cinesi Qing d'esportazione, come si rileva dalle schede inventariali della Raccolta Bertarelli.

(39) *Ibidem*, n° inv. gen. 1802, atti 18484.

(40) Dalla scheda inventariale n° 589 (Cina) tale acquisto risalirebbe all'11 ottobre 1932 e consisterebbe in un "piatto rotondo a fondo azzurrognolo" dipinto a smalti policromi di epoca Kangxi (1644-1722), pagato all'ordine di 400 lire.

(41) *Ibidem*, n° inv. gen. 1951, atti 104764.

(42) *Ibidem*, n° inv. gen. 1956. Dalla scheda inventariale n° 348 (Cina) la giara *fahua* di epoca Ming (1500 ca.) (Foto 5) provverrebbe da un'acquisto del 1931 effettuato presso Pietro Bonomi di Milano.

(43) *Ibidem*, n° inv. gen. 1963.

(44) Cfr. Registro di Carico Generale, anno 1934-1937, n° inv. gen. 2283.

(45) *Ibidem*, n° inv. gen. 2517.

(46) *Ibidem*, n° inv. gen. 2434.

(47) *Ibidem*, n° inv. gen. 2780.

(48) *Ibidem*, n° inv. gen. 2793.

(49) Cfr. Registro di Carico Generale, dall'1 gennaio 1938 al ... , n° inv. gen. 3037, atti 17111, p.g. 1939.

(50) L.CARAMEL, C.PIROVANO, *Galleria d'Arte Moderna, Opere dell'Ottocento*, in *Musei e Gallerie di Milano*, cat. Electa Editrice, 1975, p. 11. Contrariamente alle aspettative della Fondazione Durini il patrimonio del conte, ricevuto in deposito dal Comune, subisce dopo lo sfollamento di guerra dispersioni arbitrarie e solo nel 1950 viene ricomposto ed assegnato in parte alla Galleria d'Arte Moderna, in parte alle civiche Raccolte d'Arte. Cfr. *La raccolta Durini deplorevolmente dispersa*, nel "Corriere della Sera" del 24 febbraio 1949.

(51) P.PECCHIAI, *Monumenti storico artistici di Lombardia, La Galleria Durini in Milano*, Milano 1919, p. 8. Alessandro Durini si era sposato con GUGLIELMINA LITTA BIUMI RESTA, unica figlia del celebre genealogista conte POMPEO LITTA BIUMI, per cui molte preziose memorie di quella famiglia furono accolte nella collezione del marito e vennero esposte nella galleria di via Guastalla.

(52) Cfr. *Elenco dei materiali di arte applicata collocato nelle casse per il trasferimento a Sondalo durante la guerra 1940-1945*, conservato presso la Raccolta Bertarelli.

(53) In questo *Elenco* si rileva che alcune casse prima di giungere a Sondalo passano per una non identificata struttura "Belgioioso". Cfr. "8 settembre 1943 Belgioioso", "13 gennaio"e "20 febbraio 1944 Sondalo", "11, 15, 17 e 18 giugno 1946 Castello".

(54) Nella cartella *"Legato Morando"*, disponibile presso le Civiche Raccolte d'Arte, è conservata la lettera di ringraziamento che il sindaco di Milano invia agli eredi della contessa al tempo già deceduta.

(55) R.BAGNOLI, *Castelli della Bassa Lodigiana*, in "La famiglia Meneghina", Milano, marzo-aprile 1955, p. 3.

(56) È precisamente dal tempo di FRANCESCO ATTENDOLO SFORZA, da cui la famiglia Bolognini ottenne, oltre al castello, anche il privilegio di aggiungere al proprio cognome quello di Attendolo ed il "titolo di conte trasmittibile ai discendenti maschi in linea primogenita". Cfr. *ibidem*, p. 3.

(57) Cfr. Comune di Milano - *Opere d'arte deposito di Sondalo*, pp. 66-77, pp. 79-84.

(58) Le date più significative: l'1 giugno 1943 ed il 20 marzo 1944 alcune casse vengono inviate a Sant'Angelo per far ritorno al Castello l'1, il 10, ed il 17 agosto 1944. Altri pezzi tornano al Castello, da Sondalo, il 10-12 ottobre del 1945.

(59) L'informazione, riportata nell'*Elenco dei materiali di arte applicata collocato nelle casse per il trasferimento a Sondalo durante la guerra 1940-1945*, non è ancora supportata da approfondite indagini d'archivio da svolgersi alla prossima riapertura della Biblioteca Ambrosiana.

(60) Cfr. la relazione firmata da G.NICODEMI in Atti del Comune di Milano 1945, conservata nella cartella *"Legato Morando"*. Il legato Bolognini è all'incirca contemporaneo a quello Guasconi e si distribuisce fra la Biblioteca Ambrosiana, il Museo Archeologico Patrio di Brera, il Museo Civico ai Giardini Pubblici, il Magazzino Municipale di S. Marta. In parte verrà ereditato dalla figlia primogenita, la contessa CLOTILDE, sposa del conte ALESSANDRO MORANDO DE RIZZONI di Verona e madre del conte GIAN GIACOMO MORANDO ATTENDOLO BOLOGNINI, marito della contessa LYDIA CAPRARA. Gli elenchi inventariali di questo patrimonio artistico sono conservati nella cartella *"Legato Bolognini"* presso le Civiche Raccolte d'Arte.

(61) Cfr. Registro di Carico Generale, dall'1 gennaio 1938 al ... , n° inv. gen. 3492, atti 105 Musei 1945. Per una dettagliata inventariazione del legato cfr. A.RANZI, M.VALDATA (a cura di), *Legato Morando, Elenco degli oggetti appartenenti al "lascito Morando (1945)" e donati al Comune di Milano, Il Museo di Milano. La storia e le collezioni*, allegato n° 1, quaderno AIM n° 31, Milano 1996, conservato presso la Raccolta Bertarelli.

(62) Il palazzo di Via S. Andrea 6, che insieme a quello di via Bagutta 24, era stato acquistato dal conte GIAN GIACOMO MORANDO ATTENDOLO BOLOGNINI, l'11 settembre 1903, dagli eredi Weiß-Shott, è sede del Museo di Milano da quando, nel 1946, fu trasferito da Palazzo Sormani in corso di Porta Vittoria 2. In quell'occasione, e precisamente il 9 febbraio, molte opere appartenute alla contessa vengono consegnate al Castello.

(63) Gli elenchi completi della collezione, che oltre a "ceramiche antiche" comprendeva dipinti fiamminghi ed olandesi, sono contenuti nella cartella *"Donazione Bice Barbiano ved. Greppi"* presso le Civiche Raccolte d'Arte.

(64) Cfr. Registro di Carico Generale, dall'1 gennaio 1938 al ... , n° inv. gen. 3606, atti 210348, p.g. 55, atti 5150, Rip. ed. 55, atti 215/54 e 539/55 Musei.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

CONTRIBUTO ALLO STUDIO DI UN CLAVICEMBALO ITALIANO DEL XVI SECOLO

Augusto Bonza

Note introduttive

Il Museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco custodisce un clavicembalo di grande interesse organologico. Lo strumento è riportato nel catalogo "Gallini" (1) con il numero 579. Prodotto dalla scuola napoletana nella prima metà del XVI secolo, è fra i più antichi strumenti da penna che siano pervenuti alla nostra epoca. Qualche anno fa, alcuni autori(2) si sono dedicati al suo studio rilevando notevoli affinità costruttive tra questo e altri strumenti, e mettendo in luce l'esistenza di un'importante bottega cembalara e di una scuola napoletana rinascimentale.

Il clavicembalo ha un ambito compreso fra do^1/mi^3 (ottava corta) e do^5 e possiede un solo registro di 8'. Nel corso della sua storia, purtroppo, ha subito la trasformazione in clavicordo, con la conseguente perdita dei salterelli e della loro guida. L'integrità dello strumento è tuttavia notevole; i ponticelli e le relative punte non sono mai stati spostati e il diapason è rimasto immutato; non ha subito aggiunte di registri e la tastiera originale non è stata alterata. Tutte le parti essenziali per un'indagine approfondita delle sue caratteristiche musicali si trovano nello stato d'origine. Sono andate perse, invece, l'unica catena (sono però presenti frammenti e chiare tracce della posizione originale); la rosetta (di cui rimane la sola corona); il traversino dei salterelli e la tavola frontale - su quest'ultima i costruttori apponevano usualmente il loro nome. Il cembalo è in ogni modo firmato e datato, sotto l'ultimo tasto si legge: *(P) rate (s) i (s) in Anno Domini 1537.* A mio parere, per la diversità della grafia rispetto a quella della numerazione sui tasti e per alcune incongruenze paleografiche, l'autenticità di questa segnatura è da ritenersi quantomeno dubbia(3).

Lo stato di conservazione del cembalo in rapporto alla vetustà - nonostante le citate perdite e contraffazioni - è in ogni modo apprezzabile e, se messo a confronto con altri strumenti coevi, costituisce una rara eccezione.

In questo studio, intendo mettere in risalto alcuni segni osservabili sullo strumento e, interpretandoli attraverso misure correlate, fornire un'ipotesi relativa al metodo di posizionamento dei ponticelli e delle corde.

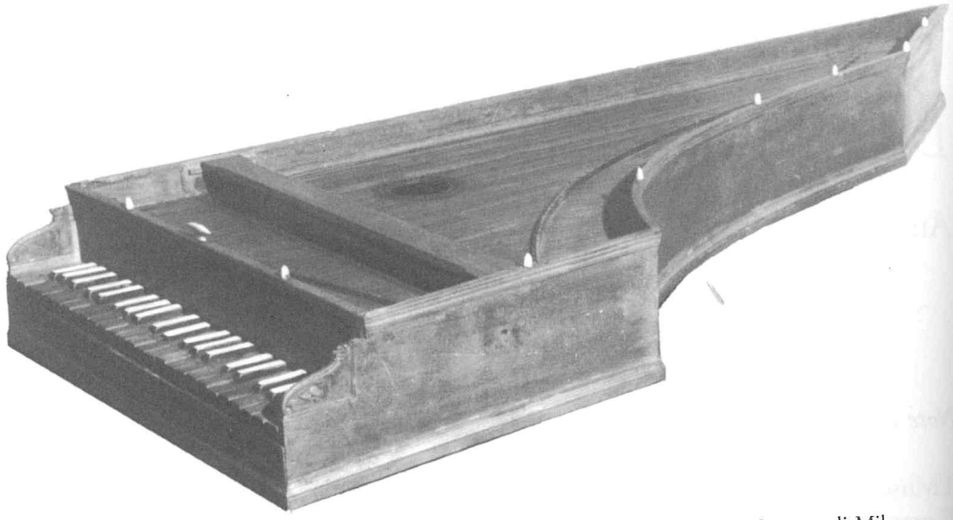


FIG. 1 - Clavicembalo cat. n° 579. Museo degli strumenti musicali. Castello Sforzesco di Milano.

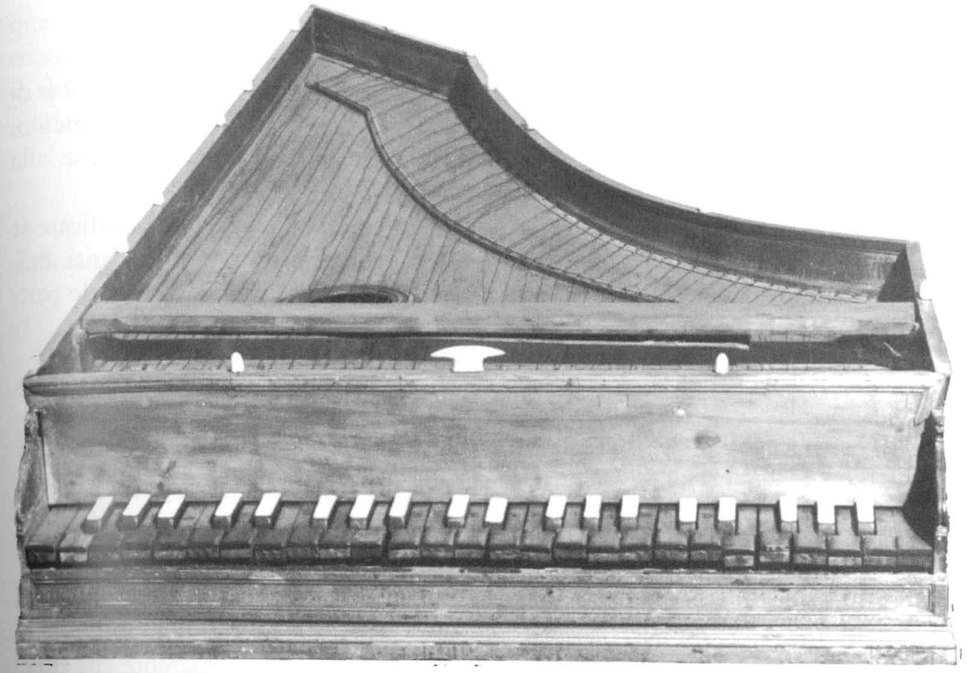


FIG. 2 - Vista frontale del clavicembalo.

Il modulo e il metodo metrologico

Nel suo noto manoscritto, Henri Arnault de Zwolle suggerì l'uso di un *modulo* di riferimento come principio del disegno del suo *Clavisimbalum*[4]. Tale modulo, moltiplicato più volte, avrebbe dovuto fornire tutte le misure necessarie alla costruzione.
Nel corso dei rilievi effettuati sullo strumento in esame, ho cercato di verificare se tale teoria fosse applicabile a questo cembalo: i risultati furono incoraggianti. Stabilito il modulo in mm 65,9, ho potuto costatare le seguenti relazioni tra le parti dello strumento[5]:

Fianco lungo = 26 moduli
Larghezza dello strumento = 10 moduli
Fianchetto destro = 7,5 moduli
Fianchetto di coda = 6 moduli.

La concomitanza di questi valori con altrettanti multipli e frazioni del *palmo*[6], unità di misura in uso a Napoli nel XVI secolo, m'indusse, però, a dubitare del metodo di indagine; mi parve sospetto che un costruttore avesse usato due sistemi di misurazione in uno stesso strumento! Il problema era più apparente che reale; infatti, il modulo di mm 65,9 corrisponde ad un quarto di palmo, ossia a tre once. È probabile quindi, che il nostro anonimo costruttore abbia applicato l'unità di misura locale al modulo. La mia opinione è che il modulo fosse servito come sistema di riferimento per il dimensionamento generale dello strumento, correlandolo alla misura locale; ma che quest'ultima abbia prevalso, poi, nel corso della costruzione.
Le considerazioni esposte nelle prossime pagine sono il risultato di un'indagine condotta sia con il metodo metrologico sia con quello "modulare".

Criteri di validità dei rilievi e definizione delle tolleranze

Già le prime osservazioni sullo strumento suggerirono che il palmo fu la misura usata per costruirlo[7]: la lunghezza del cembalo, di 1713 mm, corrisponde a sei palmi e mezzo; la larghezza, di 657 mm, equivale a quasi due palmi e mezzo; il fianchetto di coda, infine, equivale a quasi un palmo e mezzo[8].
Ho quindi pensato di verificare se altre misure, coincidenti con il palmo napoletano (ovvero con suoi multipli e frazioni) fossero altrettanto rilevanti. Nel proseguimento delle misurazioni, mi persuasi che avrei dovuto stabilire dei limiti d'approssimazione, entro i quali le misure potessero ritenersi significative.
Per ridurre le coincidenze casuali, sempre possibili quando si lavora su un elevato numero di misure (spesso molto vicine fra loro) ho deciso di ignorare

qualsiasi coincidenza, con frazioni o multipli del palmo, che non avesse un riscontro con un altro riferimento. Inoltre, non sono state ritenute significative quelle misure che non rientravano nei valori della scala di tolleranze illustrata in Tabella 1.

Tabella 1
Tolleranze ammesse nella comparazione con la misura locale (UNI-ISO IT 15)

Dimensioni nominali in mm	Scostamento in mm
0-3	±0.2
3-6	±0.24
6-10	±0.29
10-18	±0.35
18-30	±0.42
30-50	±0.5
50-80	±0.6
80-120	±0.7
120-180	±0.8
180-250	±0.93
250-315	±1.05
315-400	±1.15
400-500	±1.25
500-630	±1.4
630-800	±1.65
800-1000	±1.8
1000-1250	±2.1
1250-1600	±2.5
1600-2000	±3

Le tolleranze elencate tengono conto sia delle piccole imprecisioni di misurazione e posizionamento prodottesi durante la costruzione, sia dell'inevitabile approssimazione dovuta alle tecniche di rilievo delle misure. Tali tolleranze sono da ritenersi valori estremi, raramente avvicinati dalle misure riportate nelle prossime pagine; queste presentano, spesso, un margine d'errore molto piccolo, talora inferiore allo 0,05%[9].
Ciascuna misura è stata presa più volte, con apparecchi diversi (calibri, flessometri, righe millimetrate) e controllata in sessioni di lavoro distinte, per un periodo di due anni.

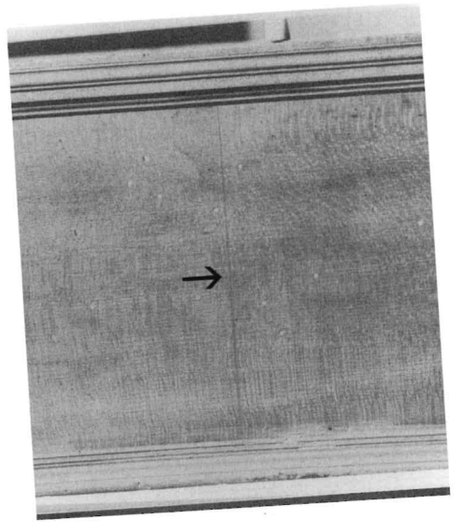


FIG. 3 - Incisione (indicata dalla freccia) sulla superficie del fianco curvo.

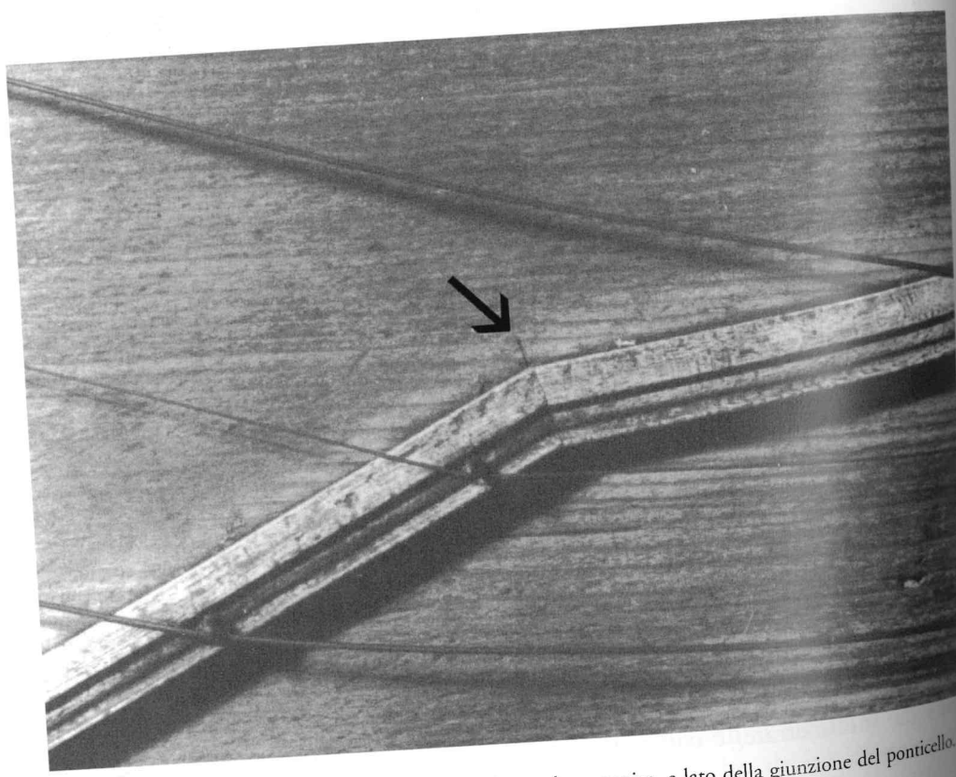


FIG. 4 - Traccia (indicata dalla freccia) incisa nella tavola armonica, a lato della giunzione del ponticello.

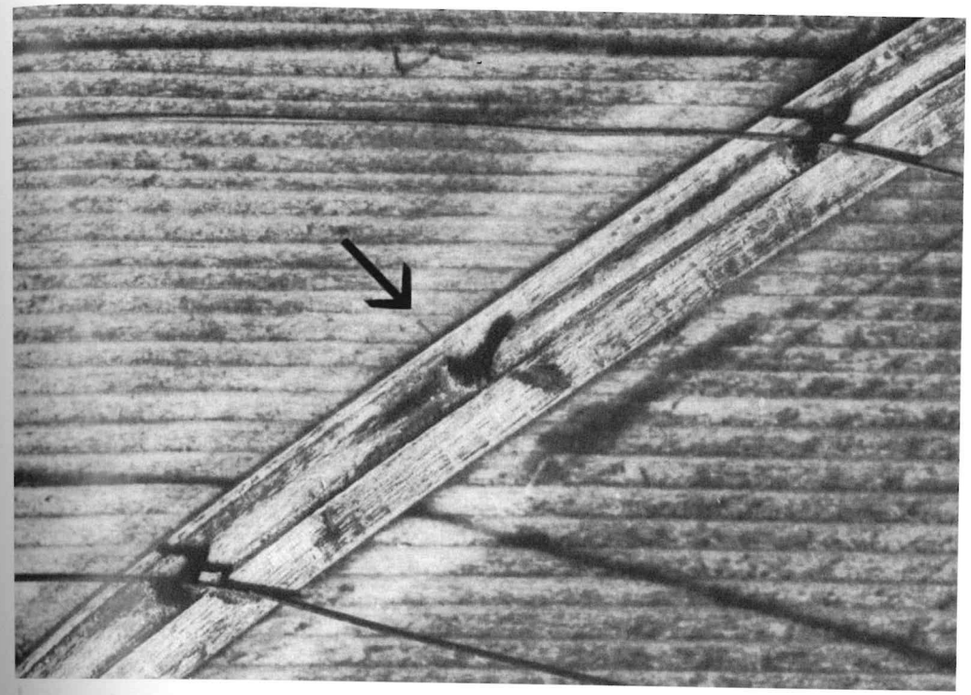


FIG. 5 - Traccia (indicata dalla freccia) incisa nella tavola armonica, a lato della punta mi3.

La disposizione del ponticello sulla tavola armonica

Nel corso dei rilievi mi sono imbattuto in una particolare traccia a squadro, visibile sulla superficie esterna del fianco curvo (Fig. 3). Si tratta di un'incisione ortogonale alla dimensione maggiore del fianco, che lo percorre per tutta l'altezza ed è posta ad una distanza di 592 mm dalla sua estremità anteriore. Questa misura corrisponde a due palmi e un quarto[10]. Esclusa a priori un'improbabile ragione estetica, ritengo che il significato dell'incisione, possa essere spiegato in termini di tecnica costruttiva. Le cornici esterne della cassa coprono le due estremità della rigatura, segno che essa fu eseguita prima del loro incollaggio; quindi, se la misura di due palmi e un quarto non è casuale, ne consegue che la rigatura in esame doveva avere un ben preciso scopo e si può presumere che l'incisione fu fatta prima di piegare e incollare il fianco. È più semplice, infatti, misurare una distanza su una superficie piana che su una concava. Dopo un attento esame, ho potuto osservare che l'asse perpendicolare alla retta, tangente in quel punto la faccia interna del fianco curvo, passa con precisione sopra la punta del ponticello della nota *fa*^{2}.
Proseguendo nell'esame dello strumento, ho rilevato ancora due piccole tracce, quasi impercettibili ad occhio nudo, ma nitide se ingrandite con una lente. Quasi completamente coperte dal ponticello, sono incise nella tavola armonica: una in corrispondenza della giunzione del ponticello con la sua porzione di coda (Fig. 4), e l'altra a lato della punta della nota *mi*^{3} (Fig. 5).
Escludo possa trattarsi di segni casuali perché la prima traccia è il prolungamento dell'angolo formato dalla giunzione, e la seconda traccia incrocia perpendicolarmente il ponticello. Inoltre, il vertice dell'angolo formato dalle due porzioni del ponticello dista 110 mm (5 once)[11] dall'angolo di giunzione dei fianchi; la stessa distanza è rilevabile solo in altri due punti tra ponticello e fianco curvo: in corrispondenza delle già citate note *fa*^{2} e *mi*^{3} (Fig. 6). Il motivo per il quale fu segnato il *mi*^{3} e non il *fa*^{3} –nota teoricamente più significativa – va colto nell'utilità per il costruttore di aver un punto di riferimento equidistante da due punti dati: la punta della nota *mi*^{3}, infatti, divide esattamente in due parti uguali il ponticello tra le punte *fa*^{2} e *do*^{5}. Questa scelta può apparire curiosa da un punto di vista musicologico, ma, tecnicamente, risulta efficace e conseguente.
Tali osservazioni dovrebbero escludere qualsiasi dubbio a proposito di un'eventuale casualità di questi segni.
Oltre a ciò, il vertice dell'angolo formato dalle due porzioni del ponticello dista cinque once anche dal fianco sinistro (Fig. 7), e questo testimonia la volontà del costruttore di collocare la giunzione del ponticello in una posizione equidistante dai fianchi.
Ho inoltre osservato che la proiezione sul fianchetto destro dell'angolo posteriore del ponticello, alla sua estremità destra, dista 131,5 mm (mezzo palmo[12], ossia due moduli) dalla giunzione tra fianchetto destro e fianco curvo (Fig. 8). Vi sono, quindi, quattro riferimenti essenziali per il posizionamento del ponticello.

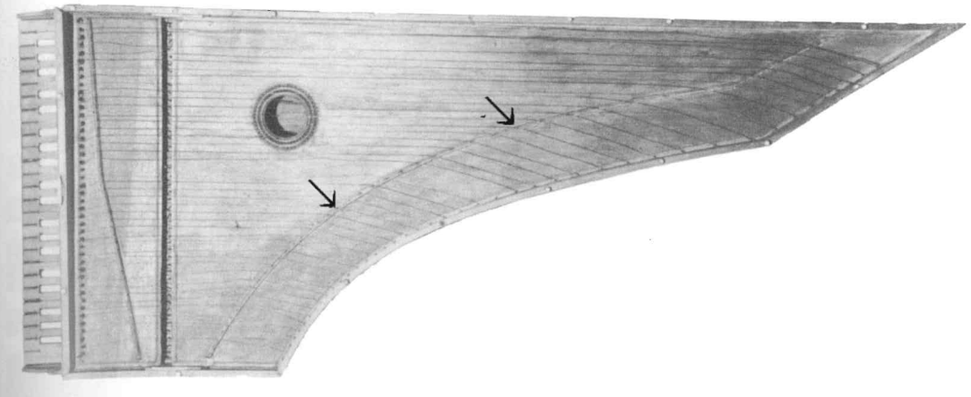


FIG. 6 - Le frecce indicano le posizioni, sul ponticello delle punte corrispondenti alle note fa2 e mi3.

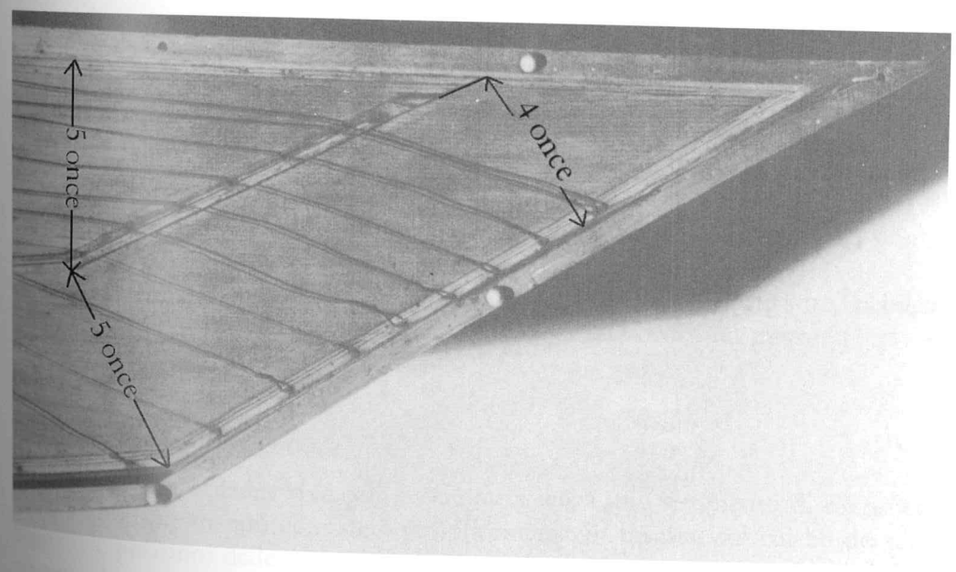


FIG. 7 - Equidistanza dai fianchi della giunzione del ponticello.

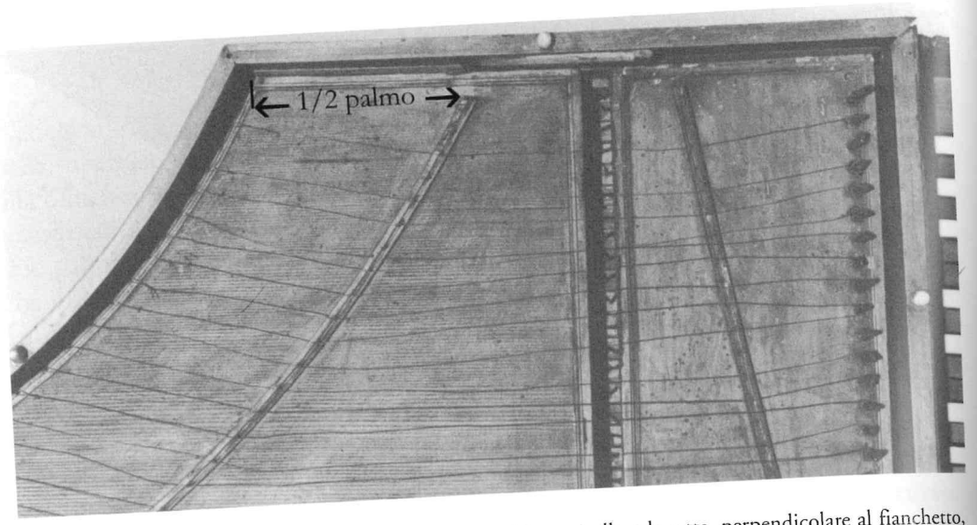


FIG. 8 - Distanza (indicata dalle frecce) tra l'estremità del ponticello e la retta, perpendicolare al fianchetto, che incrocia la giunzione con il lato curvo.

A mio avviso, il costruttore trasferì tali punti sulla tavola armonica con questo procedimento:

a) Il vertice della giunzione delle due porzioni del ponticello poté essere segnato appoggiando una squadra ad angolo retto contro la fascia di coda, in corrispondenza dell'angolo formato con la fascia curva - a cinque once dallo stesso angolo.

b) La posizione del ponticello, in corrispondenza della nota *fa*^{2}, poté essere stabilita appoggiando una piccola squadra a T contro l'esterno del fianco curvo e segnando cinque once dalla superficie interna[13].

c) A questo punto, la nota *fa*^{2} poté servire come riferimento per posizionare un *regolo*[14], sul quale erano segnate - su un'unica retta - le distanze delle punte dal fianco sinistro. Poi, fu segnata anche la posizione del ponticello alla nota *mi*^{3} - ad una distanza di cinque once dal fianco curvo - all'incrocio con la rispettiva nota marcata sul regolo.

d) La posizione dell'estremità destra del ponticello poté essere fissata misurando, sul fianchetto destro, mezzo palmo dalla giunzione col fianco curvo e riportando tale misura sulla tavola armonica con l'aiuto del regolo.

Una volta segnata la posizione della parte più lunga del ponticello dovette essere definita quella della sua porzione di coda. Per il nostro anonimo cembalaro era importante assicurarsi una sufficiente distanza del ponticello dai fianchi[15] prima di determinare le lunghezze delle corde. Mantenendo la medesima distanza di cinque once dal fianchetto per tutta la porzione di coda del ponticello, la punta della nota più grave si sarebbe trovata a ridosso del fianco sinistro, riducendone notevolmente la sonorità. Per ovviare a quest'inconveniente, il costruttore stabilì di ridurre leggermente l'angolazione della giunzione. La porzione di ponticello (prima di essere tagliata a misura) nel punto in cui sarebbe uscita dal perimetro della tavola armonica, avrebbe avuto una distanza dal fianchetto di quattro once[16], anziché cinque.
Con i riferimenti indicati fu quindi possibile procedere all'incollaggio del ponticello sulla tavola armonica.
Il passo successivo, relativo alla segnatura della posizione delle punte, richiede l'uso del regolo già citato che sarà meglio descritto nel prossimo punto.

La ripartizione delle corde

Una corretta ripartizione non può essere fatta senza uno strumento di riferimento, o *regolo*; questo può consistere semplicemente in un'asta, sul cui bordo sono segnate le posizioni delle punte in relazione ad una linea retta, ortogonale al fianco sinistro.

Nel cembalo in esame la ripartizione delle punte sul regolo dovette essere segnata a partire dalla posizione del *fa*[2] e del *fa*[4], la cui distanza su un ipotetico asse mobile – perpendicolare al fianco sinistro del cembalo – è di 329,7 mm, equivalenti ad un palmo e un quarto[17], ossia cinque moduli. Questa misura poté essere suddivisa in 24 parti uguali e poi riportata sul regolo a partire dalla posizione assegnata al *fa*[2] (già nota grazie all'incisione sul fianco curvo); altri 7/24 di questa misura poterono essere segnati sul regolo, per la posizione delle corde da *fa*[4] a *do*[5].
Le corde gravi da *fa*[1] a *fa*[2] non furono però segnate con lo stesso criterio, perché la nota fa1 si sarebbe trovata così vicina al fianco sinistro da non avere un'area di tavola armonica sufficiente ad irradiarne adeguatamente la vibrazione. Così, dalla misura di riferimento, che per un'ottava corrisponde a 164,8 mm (sette once e mezzo), dovette essere sottratta complessivamente mezza oncia[18] e tale sottrazione distribuita nei dodici spazi esistenti tra *fa*[1] a *fa*[2]. Sempre per motivi d'irradiamento del suono, la nota più grave (*do*[1]) fu segnata a 33 mm (un'oncia e mezzo)[19] dal fianco lungo[20].
Una volta completato il regolo, fu possibile segnare la posizione di tutte le corde sul ponticello della tavola armonica e inserire le rispettive punte.
Il procedimento descritto è in perfetta correlazione con la ripartizione delle corde rilevata sullo strumento.

La disposizione del ponticello sul somiere

Il ponticello sul somiere è parzialmente segato tra le note *do*[3] e *do#*[3], per permetterne l'angolazione che lo divide in due porzioni: grave e acuta. Per determinare il suo posizionamento dovettero essere riportate sul somiere le segnature d'alcune punte dell'altro ponticello; presumibilmente servendosi dell'allineamento con la guida dei salterelli[21]. Così fu segnata la posizione delle note *do*[1] e *do*[3], delle cui corde la lunghezza della porzione vibrante era rispettivamente: 1318,8 mm (cinque palmi[22], ossia venti moduli) e 528,2 mm (due palmi[23], ossia otto moduli).
Definita la posizione del settore sinistro del ponticello, per quello destro erano necessari altri due riferimenti. Il primo ovviamente dovette essere il punto d'angolazione tra i due settori, l'altro, presumibilmente, fu la lunghezza della porzione vibrante della corda *do*[5], definita in 132,5 mm (mezzo palmo[24], ossia due moduli). Fu così completato anche il posizionamento del ponticello sul somiere e le punte furono segnate tramite riporto dall'altro ponticello, usando la guida dei salterelli come riscontro.

Disamina dei dati utilizzati

Alla fine del punto *3* ho avvertito il lettore come un'errata interpretazione delle coincidenze sia affatto possibile, per la concomitanza d'eventi casuali; sempre in

agguato quando si lavora coi numeri. Ritengo quindi opportuno rappresentare, in *Tabella 2*, quali altre coincidenze possano esservi tra le misure qui rilevate e le unità di misura impiegate anticamente nelle principali città italiane.

Tabella 2

Misura rilevata	Braccio bergamasco	Braccio bresciano	Braccio bolognese	Braccio fiorentino	Palmo genovese	Braccio milanese	Palmo mercantile romano	Palmo siciliano	Braccio lungo veneziano	Palmo napoletano
1713		1713,1			1711,9	1710,6	1715,2	1714,2		1713,9
1318,8		1319,9			1317,6		1317,7	1320,9		1318,3
592		590			591,4	594,9		594,9		593,3
528,2	531				529,1					527,34
329,7	331,8				332			332,7		329,6
164,8	165,9				166					164,8
132,5	132,8		133,3					131,1		131,8
131,5	132,8		133,3					131,1		131,8
110		112,3		109,3				110,9		109,9
87,5	88,5								85,4	87,89
33										33

Nessuna delle unità di misura rappresentate riesce a fornire una tolleranza di precisione, o un numero di coincidenze paragonabili a quelle che si riscontrano col palmo napoletano.
Una diversa misura locale, per collimare altrettanto bene, dovrebbe essere pari alla metà, al doppio o al quadruplo del palmo di Napoli: tale misura avrebbe le sue stesse frazioni e i suoi stessi multipli.
Dopo aver esaminato un campione di 255 antiche unità di misura ho potuto trovare tale rapporto solo in due casi: il piede agrimensorio in uso a Chiavenna e il braccio usato per misurare la seta ad Omegna. Per quanto ne so, in queste due cittadine non è mai esistita alcun'attività cembalara; ma, anche se Chiavenna e Omegna fossero stati importanti centri di costruzione, questo, per gli argomenti che ora produrrò, non può essere considerato un concorso invalidante.
La più comune obiezione al metodo metrologico richiama la possibilità che altri sistemi di misura possano ugualmente spiegare i dati rilevati. In altre parole, è applicato il sillogismo: *se un'unità di misura impropria coincide con i valori rilevati in modo analogo all'unità di misura assegnata, anche questa dev'essere impropria.* In questo caso, la lunghezza – per esempio – della scrivania moderna sulla quale lavo-

ro, che ha la misura normalizzata di 160 cm, poiché coincide esattamente con la misura di 2,5 braccia bolognesi, non dovrebbe aver nulla a che fare con il sistema metrico decimale. Naturalmente non è così; il sillogismo citato si fonda, quindi, su un equivoco e stabilisce una falsa relazione tra due termini. In realtà, la relazione andrebbe più correttamente formulata: *se un'unità di misura impropria coincide con i valori rilevati in modo analogo a quella assegnata, anche quest'ultima* ***può*** *essere impropria*; tuttavia, se **può** essere impropria, ne consegue che **può** anche essere propria e pertinente, perdendo così la sua presunta proprietà di falsificazione.
Per tornare al caso specifico, l'esistenza d'altre località, le cui antiche unità di misura coincidevano con quella napoletana, non può negare che il palmo napoletano fosse usato come riferimento per la costruzione di questo cembalo.

Conclusioni

Quando iniziai i rilievi di questo strumento non potevo immaginare quale grande quantità d'informazioni celasse nelle sue misure. Partendo dalla constatazione, quasi banale nella sua ovvietà, che un cembalo fatto a Napoli nel XVI secolo fosse costruito usando il palmo napoletano come misura di riferimento, sono giunto ad ipotizzare la metodologia adottata per il posizionamento dei ponticelli e delle loro punte; vale a dire, il complesso di misure e riferimenti che compongono il fondamento delle caratteristiche musicali dello strumento. Per formulare tale ipotesi mi sono servito di due ordini d'indizi: le incisioni segnate sul fianco curvo e sulla tavola armonica, e la coincidenza con il palmo napoletano d'alcune misure notevoli. In entrambi i casi ho sottoposto ogni singolo indizio a numerosi riscontri e ho accettato solo le coincidenze e i segni che erano confermati dal concorso di altri. Inoltre, ho escluso dal presente lavoro le misure, vicine a frazioni o multipli del palmo, che non rientravano nei limiti di tolleranza riassunti in Tabella 1. Così facendo ho rinunciato ad un gran numero di dati, taluni anche di un certo interesse, ma il presente lavoro ha acquisito maggior accuratezza.
L'ipotesi qui espressa potrebbe ritenersi confermata qualora fosse possibile riscontrare, su un altro strumento, una analogia di dati riferiribile ad una metodologia eguale o affine a quella descritta.
Una conferma parziale sarebbe altresì possibile nel caso in cui la metodologia d'acquisizione dei riferimenti fosse affatto diversa, ma esistesse analogia fra i singoli dati dello strumento di confronto e quelli qui rilevati. In altre parole, qualora vi fosse una relazione, nello strumento di confronto, tra le misure corrispondenti a quelle qui indicate e la misura locale riferibile allo strumento in esame.

Contributo fotografico di Claudio Canevari.

NOTE

(1) GALLINI, N. & F., Comune di Milano - Museo degli strumenti musicali - Catalogo, Milano, 1963.

(2) KOSTER JOHN, *"A distinctive group of Sixteenth-Century Italian stringed Keyboard Instruments"*. Relazione al Convegno Annuale dell'American Musical Instrument Society", Texas, 2 Maggio 1992.
WRAIGHT DENZIL, *" The identification and authentication of Italian String Keyboard Instruments"*, The Historical Harpsichord, vol. III, Stuyvesant, NY, 1992, p. 137-143.

(3) Un'indagine dendrocronologica effettuata sulla tavola armonica di abete (*Picea Abies*) - da *Dendro Data s.a.s* di Verona - attribuisce, tuttavia, come termine *post quem* l'anno 1513. Questa indicazione è compatibile con la datazione indicata dalla segnatura apocrifa.

(4) ARNAULT DE ZWOLLE, Henri: Bibliotheque Nationale, Paris, MS. fonds Latin 7295. Ed. mod.: G. Le Cerf e E. R. Labande, Paris, 1932.

(5) Le misure di riferimento si intendono sempre senza cornici.

(6) La misura di un palmo, a Napoli, equivaleva a 263,67 mm attuali. Il palmo era suddiviso in 12 once di 21,9725 mm.

(7) Sono grato ad Andrea Gatti, curatore del Museo, con il quale ho condiviso le prime osservazioni a questo proposito, ancora nell'estate del 1993.

(8) Le misure si intendono sempre senza cornici.

(9) Peraltro, va fatto notare che il costruttore pose, presumibilmente, un'attenzione alle misure che non oltrepassava la necessità di un riferimento pratico. Ciò aggiunge plauso all'accuratezza del suo lavoro, che mostra una precisione equiparabile agli odierni criteri tecnologici.

(10) Due palmi e un quarto = 593,3 mm. La leggera discrepanza tra le due misure, è anche dovuta all'aggiustamento della giunzione, tra fianco curvo e fianchetto destro, che il costruttore dovette eseguire prima dell'incollaggio.

(11) Cinque once = 109,9 mm.

(12) 1/2 palmo = 131,8 mm.

(13) È piuttosto semplice costruire una squadra, munita di graffietto con cursore, in grado di riportare perpendicolarmente sulla tavola armonica una misura; anche se la squadra è appoggiata alla costa dei fianchi. Un sistema ancora più semplice consiste nel poggiare verticalmente sulla tavola una piccola squadra ad angolo retto e farla appoggiare all' asta di quella posta sul fianco.

(14) Un attrezzo simile è suggerito da ARNAULT DE ZWOLLE (op. cit.).

(15) Il rispetto di questa distanza permette di avere un'adeguata porzione di tavola armonica per diffondere la vibrazione della corda.

(16) Quattro once = 87,89 mm. Tale distanza è misurabile sullo strumento in 87,5 mm.

(17) Un palmo e 1/4 = 329,6 mm.

(18) 1/2 oncia = 10,99 mm.

(19) Un'oncia e 1/2 = 32,96 mm.

(20) Analoga vicinanza della punta *do*^{1} alla punta *fa*^{1} è osservabile sul ponticello del somiere. Questo particolare indica che il salterello della nota *do*^{1} dovette essere voltato nella direzione opposta a quella di tutti gli altri salterelli, i quali pizzicavano la corda posta alla loro sinistra. Questa peculiare disposizione rivela che il clavicembalo fu realizzato pensando a un tipo di strumento più arcaico, senza ottava corta, e che la nota *do*^{1} fu aggiunta in fase di costruzione.

(21) Purtroppo, come osservato precedentemente, la guida dei salterelli fu asportata durante la trasformazione in clavicordo; ma la sua spaziatura è desumibile da quella della rastrelliera di guida della tastiera.

(22) Cinque palmi = 1318,4 mm. Attualmente, a causa della riduzione dello spazio nel vano del registro, causato dalla tensione delle corde, la lunghezza delle stesse risulta inferiore a quella di origine. Per le tre corde qui indicate, in base alle tracce dell'originaria posizione del somiere, tale discrepanza è stata così valutata: do1 = 3 mm; do3 = 5 mm; do5 = 3 mm.

(23) Due palmi = 527,34 mm. Attualmente la corda misura 523,2 mm. V. nota 22.

(24) Mezzo palmo = 131,8 mm. Attualmente la corda misura 129,5 mm. V. nota 22.

CASSONI LOMBARDI ISTORIATI DELLE CIVICHE RACCOLTE DEL CASTELLO SFORZESCO.

Benedetta Gallizia di Vergano

La cassapanca o cassone è da sempre tanto presente nell'arredamento domestico di ogni civiltà, da configurarsi come archetipo del concetto di contenitore, vero elemento principe della cultura dell'abitare. È il mobile che segue più fedelmente il nucleo familiare nel tempo: sin dall'origine la cassapanca è, infatti, destinata a conservare oggetti, abiti, ricordi, cose preziose. Attraverso i secoli si adegua alle necessità e si trasforma, diventando via via sedile, tavolo, piano d'appoggio, giaciglio di fortuna, culla, cassettone, credenza, armadio-guardaroba ed, a volte puro ornamento. La sua estrema versatilità la rende adattabile ad ogni ambiente, luogo e destinazione d'uso. Se nel Medioevo la cassapanca è quasi l'unico arredo della casa, nel Rinascimento si assiste ad una progressiva elaborazione dello spazio domestico: non è più richiesto un solo mobile per tutta la casa, ma se ne vogliono diversi per ogni stanza, ciascuno con una funzione specifica. In questo panorama le forme del cassone subiscono una rapida trasformazione, seguendo da vicino il rinnovamento architettonico. Un'evoluzione che non interessa solo la decorazione, ma anche la struttura stessa del mobile e le sue proporzioni: si ottiene così un arredo di semplice, castigata eleganza e di razionale rispondenza all'uso, dove sono le linee orizzontali a prevalere su quelle verticali, tipiche del gusto medioevale, mettendo in evidenza le ampie superfici piane, sobriamente decorate, dove il lavoro dell'artigiano e dell'artista decoratore si integrano.

Nei differenti centri dell'arte rinascimentale, le forme e le tipologie decorative dei cassoni, variano da zona a zona: nell'Italia settentrionale, per tutto il XV secolo, persistono elementi caratteristici dello stile Gotico accanto ai dettami del Rinascimento, giunti dalla Toscana. In particolare nei territori lombardi il mobile è concepito in modo meno complesso e appariscente di quello delle altre regioni, sia nelle forme che nelle decorazioni. Carattere che si accentuerà nel XVI secolo con la fine del dominio degli Sforza e l'inizio di quello spagnolo (1535), nonché con il clima di austerità imposto dalla Controriforma. A Milano esiste dal 1385 un "paratico di maestri del legname e carpentieri" (i falegnami lombardi vengono chiamati *Marangoni*), organismo che, nel 1489, fonda la *Schola Magistrorum a Lignamine Sancti Joseph Mediolani*, dotata di statuto, approvato da Francesco Sfor-

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

[21] Purtroppo, come osservato precedentemente, la guida dei salterelli fu asportata durante la trasformazione in clavicordo; ma la sua spaziatura è desumibile da quella della rastrelliera di guida della tastiera.

[22] Cinque palmi = 1318,4 mm. Attualmente, a causa della riduzione dello spazio nel vano del registro, causato dalla tensione delle corde, la lunghezza delle stesse risulta inferiore a quella di origine. Per le tre corde qui indicate, in base alle tracce dell'originaria posizione del somiere, tale discrepanza è stata così valutata: do1 = 3 mm; do3 = 5 mm; do5 = 3 mm.

[23] Due palmi = 527,34 mm. Attualmente la corda misura 523,2 mm. V. nota 22.

[24] Mezzo palmo = 131,8 mm. Attualmente la corda misura 129,5 mm. V. nota 22.

CASSONI LOMBARDI ISTORIATI DELLE CIVICHE RACCOLTE DEL CASTELLO SFORZESCO.

Benedetta Gallizia di Vergano

La cassapanca o cassone è da sempre tanto presente nell'arredamento domestico di ogni civiltà, da configurarsi come archetipo del concetto di contenitore, vero elemento principe della cultura dell'abitare. È il mobile che segue più fedelmente il nucleo familiare nel tempo: sin dall'origine la cassapanca è, infatti, destinata a conservare oggetti, abiti, ricordi, cose preziose. Attraverso i secoli si adegua alle necessità e si trasforma, diventando via via sedile, tavolo, piano d'appoggio, giaciglio di fortuna, culla, cassettone, credenza, armadio-guardaroba ed, a volte puro ornamento. La sua estrema versatilità la rende adattabile ad ogni ambiente, luogo e destinazione d'uso. Se nel Medioevo la cassapanca è quasi l'unico arredo della casa, nel Rinascimento si assiste ad una progressiva elaborazione dello spazio domestico: non è più richiesto un solo mobile per tutta la casa, ma se ne vogliono diversi per ogni stanza, ciascuno con una funzione specifica. In questo panorama le forme del cassone subiscono una rapida trasformazione, seguendo da vicino il rinnovamento architettonico. Un'evoluzione che non interessa solo la decorazione, ma anche la struttura stessa del mobile e le sue proporzioni: si ottiene così un arredo di semplice, castigata eleganza e di razionale rispondenza all'uso, dove sono le linee orizzontali a prevalere su quelle verticali, tipiche del gusto medioevale, mettendo in evidenza le ampie superfici piane, sobriamente decorate, dove il lavoro dell'artigiano e dell'artista decoratore si integrano.

Nei differenti centri dell'arte rinascimentale, le forme e le tipologie decorative dei cassoni, variano da zona a zona: nell'Italia settentrionale, per tutto il XV secolo, persistono elementi caratteristici dello stile Gotico accanto ai dettami del Rinascimento, giunti dalla Toscana. In particolare nei territori lombardi il mobile è concepito in modo meno complesso e appariscente di quello delle altre regioni, sia nelle forme che nelle decorazioni. Carattere che si accentuerà nel XVI secolo con la fine del dominio degli Sforza e l'inizio di quello spagnolo (1535), nonché con il clima di austerità imposto dalla Controriforma. A Milano esiste dal 1385 un "paratico di maestri del legname e carpentieri" (i falegnami lombardi vengono chiamati *Marangoni*), organismo che, nel 1489, fonda la *Schola Magistrorum a Lignamine Sancti Joseph Mediolani*, dotata di statuto, approvato da Francesco Sfor-

za il 22 novembre del 1459[1]. Nello statuto non sono indicate le Regole dell'Arte, ma solo le norme che regolano i rapporti corporativi[2]. La pittura a tempera era il sistema più usato per decorare il mobile lombardo, in particolare il cassone che, tra gli arredi, è quello che meglio si prestava ad accogliere le scene dipinte che occupano tutta la superficie del fronte e in alcuni casi anche i lati. Destinato a contenere il corredo della sposa e spesso costruito in coppia, veniva portato in processione fino alla casa dello sposo, sotto lo sguardo dei cittadini: l'importanza e la ricchezza della sua decorazione era simbolo della potenza della famiglia. Come nel resto dell'Italia rinascimentale anche in Lombardia l'uso di dipingere i mobili risale al Medioevo e si diffonde nel Quattrocento quando, i motivi raffigurati si complicano: i cassoni possono essere, quindi *dipinti*, se ricoperti con una tinta uniforme, *affigurati*, se decorati con figure isolate e *istoriati*, se ornati da scene tratte da leggende, episodi sacri, battaglie, cavalcate, trionfi, tornei o altro ancora[3]. Pochi sono gli esemplari giunti fino a noi in buono stato di conservazione, la maggior parte, infatti è stata rimaneggiata nei secoli successivi. Spesso sono le fronti dei cassoni quelle che si sono meglio conservate nel tempo: mobile d'uso quotidiano, sottoposto quindi all'usura e grazie alla sua versatilità utilizzato per qualsiasi evenienza (in caso di fuga per carestia, epidemie, guerre era il mobile più comodo e maneggevole; facile da trasportare veniva utilizzato come tavolo, sedia, letto...), il cassone è particolarmente soggetto, nella parte strutturale, ai danni dovuti al trasporto e agli agenti atmosferici. Della metà del XV secolo è l'esemplare, probabilmente proveniente dalla Val Brembana[4], conservato nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco di Milano, purtroppo pesantemente restaurato (Fig. 1). Il fronte è decorato con il combattimento tra San Giorgio e il drago, alla presenza della principessa[5]: la scena si svolge su una strada che collega due città fortificate, sullo sfondo di un paesaggio di colline. Grazie, anche all'iscrizione "Pace Pace", dipinta sulla porta della città alle spalle della principessa, si è potuto datare il cassone al 1440: la dicitura è attribuita a San Bernardino, documentato a Milano in questi anni[6]. A sinistra del Santo è dipinto lo stemma della famiglia Federici, originaria della Val Camonica; quella di apporre lo stemma o gli stemmi della casata degli sposi è un uso antico, tanto che, spesso il falegname lascia liberi i pannelli laterali della cassapanca oppure dispone un apposito spazio sul fronte, in attesa che il committente vi apponga le proprie armi. In molti casi sono proprio le scene dipinte sui fronti e gli stemmi delle famiglie che permettono di datare i cassoni: gli avvenimenti narrati, soprattutto se basati su vicende storiche documentate, sono un'ottima e attendibile fonte di informazioni. Se consideriamo, ad esempio, il fronte di un altro cassone (restaurato in questo secolo), conservato a Milano nelle Civiche Raccolte[7], ci rendiamo conto che tramite un'attenta analisi dei personaggi raffigurati si riesce a stabilire non solo la data approssimata di costruzione, ma anche la probabile destinataria del mobile (Fig. 2). Sul fronte è infatti dipinto un corteo di tre nobili a cavallo, ciascuno seguito dal proprio scudiero. Le scritte riportate sopra ogni figura e gli stemmi

FIG. 1 - Cassone lombardo istoriato, metà del XV secolo, abete dipinto. Civiche Raccolte del Castello Sforzesco di Milano, inv. n .47.

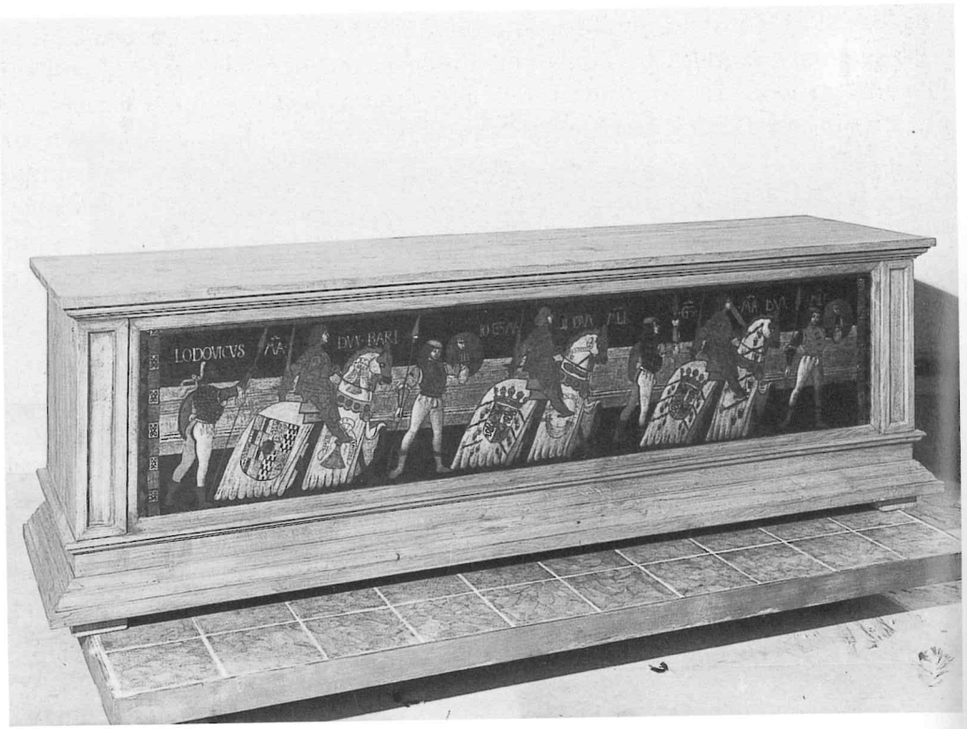


FIG. 2 - Cassone lombardo istoriato, 1479-1494 circa, noce dipinto.
Civiche Raccolte del Castello Sforzesco di Milano, inv. n. 169.

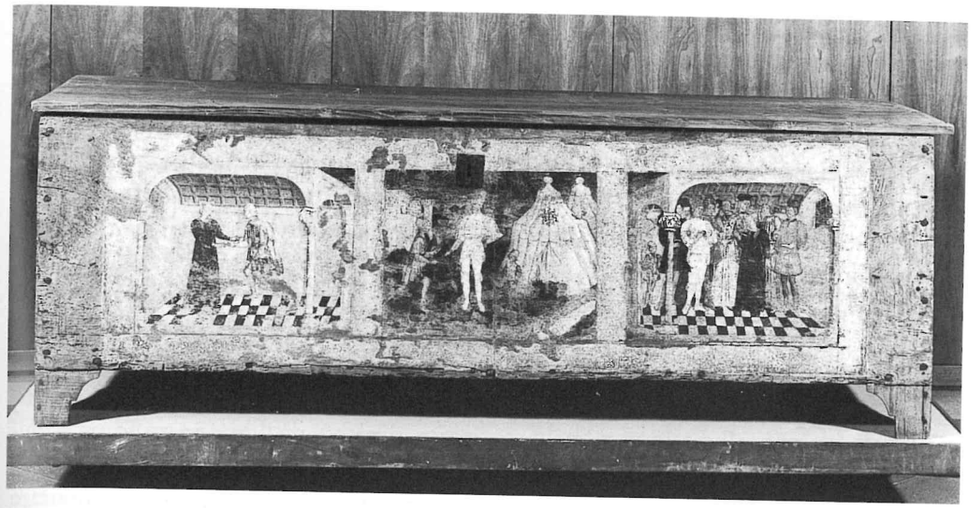


FIG. 3 - Cassone lombardo istoriato, terzo quarto del XV secolo, pioppo dipinto.
Civiche Raccolte del Castello Sforzesco di Milano, inv. n. 46.

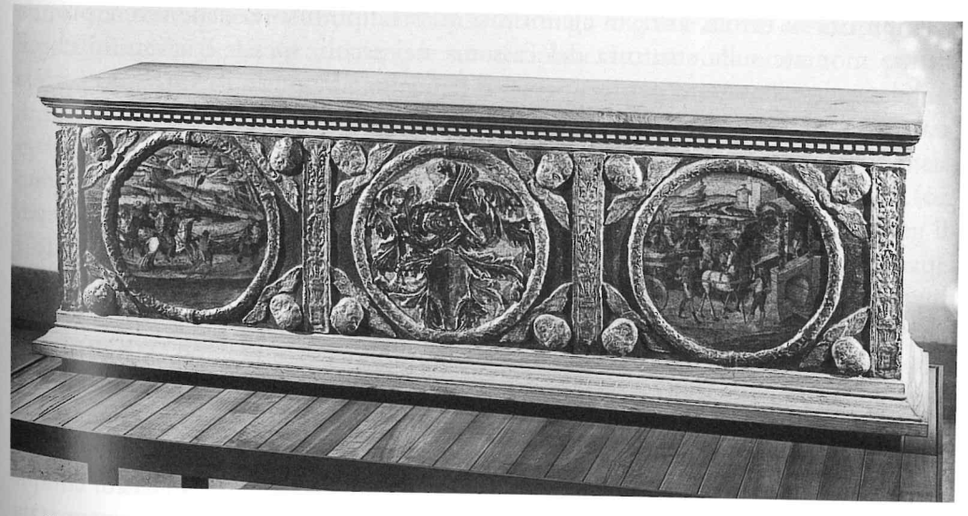


FIG. 4 - Cassone veronese (?) istoriato, fine del XV secolo, pino dipinto e rivestito in stucco dorato.
Civiche Raccolte del Castello Sforzesco di Milano, inv. n. 150.

ricamati sulle gualdrappe dei cavalli, permettono di identificare i personaggi come il duca di Milano, Galeazzo Maria Sforza (duca dal 1466 al 1476), suo figlio Gian Galeazzo (duca dal 1476 al 1494) e Ludovico Maria Sforza che diventa duca di Bari nel 1479[8]. Ed è proprio tra questa data e quella in cui il Moro viene fatto Duca di Milano (1494) che potrebbe essere fatta risalire l'epoca di costruzione del cassone. Non solo, la presenza tra i cavalieri di Ludovico Maria Sforza indurrebbe a pensare che il mobile sia stato realizzato in occasione del matrimonio (1488) tra Chiara Sforza, figlia di Galeazzo, e Fregosino Fregoso, figlio del doge di Genova: fu, infatti lui a combinare le nozze per assicurarsi il possesso della città. Solo in questo modo si spiega la presenza del duca di Bari a fianco del padre e del fratello della sposa[9]. In questo pannello è notevole l'effetto che il pittore è riuscito ad ottenere con mezzi molto semplici: la ripetizione delle figure degli scudieri, dipinti alternativamente con le gambe in posizioni diverse, dà l'impressione di veder avanzare la processione. Inoltre l'artista, nel dipingere la scena, ha impiegato una tecnica di rapida esecuzione, ma di marcato effetto (spesso utilizzata per decorare i pannelli dei soffitti lignei) che consiste nel tracciare il contorno delle figure con una pesante linea nera data a pennello, riempire gli spazi così ottenuti con colori vivaci e, successivamente, delineare tutti i particolari con il medesimo tratto nero[10].

La decorazione pittorica dei cassoni, realizzata come si è detto per lo più con colori a tempera, è dovuta anche a mani famose. Vi si dedicano molti artisti affermati in tutti i centri dell'arte italiana: grandi decoratori di cassoni sono stati Masaccio, Paolo Uccello[11], Sandro Botticelli, Antonio Pollaiolo, Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio, Domenico Veneziano e Bonifacio Bembo, come ci ricorda anche Vasari nella "Vita di Dello Delli"[12]. Il procedimento tecnico è lo stesso della pittura su tavola, anzi, in alcuni casi questi dipinti sono delle vere e proprie pitture montate sulla struttura del cassone: nei secoli, spesso è avvenuto che il mobile venisse smontato per recuperare il pannello ed esporlo, snaturando però la sua originaria funzione. In alcuni casi, se il cassone è di poco pregio e quindi di costo contenuto, la decorazione viene dipinta direttamente sul legno (pino o faggio). Nel caso di una commissione importante, invece, prima si stende uno strato di gesso sul quale sono poi dati i colori ad acqua per il fondo e quelli ad olio per i particolari; in questo modo si ottiene una decorazione molto più resistente e duratura che, in qualche caso viene brunita con una pietra dura (come l'agata). Alla cerchia del pittore lombardo Bonifacio Bembo (nato nel 1420 e in stretti rapporti con Francesco Sforza, di cui ha eseguito il ritratto nel 1447), è attribuito il terzo cassone nuziale conservato al Castello Sforzesco (Fig. 3). Realizzato in legno di pioppo e restaurato nel XIX secolo, dalla forma semplicissima e lineare, è decorato da un pannello dipinto con la "Storia di Lucrezia romana", suddivisa in tre episodi distinti. Nel primo riquadro Lucrezia chiama a sé un servo col compito di inviare al marito, Collatino, un messaggio in cui l'avverte di essere stata oltraggiata da Sesto Tarquinio. Nella scena centrale il servo è al cospetto di Collatino, mentre nell'ultima, Lucrezia si suicida in presenza del marito e di altri personaggi[13]. I tre riquadri sono separati da una fascia ornata da lievi motivi a rilievo. Le armi di due famiglie cremasche, aggiunte in seguito, di cui una identificata come quella dei Benzoni (Signori di Crema tra il 1403 e il 1420), sono dipinte sui pannelli laterali del cassone; inoltre sull'armatura e sulla tenda di Collatino è raffigurata la *Croce di Mesocco*, a forma di ruota infuocata, impresa concessa da Papa Alessandro V ai Trivulzio nel 1409-1410[14]. Gilda Rosa (1963, p. 22) ritiene probabile che l'antica proprietaria del cassone avesse sposato un capitano alle dipendenze di Antonio Trivulzio, commissario di Filippo Maria Visconti a Crema.

La suddivisione del pannello frontale dei cassoni in tre scomparti, di cui, a volte, quello al centro più largo e contenente lo stemma del casato, affiancato dai due più piccoli, ornati da scene dipinte e separati da cornici realizzate in pastiglia dorata, è una caratteristica qualificante del cassone nuziale fiorentino dell'inizio del XV secolo[15]. L'uso di combinare la decorazione pittorica con le cornici a stucco dorato si diffonde anche nell'Italia settentrionale, come dimostra il fronte del cassone, forse realizzato da artigiani veronesi, conservato a Milano nelle Civiche Raccolte[16]. È databile alla fine del XV secolo, epoca in cui, a Firenze, questa tecnica era già stata abbandonata poiché le formelle costringevano le scene dipinte entro spazi angusti, rendendo difficile sfoggiare cavalcate, tornei, giostre o ampliare lo sfondo con magnifiche architetture e paesaggi. Nei due tondi laterali sono rappresentati due episodi della "vita di Camilla", tratti dall'Eneide (*Camilla passa il fiume*, Eneide, XI, 539 e *La morte di Camilla*, Eneide, XI, 648-827), mentre quello al centro è occupato dallo stemma della famiglia Sansoni di Firenze (scomparsa durante la prima metà del XVII secolo) (Fig. 4). La decorazione a stucco dorato è composta da quattro fasce verticali intagliate con vasi fioriti che suddividono il pannello in tre scomparti, una serie di teste di putti alati, disposte sugli angoli e da tre cornici a motivi vegetali intrecciati che incorniciano le scene dipinte. I cassoni da nozze sono pressoché gli unici mobili ad essere ornati con decorazioni in stucco in rilievo: questa tecnica, scomparsa durante il Medioevo, era impiegata nell'antichità per le decorazioni murali. Lo stucco viene realizzato mescolando gesso o polvere di marmo (o anche polvere di mattone) con colla animale ed è applicato alla base in legno tramite due diverse tecniche che variano a seconda del tipo di decorazione da ottenere[17].

In Lombardia, la pittura a tempera, a volte abbinata all'uso di decorazioni a stucco dorato, non è la sola tecnica impiegata per ornare i cassoni: alcuni esemplari sono decorati con motivi intagliati, intarsiati e, in alcuni casi, pirografati. A Milano e a Brescia, inoltre si diffonde a partire dal 1479 l'uso della carta xilografata in sostituzione delle tarsie lignee[18]. Comunque, nonostante in alcuni esemplari del Rinascimento maturo la decorazione, sempre più ricca e complessa, rivesta tutta la superficie del pannello frontale, mantenendo inalterato l'equilibrio formale del mobile (l'intaglio diviene più incavato e alla tarsia geometrica, detta *alla certosina*, si accosta quella pittorica), la cassapanca lombarda non raggiungerà mai la ricchezza decorativa, l'importanza e lo sfarzo degli esemplari toscani e romani.

NOTE

(1) Si veda C. ALBERICI, *Il mobile lombardo*, Milano, 1969, p. 6 e passim.

(2) Lo statuto, probabilmente, mantiene in vigore le norme del periodo visconteo, inoltre sancisce che per esercitare il mestiere l'aspirante falegname deve passare almeno cinque anni a bottega da un maestro, ed essere poi dichiarato idoneo dal Priore e da sei Ufficiali. Facevano parte della corporazione anche gli intagliatori, i tornitori e gli intarsiatori. Le società artigiane milanesi verranno soppresse nel 1774 dall'imperatore Giuseppe II d'Austria (si veda C. ALBERICI, op. cit., p. 6 e passim). Anche a Firenze erano in vigore dal XIV secolo rigide norme, sancite dallo statuto dell'Arte dei Legnaioli che regolavano, ad esempio, la costruzione dei cassoni e nulla poteva essere lasciato al caso, dalla qualità del materiale impiegato, alle dimensioni, al tipo di decorazione.... In caso di commissioni particolari, però, gli artigiani potevano ignorare le leggi, pagando una tassa, e realizzando così un mobile *isfoggiato*. Si veda B. GALLIZIA DI VERGANO, A. VALSECCHI, *Archipanche e cassapanche, alla ricerca degli archetipi, ricostruzione di un mobile essenziale nei tempi oscuri*, Milano, 1995, p. 172.

(3) Si veda M. TINTI, *Il mobilio fiorentino*, Milano-Roma, p. 28.

(4) Si veda G. ROSA, *I mobili delle Civiche Raccolte artistiche di Milano*, Milano, 1963, p. 23, n. 21 e E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano, 1997, p. 127, n. 147.

(5) L'iconografia cristiana identifica la lotta tra S. Giorgio e il drago, simbolo del male e del paganesimo, con la conversione al cristianesimo di un paese infedele: la Cappadocia, impersonificata dalla fanciulla che assiste alla scena.

(6) Si veda SCHUBRING, *Cassoni*, Leipzig, 1915, p. 384, tav. CLIV.

(7) Si veda E. COLLE, op.cit., p. 127, n. 148 e G. ROSA, op. cit., pag. 23, n. 22.

(8) Questo pannello fa parte di un ristretto numero di arredi in cui sono raffigurati i membri della famiglia Sforza. Si veda C. ALBERICI, op. cit., p. 37.

(9) Si veda GHINZONI, *Frammento di una cassa nuziale sforzesca dipinta nel secolo XV*, in "Archivio Storico Lombardo", II, 1880, pp. 345-353

(10) W. Terni de Gregory (*Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano, 1981, pp. 55-58, figg. 28 e 29) ritiene probabile che questo cassone possa essere opera della bottega dei fratelli De Pedris.

(11) Nella collezione Jandolo a Roma è conservato un pannello frontale di cassone, dipinto, attribuito al pittore fiorentino, Paolo Uccello.

(12) "...usandosi in que' tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture e con altre varie fogge ne' coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipingere; et oltre alle storie che si facevano nel corpo dinanzi e nelle teste, in sui cantoni e tallora altrove, si facevano fare l'arme o vero insegne delle casate. E le storie che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo più favole tolte da Ovidio e da altri poeti, o vero storie raccontate dagli storici greci o latini, e similmente cacce, giostre, novelle d'amore et altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno. Il di dietro poi si foderava di teli o di drappi.... Per molti anni fu di sorte questa cosa in uso, che eziando i più eccellenti pittori in così fatti lavori si esercitavano, senza vergognarsi come oggi molti farebbero, di dipingere e mettere d'oro simili cose.....". Da G. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, 1991, pp. 282-283

(13) Si veda E. COLLE, op. cit., p. 127, n. 149; G. ROSA, op. cit., p. 22, n. 20; C. ALBERICI, op. cit., p. 37.

(14) Si veda W. TERNI DE GREGORY, op. cit., pp. 58-60, fig. 33.

(15) Un cassone fiorentino interamente coperto da stucco dorato e con il fronte tripartito da formelle in cui sono raffigurate scene di vita quotidiana, è conservato al Museo del Bargello di Firenze.

(16) E. COLLE (op. cit., p. 132, n. 157) riconosce un'analogia tra il cassone delle Civiche Raccolte e quello visibile al Museo Poldi Pezzoli di Milano, datato al 1490 e attribuito ad un artigiano dell'Italia settentrionale, probabilmente veronese. Si veda anche S. COLOMBO, *L'arte del legno e del mobile in Italia*, 1981, figg. 195 e 196.

(17) Per riprodurre semplici figure in bassorilievo il composto viene steso su una striscia di tessuto incollata al legno, l'impasto viene poi modellato sulla base del disegno tracciato. Nel caso siano i soggetti più importanti e complessi quelli da realizzare, allora vengono appositamente costruiti degli stampi in cui è gettato lo stucco; una volta formata la figura, questa viene applicata sulla fodera di base.

(18) Per un cassone xilografato si veda E. COLLE, op. cit., p. 130, n. 154.

UNA SELEZIONE DEI NADAR DELLA BERTARELLI

Angela Madesani

In uno dei più importanti studi dedicati alla fotografia Roland Barthes si domandava e si rispondeva: «Chi è, secondo lei, il più grande fotografo del mondo?- Nadar»[1]. Domanda complessa, per certi versi improponibile, alla quale Barthes, però, vuole rispondere. E lo fa con una fermezza strabiliante, indicando il grande francese, figura mitologica e reale insieme del firmamento della fotografia.
Con Nadar il pensiero corre immediatamente alla Parigi della seconda metà del XIX secolo. Quella degli Impressionisti, ai quali il "buon gigante" Nadar cede il proprio studio per allestire la loro prima mostra, ma anche quella di Balzac, di Baudelaire, di Saint-Beuve, dei fratelli Goncourt, di Dumas, di Corot, di Courbet e della Bohème. Una stagione straordinaria della quale il fotografo è sicuramente uno dei più interessanti e affascinanti protagonisti.
Poche sono le occasioni nel nostro Paese per imbattersi in Nadar: nessuna mostra sinora dedicata, poche fotografie nelle collezioni private, quasi nessuna in quelle pubbliche. Un "fantasma" noto solo attraverso i libri e le riproduzioni.
È, quindi, ancora più interessante e intrigante la piccola scoperta da noi fatta negli archivi della Raccolta Bertarelli che possiede diciassette immagini di Nadar e della sua cerchia. Sono tutti ritratti: dodici *cartes de visite*, due ritratti di formato più grande e tre ritratti di gruppo collocabili durante la seconda e la terza parte della produzione nadariana, durante le quali subentrò anche il figlio di Nadar, Paul, le cui immagini sono di qualità decisamente inferiore rispetto a quelle del padre.
La tripartizione dell'attività nadariana deriva dai tre periodi della sua vita professionale, la cui scansione è data dalla collocazione dei tre diversi studi nei quali Gaspard Félix Touranchon, questo il vero nome di Nadar, ha lavorato nel corso degli anni: prima in rue Saint-Lazare, 113 (dal 1854 al 1860), poi in Boulevard des Capucines, 35 (dal 1860 al 1873-74), dove fece esporre gli Impressionisti, infine in rue d'Anjou St.Honoré, 51 (dal 1874 in avanti).
In un saggio teorico sulla fotografia recentemente pubblicato in Italia, Rosalind Krauss[2] sottolinea l'importanza, sinora incompresa, dello studio della fisiognomica durante tutto il corso del XIX secolo. La fisiognomica, secondo la Krauss, face-

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

UNA SELEZIONE DEI NADAR DELLA BERTARELLI

Angela Madesani

In uno dei più importanti studi dedicati alla fotografia Roland Barthes si domandava e si rispondeva: «Chi è, secondo lei, il più grande fotografo del mondo?- Nadar»[1]. Domanda complessa, per certi versi improponibile, alla quale Barthes, però, vuole rispondere. E lo fa con una fermezza strabiliante, indicando il grande francese, figura mitologica e reale insieme del firmamento della fotografia.
Con Nadar il pensiero corre immediatamente alla Parigi della seconda metà del XIX secolo. Quella degli Impressionisti, ai quali il "buon gigante" Nadar cede il proprio studio per allestire la loro prima mostra, ma anche quella di Balzac, di Baudelaire, di Saint-Beuve, dei fratelli Goncourt, di Dumas, di Corot, di Courbet e della Bohème. Una stagione straordinaria della quale il fotografo è sicuramente uno dei più interessanti e affascinanti protagonisti.
Poche sono le occasioni nel nostro Paese per imbattersi in Nadar: nessuna mostra sinora dedicata, poche fotografie nelle collezioni private, quasi nessuna in quelle pubbliche. Un "fantasma" noto solo attraverso i libri e le riproduzioni.
È, quindi, ancora più interessante e intrigante la piccola scoperta da noi fatta negli archivi della Raccolta Bertarelli che possiede diciassette immagini di Nadar e della sua cerchia. Sono tutti ritratti: dodici *cartes de visite*, due ritratti di formato più grande e tre ritratti di gruppo collocabili durante la seconda e la terza parte della produzione nadariana, durante le quali subentrò anche il figlio di Nadar, Paul, le cui immagini sono di qualità decisamente inferiore rispetto a quelle del padre.
La tripartizione dell'attività nadariana deriva dai tre periodi della sua vita professionale, la cui scansione è data dalla collocazione dei tre diversi studi nei quali Gaspard Félix Touranchon, questo il vero nome di Nadar, ha lavorato nel corso degli anni: prima in rue Saint-Lazare, 113 (dal 1854 al 1860), poi in Boulevard des Capucines, 35 (dal 1860 al 1873-74), dove fece esporre gli Impressionisti, infine in rue d'Anjou St.Honoré, 51 (dal 1874 in avanti).
In un saggio teorico sulla fotografia recentemente pubblicato in Italia, Rosalind Krauss[2] sottolinea l'importanza, sinora incompresa, dello studio della fisiognomica durante tutto il corso del XIX secolo. La fisiognomica, secondo la Krauss, face-

va parte del bagaglio culturale di ogni buon intellettuale di quel periodo, come rivelano le straordinarie descrizioni contenute nelle pagine di Honoré de Balzac, e Nadar non era un'eccezione alla regola. Alla base della fisiognomica stava il fondamentale "L'art de connaître les hommes par la physionomie" di Johann Kaspar Lavater, pubblicato nel 1802. Lo provano le immagini mediche di Nadar, di sapore lombrosiano, realizzate nel 1854 insieme al fratello Adrien e al professor Duchenne de Boulogne, studioso dei muscoli facciali[3]. Nadar studia attentamente le espressioni dei volti e dei corpi, si interessa alla postura dei muscoli del viso, alla loro mimica.

Influenzato dalla fisiognomica, osserva i suoi protagonisti, li studia, li penetra e poi li racconta attraverso l'obiettivo, precorrendo per molti versi gli studi di psicologia e psicoanalisi che sarebbero venuti da lì a poco, ne indaga la personalità, le caratteristiche, le particolarità, al di là dell'aspetto meramente fisico.

Nadar è appieno un uomo del suo tempo, durante il quale il concetto di traccia, fortemente legata al rappresentato poiché prodotta dal suo referente, che secondo Nadar è l'elemento precipuo e fondamentale della fotografia, si pensava agire come presenza manifesta del senso. Basti pensare alla balzachiana "Teoria degli Spettri", che per certi versi sembra annunciare l'arrivo del dagherrotipo e, quindi, della fotografia.

La lunga vicenda di Nadar che visse tra il 1820 e il 1910 non è, naturalmente, tutta dello stesso interesse[4].

Le immagini attribuite a Nadar della Raccolta Bertarelli sono tutte provenienti dal legato di Lamberto Vitali, collezionista e primo studioso italiano della fotografia di Nadar: in tutto tredici immagini. Le altre quattro, provenienti da un altro importante donatore, Alfonso Orombelli, sono, invece, con ogni probabilità attribuibili al figlio Paul. I ritratti di insieme, infatti, raffigurano tutti e tre gruppi di ballerine, soggetto questo particolarmente caro a Paul. Tutte e tre le immagini[5] sono molto rovinate, la superficie è crepata, una delle tre è colorata e il colore è saltato in alcune zone. Si tratta di immagini realizzate in studio che non presentano particolari originalità. Paul potrebbe essere l'artefice anche del ritratto di uomo[6] in uniforme identificabile con E. Zohrab, autore della dedica sul retro dell'immagine: "Souvenir d'amitié a Monsieur Louis Cito dei Principi della Rocca", datata: Cairo, il 5 settembre 1879. Durante quel periodo dei ritratti si occupava quasi esclusivamente Paul, nato nel 1856.

Le immagini realizzate da Paul sono assai diverse da quelle del padre, mancano i presupposti culturali, stilistici e formali che caratterizzano le immagini di Nadar senior e che danno loro una luce e un guizzo particolare. Di Paul dovrebbe essere anche la piccola *carte de visite*, questa a differenza, del gruppo precedente, di provenienza Vitali, con un volto di donna. È un'immagine di buona qualità, ma decisamente canonica. L'immagine[7], realizzata nel terzo studio, presenta un elemento di datazione post quem, ovverosia la notizia della medaglia d'oro conquistata dallo studio Nadar all'*Exposition Universelle* del 1878.

Di incerta attribuzione il ritratto di giovane donna[8] in costume, proveniente dal legato di Lamberto Vitali, l'immagine è tarda con le stesse caratteristiche della precedente, quindi realizzata dopo il '78, dato che fa supporre si tratti di opera del figlio Paul o di un altro dei numerosi fotografi che lavoravano nello studio di Nadar.

Veniamo ora alle *cartes de visite*, donate da Lamberto Vitali. Le piccole immagini sono attualmente raccolte in un paio di album contenenti i ritratti, in forma di *cartes de visite*, di personalità di tutti Paesi d'Europa. Le immagini, una decina, sono da dividere in due gruppi, uno più interessante con i ritratti celeberrimi degli intellettuali dell'epoca di Nadar da Lamartine a Berlioz e un secondo gruppo sempre di buon livello con ritratti di personalità a noi sconosciute, che presentano, però, una buona qualità stilistica.

Partiamo, quindi, da questo secondo gruppo[9]. Si tratta dei ritratti di Meponier, Edmond About, M. Becquerel, chimico e professore di fisica, del turco Fuad Pascha e del chimico Pelligo. Sono tutti ritratti di tre quarti seduti, opere realizzate nello studio di Boulevard des Capucines, a nostro parere nella seconda metà degli anni Sessanta. Sono personalità a noi misconosciute, che dovevano avere, però, in quel periodo una certa notorietà. Non si tratta, infatti, di quei ricchi bottegai privi di meriti intellettuali, che Nadar non riusciva proprio a digerire, ma che davano di che vivere al suo pretenziosissimo studio a tre piani con tanto di insegna luminosa a gas sulla strada.

Nadar indaga i loro volti, le loro posture, li studia, li penetra riuscendo a raccontarceli in tutta la loro peculiarità: chi autorevole, chi mite, chi severo.

Come è noto Felix Nadar è stato anche, prima che fotografo, caricaturista. A partire dal 1846 ha lavorato per "Le Coursaire-Satan" e per la "Silhouette", poi per altre riviste. Nei primi anni Cinquanta decide di creare il "Pantheon" attraverso le caricature dei personaggi letterari; l'operazione è un fiasco colossale, così nel 1854 si orienta verso la fotografia, alla quale si avvicina curiosamente, come a un espediente per rimediare i danni provocati dalla caricatura, trasferendo a questo mezzo l'idea del "Pantheon" grafico e comincia a ritrarre i personaggi che più ama. Si possono collegare a questo progetto le tre fotografie di letterati di cui la Raccolta Bertarelli è in possesso provenienti dalla donazione Vitali. Tra gli scrittori che Nadar ama di più c'è Alexandre Dumas padre, del quale realizza un ritratto nel 1855. La Raccolta Bertarelli possiede una stampa più moderna di questo ritratto, in forma di *carte de visite*, alla quale è stata aggiunta, rispetto alla prima versione, una sedia[10].

È un'immagine di grande intensità che rivela l'ironia e l'intelligenza del personaggio ritratto. Di ottima fattura anche la *carte de visite* con la scrittrice George Sand, protofemminista strettamente legata a Nadar da un vincolo di amicizia profonda. La fotografia[11], insolito ritratto della scrittrice, dovrebbe essere il frutto di uno scatto degli anni '50.

Superba anche la *carte de visite* con il grande poeta romantico Lamartine[12],

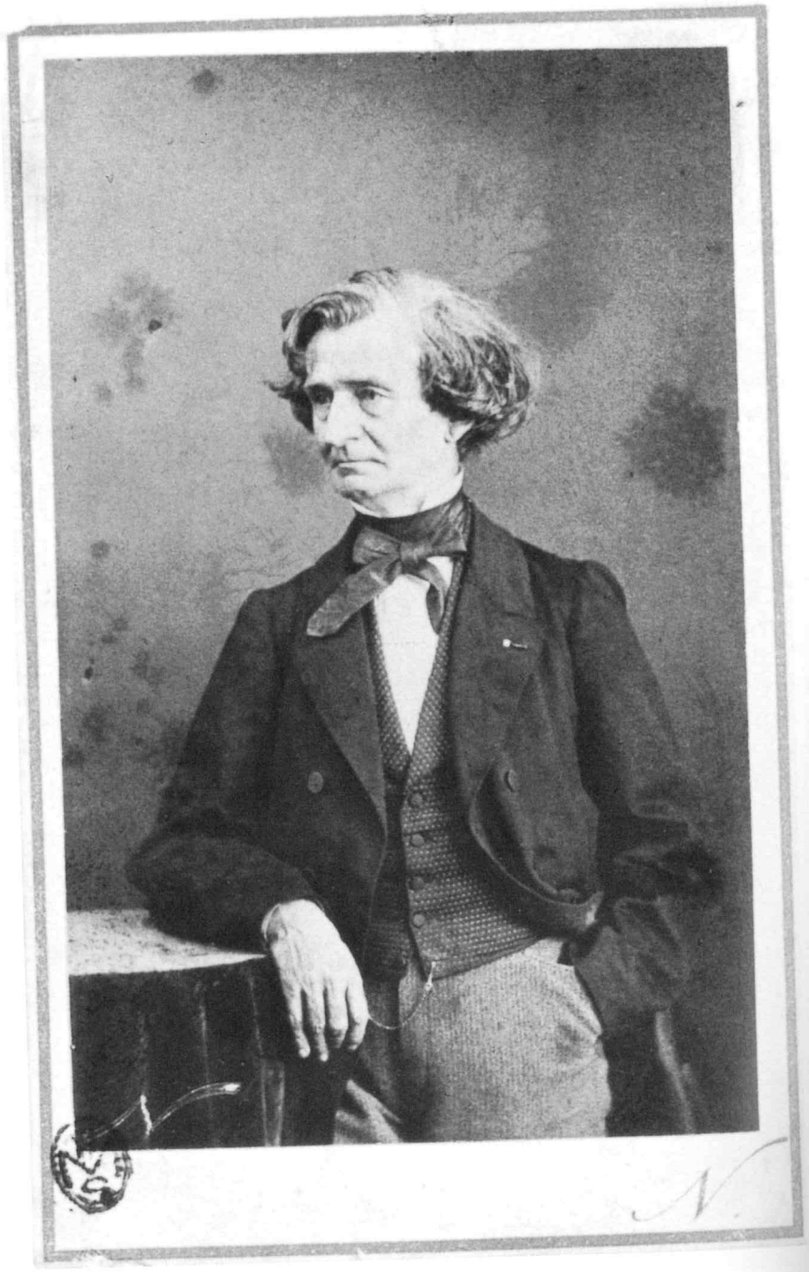
ristampata anch'essa in periodo posteriore al ritratto, di dimensioni più grandi, datato 1856, che pare la descrizione visiva delle parole di Arsène Houssaye: «Egli è alto, slanciato, agile; il volto è meno armonioso sebbene di fattezze regolari. Ha un non so che di duro e di inquieto che è l'espressione del suo tempo. Nato durante la Rivoluzione, ha attraversato l'Impero.... Colpisce la sua aria altera.... Non cammina, plana»[13].

Realizzati con gli stessi principi e le stesse attenzioni, senza l'uso di fondali, con un interesse straordinario per la psicologia del soggetto, ben più importante della fisiologia, sono i due ritratti dei pittori Gerome e Troyon[14].

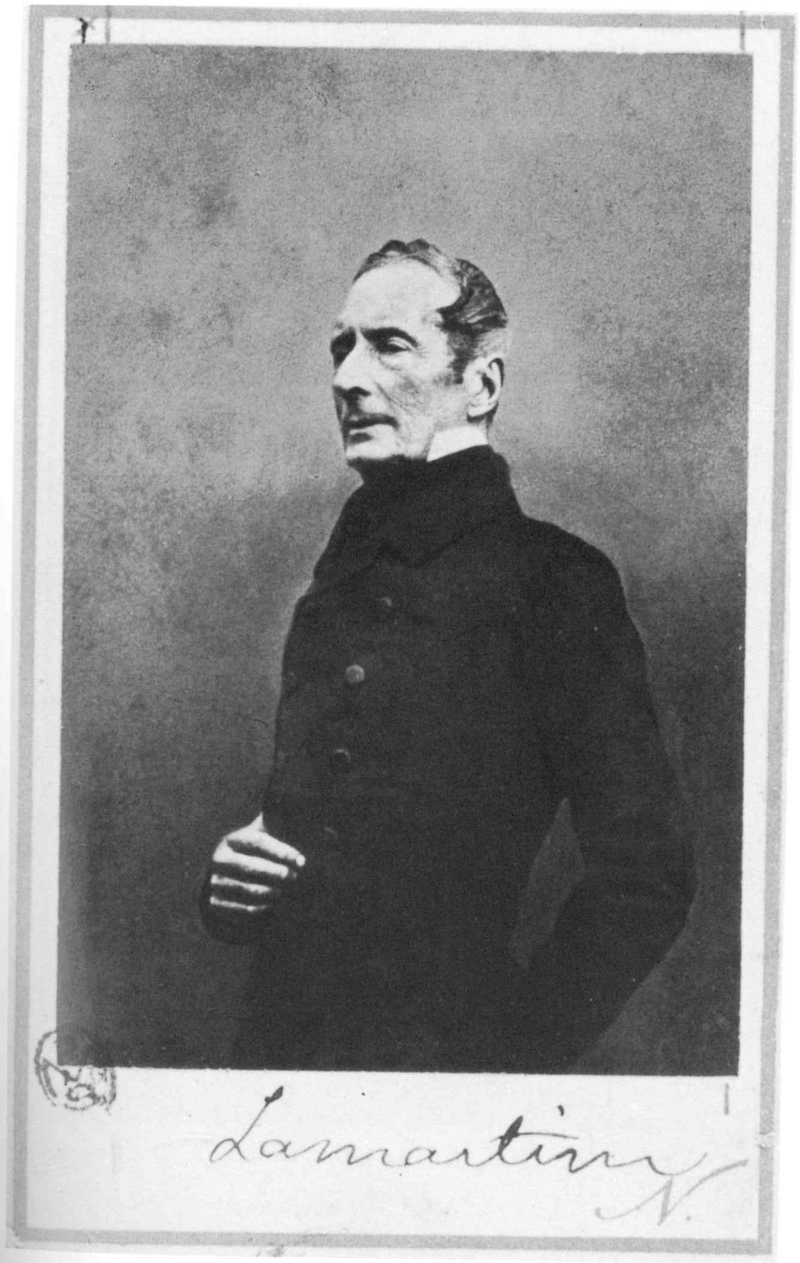
Chiude la nostra galleria uno dei più bei ritratti dell'Atelier Nadar, di cui la Bertarelli è venuta in possesso sempre tramite la donazione Vitali, si tratta della *carte de visite* con il compositore Hèctor Berlioz[15], una stampa più recente dell'originale collocabile intorno al 1860, in cui, come non ha mancato di sottolineare Françoise Heilbrun nel catalogo della grande mostra dedicata a "primo" Nadar nel 1994 tra Parigi e New York[16], Nadar è capace di trarre elementi interessanti per descrivere il carattere del modello da ogni particolare. Nessun altro fotografo sarebbe stato capace di annullare, attraverso gli abiti e la postura, il difetto del compositore, dalla testa decisamente sproporzionata rispetto al corpo, per metterne, quindi, in evidenza il piglio, l'eleganza e la straordinaria intelligenza.

Da questa fotografia prende spunto anche Honoré Daumier nel suo ritratto del compositore. L'immagine era, infatti apparsa, in una delle sue numerose versioni, alla 3ème Exposition de la Société Française de la Photographie del 1859 che ispirò a Charles Baudelaire la celeberrima invettiva contro il nuovo strumento[17]. È dunque ancora una volta da ribadire l'ormai indissolubile legame tra l'arte e la fotografia. Dove la fotografia non è ancella dell'arte, ma compagna a tutti gli effetti.

Caricatura di Nadar

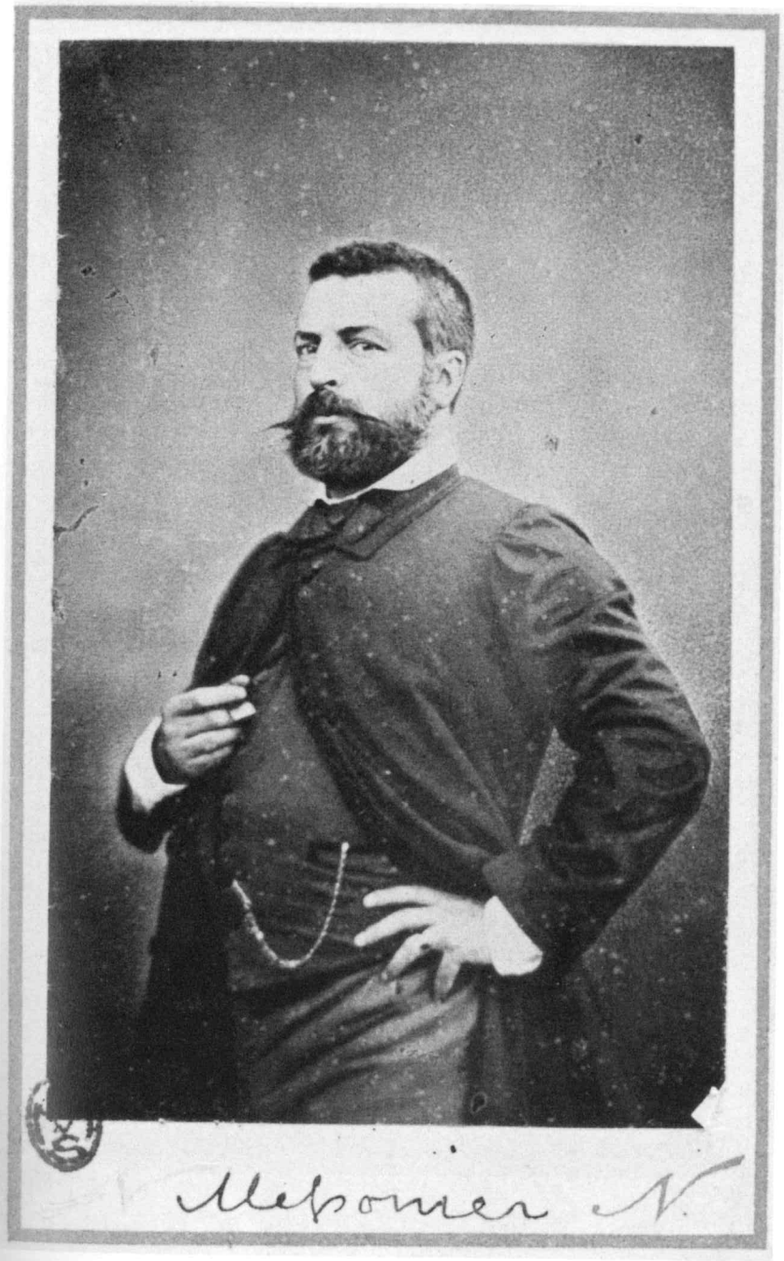


(Atelier Nadar), Ritratto di Hèctor Berlioz,
stampa su carta albuminata, cm. 6,4 x 10,3.

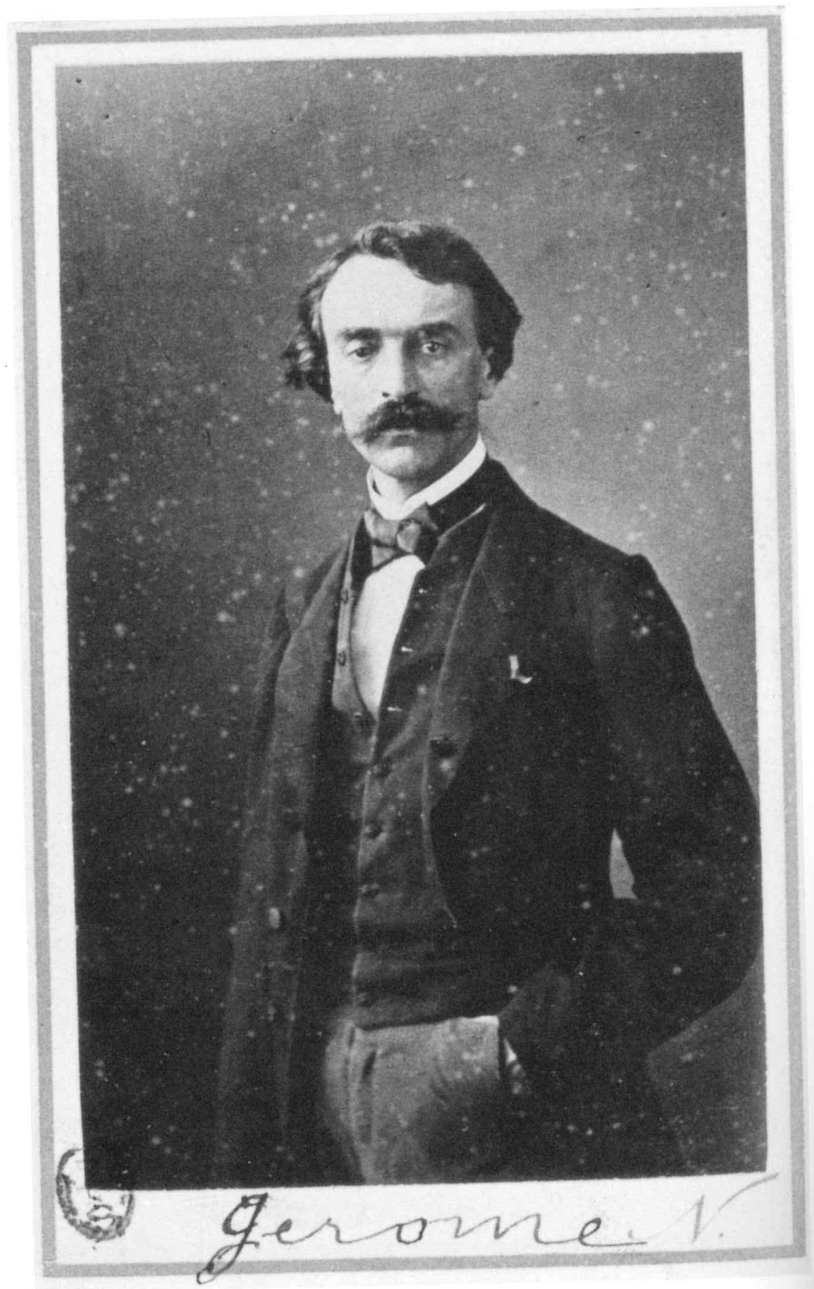


(Atelier Nadar), Ritratto di Alphonse de Lmartine,
stampa su carta albuminata, cm. 6,5 x 10,3.

(Atelier Nadar), Ritratto di Alexandre Dumas,
stampa su carta albuminata, cm. 6,5 x 10,3.



(Atelier Nadar), Ritratto di Meponier,
stampa su carta albuminata, cm. 6,5 x 10.



(Atelier Nadar), Ritratto di Gerome,
stampa su carta albuminata, cm. 6,5 x 10,3.

(Paul Nadar), Gruppo di ballerine,
stampa su carta albuminata, cm. 10,3 x 16,3.

NOTE

Premessa: le misure devono essere lette in cm larghezza per altezza

(1) Cfr. ROLAND BARTHES, *"La camera chiara-Nota sulla fotografia"*, Torino, Einaudi, 1980, pag. 71.

(2) Cfr. ROSALIND KRAUSS, in *"Teoria e storia della fotografia"*, *"Sulle tracce di Nadar"*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pag. 7 e seguenti.

(3) Cfr. a cura di EILEEN ROMANO, introduzione di MARCO VALLORA, *"Nadar fotografie"*, Milano, Tea, 1996.

(4) Cfr. a cura di EILEEN ROMANO op. cit. Pag. 112. Nel 1861 Nadar abbandona lo studio fotografico di Rue Saint Lazare e si trasferisce in Boulevard des Capucines, uno studio grandissimo dove pagava dieci volte tanto d'affitto. Per saldare i debiti Nadar, il progressista, dovette ampliare la sua clientela e accettare di fotografare la ricca borghesia del Secondo Impero, che sino a quel momento aveva stimato molto poco. In breve Nadar, amareggiato e annoiato, lasciò buona parte del lavoro dello studio al figlio Paul e si dedicò alle sperimentazioni aerostatiche, alla fisiognomica e alla fotografia con la luce elettrica. La realizzazione dei ritratti divenne solo episodica. A metà degli anni Settanta Nadar decide, quindi, dopo averlo imprestato agli Impressionisti per la loro prima grande esposizione di trasferire lo studio in rue d'Anjou.

(5) Le tre immagini (stampe su carta albuminata) misurano ognuna cm 10,3 x 16,3.

(6) Stampa su carta albuminata cm 10,3 X 16,3.

(7) Stampa su carta albuminata cm 6,3 x 10,4.

(8) Stampa su carta albuminata cm 10,9 x 16,4.

(9) Ritratti di: MEPONIER (stampa su carta albuminata cm 6,5 x 10), EDMOND ABOUT (stampa su carta salata cm 6,5 x 10), M. BECQUEREL (stampa su carta albuminata cm 6,5 x 10), FUAD PASCHA (stampa su carta albuminata cm 6,5 x 10), Pelligo (stampa su carta albuminata cm 6,2 x 10,3). Le prime prove di Nadar erano, però, su carta salata.

(10) Stampa su carta albuminata cm 6,5 x 10,3.

(11) Stampa su carta albuminata cm 6,4 x 10,3.

(12) Stampa su carta albuminata cm 6,5 x 10,3.

(13) Cfr. ARSÈNE HOUSSAYE, *"Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle 1830-80"*, in AA.VV., *"Nadar"*, Torino, Einaudi, 1973.

(14) Le due stampe su carta albuminata misurano ciascuna cm 6,5 x 10,3.

(15) Stampa su carta albuminata cm 6,4 x 10,3.

(16) Cfr. FRANÇOISE HEILBRUN, *"L'art du portrait photographique chez Félix Nadar"* in *"Nadar Les années créatrices: 1854-1860"*, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1994; pag. 72.

(17) Cfr. HEINRICH SCHWARZ, *"Arte e fotografia, precursori e influenze"*, Edizione italiana a cura di Paolo Costantini, Torino Bollati Boringhieri, 1992; pag. 64.

UN SERVIZIO DI SÈVRES PER L'ARCIDUCA FERDINANDO: NOTE SULLE PORCELLANE FRANCESI DELLE CIVICHE RACCOLTE DEL CASTELLO SFORZESCO

Luca Melegati

Il nucleo di porcellane francesi conservato al Castello Sforzesco comprende un centinaio di numeri, per un periodo che va dall'inizio del XVIII secolo alla fine dell'Ottocento e con esemplari usciti sia dalle fabbriche maggiori che dalle manifatture parigine e provinciali. La produzione ottocentesca riveste un ruolo predominante nella raccolta che, nonostante sia priva di cose di grande momento, ha il pregio di fornire un panorama esaustivo dei notevoli risultati tecnici ottenuti in Francia tra la fine del Settecento ed i primi trent'anni del secolo successivo.

Gli stilemi del dominante gusto Impero (anche nella sua derivazione, un poco imborghesita, nota sotto il nome di Restaurazione) appaiono qui non solo nei prodotti della maggior parte delle fabbriche attive nella regione di Parigi, ma anche in quelli realizzati da alcuni dei molti atelier di decorazione che, per tutta la prima metà del secolo diciannovesimo, lavorarono sui bianchi forniti da altre manifatture (per esempio di Limoges). L'uniforme utilizzo di medesimi moduli decorativi ha portato a riunire tutta questi materiali sotto la denominazione, per la verità un poco imprecisa, di *Porcelaine de Paris*. Quale sia il livello raggiunto in questi anni dall'arte ceramica francese è dimostrato dalla tazza con piattino(1) illustrata alla figura 1.

Di forna conica, è decorata con figure di cavalieri, dipinti in nero con lumeggiature dorate su un fondo a finto marmo: la stessa cromia è utilizzata per il piattino a scene di caccia. Ad abbinamenti di colori felici e tecnicamente difficoltosi si affianca l'ulteriore complicazione rappresentata dal manico, che unisce alla doratura l'uso del biscuit nero. Il risultato, di rara eleganza, si ispira ai sofisticati *black basalt* diventati di gran moda grazie all'inglese Wedgwood. L'uso ardito di tecniche diverse non è raro nella produzione del tempo: si pensi al noto e grande (180 centimetri) vaso *fuseau* realizzato in un gusto simile intorno al 1810 nella manifattura Lefebvre (fondata nel 1784 e sotto la protezione del duca d'Orleans tra il 1786 e la Rivoluzione(2)).

Resta da identificare anche la fabbrica parigina che, intorno al 1820-30, ha prodotto questa coppia di gelatiere (le *geliere* degli inventari) dall'elegante forma ad anfora (Fig. 2) sottolineata da anse dorate in forma di cariatidi che reggono ciascuna un braciere ardente(3).

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

NOTE

Premessa: le misure devono essere lette in cm larghezza per altezza

(1) Cfr. ROLAND BARTHES, *"La camera chiara-Nota sulla fotografia"*, Torino, Einaudi, 1980, pag. 71.

(2) Cfr. ROSALIND KRAUSS, in *"Teoria e storia della fotografia"*, *"Sulle tracce di Nadar"*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pag. 7 e seguenti.

(3) Cfr. a cura di EILEEN ROMANO, introduzione di MARCO VALLORA, *"Nadar fotografie"*, Milano, Tea, 1996.

(4) Cfr. a cura di EILEEN ROMANO op. cit. Pag. 112. Nel 1861 Nadar abbandona lo studio fotografico di Rue Saint Lazare e si trasferisce in Boulevard des Capucines, uno studio grandissimo dove pagava dieci volte tanto d'affitto. Per saldare i debiti Nadar, il progressista, dovette ampliare la sua clientela e accettare di fotografare la ricca borghesia del Secondo Impero, che sino a quel momento aveva stimato molto poco. In breve Nadar, amareggiato e annoiato, lasciò buona parte del lavoro dello studio al figlio Paul e si dedicò alle sperimentazioni aerostatiche, alla fisiognomica e alla fotografia con la luce elettrica. La realizzazione dei ritratti divenne solo episodica. A metà degli anni Settanta Nadar decide, quindi, dopo averlo imprestato agli Impressionisti per la loro prima grande esposizione di trasferire lo studio in rue d'Anjou.

(5) Le tre immagini (stampe su carta albuminata) misurano ognuna cm 10,3 x 16,3.

(6) Stampa su carta albuminata cm 10,3 X 16,3.

(7) Stampa su carta albuminata cm 6,3 x 10,4.

(8) Stampa su carta albuminata cm 10,9 x 16,4.

(9) Ritratti di: MEPONIER (stampa su carta albuminata cm 6,5 x 10), EDMOND ABOUT (stampa su carta salata cm 6,5 x 10), M. BECQUEREL (stampa su carta albuminata cm 6,5 x 10), FUAD PASCHA (stampa su carta albuminata cm 6,5 x 10), Pelligo (stampa su carta albuminata cm 6,2 x 10,3). Le prime prove di Nadar erano, però, su carta salata.

(10) Stampa su carta albuminata cm 6,5 x 10,3.

(11) Stampa su carta albuminata cm 6,4 x 10,3.

(12) Stampa su carta albuminata cm 6,5 x 10,3.

(13) Cfr. ARSÈNE HOUSSAYE, *"Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle 1830-80"*, in AA.VV., *"Nadar"*, Torino, Einaudi, 1973.

(14) Le due stampe su carta albuminata misurano ciascuna cm 6,5 x 10,3.

(15) Stampa su carta albuminata cm 6,4 x 10,3.

(16) Cfr. FRANÇOISE HEILBRUN, *"L'art du portrait photographique chez Félix Nadar"* in *"Nadar Les années créatrices: 1854-1860"*, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1994; pag. 72.

(17) Cfr. HEINRICH SCHWARZ, *"Arte e fotografia, precursori e influenze"*, Edizione italiana a cura di Paolo Costantini, Torino Bollati Boringhieri, 1992; pag. 64.

UN SERVIZIO DI SÈVRES PER L'ARCIDUCA FERDINANDO: NOTE SULLE PORCELLANE FRANCESI DELLE CIVICHE RACCOLTE DEL CASTELLO SFORZESCO

Luca Melegati

Il nucleo di porcellane francesi conservato al Castello Sforzesco comprende un centinaio di numeri, per un periodo che va dall'inizio del XVIII secolo alla fine dell'Ottocento e con esemplari usciti sia dalle fabbriche maggiori che dalle manifatture parigine e provinciali. La produzione ottocentesca riveste un ruolo predominante nella raccolta che, nonostante sia priva di cose di grande momento, ha il pregio di fornire un panorama esaustivo dei notevoli risultati tecnici ottenuti in Francia tra la fine del Settecento ed i primi trent'anni del secolo successivo.

Gli stilemi del dominante gusto Impero (anche nella sua derivazione, un poco imborghesita, nota sotto il nome di Restaurazione) appaiono qui non solo nei prodotti della maggior parte delle fabbriche attive nella regione di Parigi, ma anche in quelli realizzati da alcuni dei molti atelier di decorazione che, per tutta la prima metà del secolo diciannovesimo, lavorarono sui bianchi forniti da altre manifatture (per esempio di Limoges). L'uniforme utilizzo di medesimi moduli decorativi ha portato a riunire tutta questi materiali sotto la denominazione, per la verità un poco imprecisa, di *Porcelaine de Paris.* Quale sia il livello raggiunto in questi anni dall'arte ceramica francese è dimostrato dalla tazza con piattino(1) illustrata alla figura 1.

Di forna conica, è decorata con figure di cavalieri, dipinti in nero con lumeggiature dorate su un fondo a finto marmo: la stessa cromia è utilizzata per il piattino a scene di caccia. Ad abbinamenti di colori felici e tecnicamente difficoltosi si affianca l'ulteriore complicazione rappresentata dal manico, che unisce alla doratura l'uso del biscuit nero. Il risultato, di rara eleganza, si ispira ai sofisticati *black basalt* diventati di gran moda grazie all'inglese Wedgwood. L'uso ardito di tecniche diverse non è raro nella produzione del tempo: si pensi al noto e grande (180 centimetri) vaso *fuseau* realizzato in un gusto simile intorno al 1810 nella manifattura Lefebvre (fondata nel 1784 e sotto la protezione del duca d'Orleans tra il 1786 e la Rivoluzione(2)).

Resta da identificare anche la fabbrica parigina che, intorno al 1820-30, ha prodotto questa coppia di gelatiere (le *geliere* degli inventari) dall'elegante forma ad anfora (Fig. 2) sottolineata da anse dorate in forma di cariatidi che reggono ciascuna un braciere ardente(3).

FIG. 1 - Tazza con piattino di forma conica a fondo marmorizzato, manifattura di Parigi, 1810 circa.

FIG. 2 - Una di una coppia di geliere, manifattura di Parigi, 1820-30 circa.

Già attribuite alla manifattura di Sèvres, sono di un modello che si ritrova anche al di fuori della Francia: cose simili vennero per esempio realizzate nella fabbrica toscana dei Ginori[4]. Agli stessi anni risale il servito (Fig. 3) decorato a fiori naturali e realizzato nella manifattura parigina di Flamen & Fleury, domiciliata al 168 del Fabourg St. Denis ma con magazzini in rue Vivienne. Nata dalla società tra i due titolari, tra l'altro genero e suocero, nel 1820 (Fleury era attivo sin dal 1807, anno in cui impiegava tra i 20 ed i 60 operai), la fabbrica produsse fino al 1835 porcellane di qualità ma non particolarmente originali, come dimostrano anche questi piatti che possono essere avvicinati a quelli eseguiti negli stessi anni da altre importanti fabbriche (per esempio dai Darte Frères)[5]. Porcellane a decoro botanico uscirono anche da molti atelier di decorazione[6]: spesso recavano al verso l'indicazione della specie botanica ritratta. Nel nostro caso si passa dai tulipani alle dalie, dagli anemoni ai crisantemi ed alle campanule, in una sorta di elegantissimo erbario. Al 1829 circa risale anche la tazza bassa con piattino della figura 4, prodotta nella manifattura di Sèvres e decorata con sottili fasce floreali policrome su fondo verde arricchito da filettature e motivi neoclassici in oro.

La nostra porcellana conserva, pur negli ornati ormai pienamente ottocenteschi, l'eleganza caratteristica della celebre manifattura di Stato che aveva trovato, sotto la guida di Alexandre Brongniart (1770 - 1847), un nuovo equilibrio artistico ed economico dopo la tempesta rivoluzionaria[7]. In questa rapida rassegna non poteva mancare uno dei nomi simbolo della ceramica francese del diciannovesimo secolo, quel Jacob Petit, attivo a Fontainebileau tra il 1830 circa e il 1865, che è considerato il creatore del gusto carico ed un poco *naive* tanto amato nel secolo scorso. Jacob Mardochée (Petit era il cognome della moglie Anne Adélaide) diventa titolare della fabbrica di Fontainebleau prima del 1834, e presto la indirizza verso la creazione di oggetti decorativi piuttosto che d'uso. Grazie ad una produzione destinata ad una clientela facoltosa, la ditta conosce un grande sviluppo (il magazzino parigino è in rue de Bondy): il suo catalogo comprende guarniture da caminetto, veilleuses, flaconi e tutta una serie di oggetti da vetrina caratterizzati da una decorazione ricca e fantasiosa, sia nei colori che nelle forme. Quando muore (nel 1868) lascia una fama indiscussa e legioni di imitatori in tutta Europa. Ma in realtà Petit non inventa nulla: semplicemente si inserisce al livello più alto in una corrente di gusto (per qualcuno cattivo gusto) che resisterà fino alla grande rivoluzione dell'Art Nouveau e che, per alcune produzioni, resterà vitale fin ben dentro il nostro secolo. Di questo interessante ceramista, la collezione conserva degli oggetti abbastanza semplici, due tazze con piattino similmente decorate con tralci di fragole a tutto tondo[8]. Databili alla metà del secolo, sono una bianca e l'altra colorata, fatto che permette di apprezzare in pieno l'importanza che all'epoca si annetteva all'uso di una cromia forte e contrastata (Fig. 5). Varrà la pena ricordare come questi decori a rilievo fossero particolarmente amati da Petit, come dimostrano le sue numerose imitazioni del *Boule de Neige* realizzato a Meissen nel Set-

FIG. 3 - Alzata da un servizio decorato a fiori naturali, manifattura Flamen & Fleury, Parigi 1820-30 circa.

FIG. 4 - Tazza bassa con piattino decorata a motivi neoclassici, manifattura di Sèvres, 1829 circa.

FIG. 5 - Una di due tazze con piattino decorate a rilievo, Jacob Petit, manifattura di Fontainebleau, 1840 circa

FIG. 6 - Saliera tripla del servizio per Ferdinando d'Asburgo Lorena, manifattura di Sèvres, 1785.

tecento[9]. Ma i numeri più interessanti della raccolta del Castello Sforzesco, soprattutto in relazione alla storia della nostra città, sono certo la saliera tripla e le quattro tazze da crema eseguite in porcellana tenera nella manifattura di Sèvres nel 1785 (Figg. 6 e 7).

È, a quanto pare, ciò che resta a Milano di un lussuoso dono fatto nel 1786 da Luigi XVI al conte ed alla contessa di Nellembourg. L'uso di regalare porcellane della manifattura reale agli ospiti illustri era comune alla Corte di Francia ed istituzionalizzato al punto da essere gestito come un affare di Stato dai vari ministeri di governo. Soprattutto in casi come questo, quando il beneficiato era praticamente un principe regnante, dato che sotto le vesti del conte e della contessa si celavano in realtà l'arciduca Ferdinando d'Austria Lorena, figlio di Maria Teresa e Governatore del Ducato di Milano, e Maria Beatrice d'Este, figlia ed erede di Ercole duca di Modena[10]. La coppia giunse in visita in incognito a Parigi nel 1786[11], ed in quella occasione ricevette, come si è detto, il dono di un servizio da tavola che comprendeva oltre al vasellame d'uso (288 pezzi destinati a 24 commensali) gruppi in biscuit e vasi destinati alla decorazione della mensa. Acquistato per ordine del Ministero degli Affari Esteri il 12 giugno 1786, il tutto era stato pagato 24.073 livres[12].

Le forme ora al Castello Sforzesco, elaborate a Sèvres da tempo, erano parte usuale di ogni servizio da tavola importante, e possono essere individuate in diverse altre ordinazioni documentate. Uguali saliere triple si ritrovano nel servizio eseguito tra il 1771 ed il 1772 per Louis René Edouard, principe di Rohan (1734 - 1803) ed in quello, ancora del 1771, per madame Du Barry, l'amante ufficiale di Luigi XV[13]. E le tazze da crema appaiono nel *Service à Frise Riche* eseguito nel 1784 per Maria Antonietta, ma poi donato al re Gustavo III di Svezia in occasione della sua visita in Francia[14]. Quest'ultimo è molto vicino nella decorazione a quello poi giunto a Milano, e venne decorato tra gli altri da quel Choisy che firma le porcellane del Castello Sforzesco.

Destinato all'uso della Corte a Milano (probabilmente a Palazzo Reale), il servizio donato all'arciduca e a sua moglie dovette subire le devastazioni e le vendite seguite all'occupazione francese, tanto che ne furono pene le tracce. Sempre che non siano state le disavventure dell'ultima Guerra Mondiale a causarne la dispersione o la distruzione: una eventualità che pare però improbabile, visto che queste porcellane non sembrano essere citate negli inventari di Palazzo di questo secolo. L'individuazione degli esemplari milanesi è del 1993, quando, in occasione della mostra svoltasi a Versailles sulla storia della tavola nelle Corti europee, Dorothée Guillemé Bruilon ha pubblicato un piatto del servizio arciducale[15] (Fig.8). Decorato con motivi di fiori su fondo *bleu céleste* e perlinature, è *en suite* con i pezzi del Castello Sforzesco e come questi firmato dal decoratore Cyprien-Julien Hirel Choisy[16], con la lettera data per il 1785. Unica differenza, l'uso di una riserva porpora (anch'essa a decoro floreale) al centro del piatto. Questa riserva manca

FIG. 7 - Una di quattro tazze da crema del servizio per Ferdinando d'Asburgo Lorena, manifattura di Sèvres, 1785.

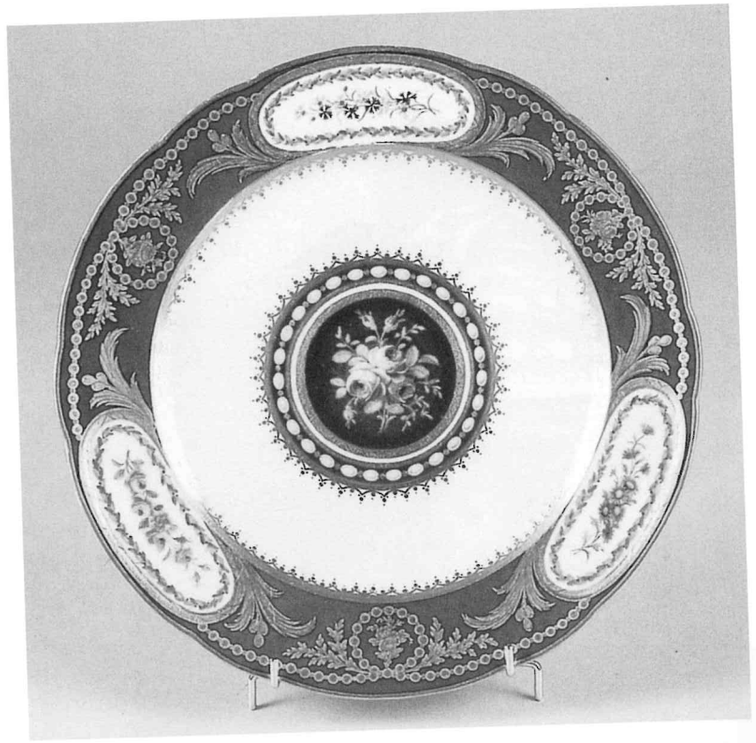


FIG. 8 - Piatto piano dal servizio per Ferdinando d'Asburgo Lorena, manifattura di Sèvres, 1785, collezione privata.

nella vasca da "punch" (*mortier*) del medesimo servizio ora al Museo Stibbert di Firenze (donazione Tschudy, inv. n. 55), decorata come i piccoli pezzi di forma del Castello Sforzesco. Chi scrive ha poi recentemente rintracciato sul mercato antiquario inglese altri due piatti dello stesso servizio, che si vanno così ad aggiungere allo scarso numero[17] dei pezzi sinora noti, e che sarebbe auspicabile riportare a Milano. Tanto più utile sarebbe infatti riunire quanto rimasto del dono dello sfortunato Luigi XVI, quando si pensi che praticamente nulla è rimasto nelle collezioni cittadine dell'insieme di argenterie, ceramiche e suppellettili che servivano al funzionamento della Corte del Governatore di Milano[18].

(1) Acquisto EISNER, inv. 632-633; è attribuita ad una manifattura parigina non idenifficata ed è realizzata, come tutta la porcellana francese dell'epoca, in porcellana dura. Come è noto, la scoperta del caolino in territorio francese nella seconda metà del XVIII secolo fu alla base del successivo, grande sviluppo delle aziende ceramiche della regione.

(2) R. PLINVAL DE GUILLEBON *Faience et Porcelaine de Paris XVII-XIX Siècles,* Parigi s.d. p. 382 passim.

(3) Provenienza ignota, inv. 1188-1189.

(4) V. BROSIO *(Porcellane e maioliche dell'Ottocento,* Milano 1980, p. 34) pubblica una coppia di geliere molto simili a queste, per le quali propone una attribuzione alla fabbrica toscana assai plausibile, ma con una datazione (1810) che appare invece un poco anticipata.

(5) Acquisto EISNER, invv. 545-568. La parte di servizio è composta da dodici piatti, sei alzate e sei fruttiere.

(6) PLINVAL DE GUILLEBON, op. cit., p. 361.

(7) Acquisto EISNER, inv. p. 671-672; una di una coppia. Oltre al marchio di fabbrica del periodo con datario, reca anche la sigla del doratore.

(8) Acquisto EISNER e legato PONTI, inv. p. 505-508.

(9) Si veda il vaso, databile al 1840 circa, conservato al Musée National Adrien Dubouchè di Limoges.

(10) I due si erano sposati nel 1771; Ferdinando sarà capostipite del ramo degli Asburgo Este, duchi di Modena e Reggio.

(11) Archives des Affaires étrangeres, Parigi; fondo dei doni (Etat des présents), 2091, f. 67.

(12) Archives de la manufacture, Sèvres, Vy 10, f. 45 e 46; Archives des Affaires étrangeres, Parigi, Journal des présents du roi 2095, f 36. Il decoro è indicato come *Fond bleu celeste, marguerites barbeaux et roses.*

(13) M. BRUNET, T. PRÉAUD *Sèvres. Des origines à nojours,* 1978, Fribourg, fig. 187. La *saliere à trois compartiments* appare nelle carte della manifattura nel 1753. Vedi T. PRÉAUD *Porcelaines de Vincennes. Les Origines de Sèvres,* catalogo della mostra, Paris 1977, p. 96.

(14) R. FREYBERGER in *Service de la Reine,* catalogo della vendita Sotheby's New York, 18 maggio 1996. I *pot à jus ordinare,* detti anche *pot à crème,* sono citati tra le forme di Vincennes-Sèvres a partire dal 1752 (Prèaud, op. cit., p. 76).

(15) Collezione privata; si veda D. GUILLEMÉ BRULON, in AA.VV. *Versailles et les tables royales en Europe,* Paris 1993, catalogo della mostra, p. 187 e 342

(16) Attivo nella fabbrica tra il 1770 ed il 1812; i cinque pezzi del Castello Sforzesco, di provenienza ignota, recano i numeri di inventario p. 944-948. Al servizio collaborarono altre decoratori, tra cui Taillandier e Bouilliat ed il doratore Vincent.

(17) Quattordici: oltre ai pezzi già citati; due rinfresca bicchieri in una collezione privata inglese, un piatto a Chatsworth House (collezione del Duca di Devonshire) e due piatti ovali in collezione privata francese.

(18) La dispersione dei servizi della Corte milanese continuò anche durante il diciannovesimo secolo: l'argenteria di Napoleone I re d'Italia fu con grande discrezione portata a Vienna in due riprese nel 1816 e nel 1848, per diventare il servizio ufficiale della Corte di Francesco Giuseppe (P. VILLIARD in AA.VV., op. cit., p. 326 passim).

ANTONIO LAMPERTI "INCISORE IN PIOMBO"

Alberto Milano

Premessa

Vent'anni fa Giorgio Lise curò con il materiale della Raccolta Bertarelli una mostra sulle Stampe Popolari Lombarde dell'800 che ebbe l'importante funzione di far conoscere o per meglio dire riscoprire un materiale ampiamente trascurato. In particolare il catalogo che in quella occasione fu pubblicato, pur nella sua schematicità, si è dimostrato ricco di spunti e di suggerimenti per ulteriori e più approfondite ricerche(1). Mi sembra opportuno oltre che doveroso ricordare questo precedente poiché da alcuni anni lo scopo delle mie ricerche è quello di restituire una corretta dimensione ed un volto definito a molti degli stampatori ed incisori che Lise elencò sinteticamente ma pur sempre cogliendo gli spunti di novità e di originalità delle singole personalità(2).
A proposito di Antonio Lamperti, incisore e stampatore milanese di Porta Vercellina, Lise scrisse: "incise bellissime scene di maniera per calendari, talvolta per terzi, poi anche stampati in proprio (1818 - 1820)". Poche annotazioni dunque, ma un giudizio preciso che valeva la pena di seguire per cercare di dare un senso ed una coerenza ad alcune immagini di per sé di grande interesse.

Antonio Lamperti compositore di caratteri presso Giacomo Pirola

Quando nel 1794 Antonio Lamperti entrò come apprendista nella già affermata tipografia di Giacomo Pirola a Milano, doveva aver appena compiuto i 16 anni(3); risulta infatti che era nato a Milano il 28 Febbraio 1778(4) da Angiolo e Barbara Raimoldi .
La tipografia Pirola era stata fondata dai fratelli Giacomo e Gaetano con ogni probabilità nel 1781 visto che nel Giornale della Regia Censura alla data 1° Aprile 1781 viene menzionato un avviso stampato per annunciare la nuova stamperia(5).
I due fratelli figurano nell' "Elenco di Stampatori e Librari esistenti in Milano ..." del 1788(6) e risultano attivi nella stampa di numerose pubblicazioni tra cui: avvi-

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

(1) Acquisto EISNER, inv. 632-633; è attribuita ad una manifattura parigina non idenifficata ed è realizzata, come tutta la porcellana francese dell'epoca, in porcellana dura. Come è noto, la scoperta del caolino in territorio francese nella seconda metà del XVIII secolo fu alla base del successivo, grande sviluppo delle aziende ceramiche della regione.

(2) R. PLINVAL DE GUILLEBON *Faience et Porcelaine de Paris XVII-XIX Siècles,* Parigi s.d. p. 382 passim.

(3) Provenienza ignota, inv. 1188-1189.

(4) V. BROSIO *(Porcellane e maioliche dell'Ottocento,* Milano 1980, p. 34) pubblica una coppia di geliere molto simili a queste, per le quali propone una attribuzione alla fabbrica toscana assai plausibile, ma con una datazione (1810) che appare invece un poco anticipata.

(5) Acquisto EISNER, invv. 545-568. La parte di servizio è composta da dodici piatti, sei alzate e sei fruttiere.

(6) PLINVAL DE GUILLEBON, op. cit., p. 361.

(7) Acquisto EISNER, inv. p. 671-672; una di una coppia. Oltre al marchio di fabbrica del periodo con datario, reca anche la sigla del doratore.

(8) Acquisto EISNER e legato PONTI, inv. p. 505-508.

(9) Si veda il vaso, databile al 1840 circa, conservato al Musée National Adrien Dubouchè di Limoges.

(10) I due si erano sposati nel 1771; Ferdinando sarà capostipite del ramo degli Asburgo Este, duchi di Modena e Reggio.

(11) Archives des Affaires étrangeres, Parigi; fondo dei doni (Etat des présents), 2091, f. 67.

(12) Archives de la manufacture, Sèvres, Vy 10, f. 45 e 46; Archives des Affaires étrangeres, Parigi, Journal des présents du roi 2095, f 36. Il decoro è indicato come *Fond bleu celeste, marguerites barbeaux et roses.*

(13) M. BRUNET, T. PRÉAUD *Sèvres. Des origines à nojours,* 1978, Fribourg, fig. 187. La *saliere à trois compartiments* appare nelle carte della manifattura nel 1753. Vedi T. PRÉAUD *Porcelaines de Vincennes. Les Origines de Sèvres,* catalogo della mostra, Paris 1977, p. 96.

(14) R. FREYBERGER in *Service de la Reine,* catalogo della vendita Sotheby's New York, 18 maggio 1996. I *pot à jus ordinare,* detti anche *pot à crème,* sono citati tra le forme di Vincennes-Sèvres a partire dal 1752 (Prèaud, op. cit., p. 76).

(15) Collezione privata; si veda D. GUILLEMÉ BRULON, in AA.VV. *Versailles et les tables royales en Europe,* Paris 1993, catalogo della mostra, p. 187 e 342

(16) Attivo nella fabbrica tra il 1770 ed il 1812; i cinque pezzi del Castello Sforzesco, di provenienza ignota, recano i numeri di inventario p. 944-948. Al servizio collaborarono altre decoratori, tra cui Taillandier e Bouilliat ed il doratore Vincent.

(17) Quattordici: oltre ai pezzi già citati; due rinfresca bicchieri in una collezione privata inglese, un piatto a Chatsworth House (collezione del Duca di Devonshire) e due piatti ovali in collezione privata francese.

(18) La dispersione dei servizi della Corte milanese continuò anche durante il diciannovesimo secolo: l'argenteria di Napoleone I re d'Italia fu con grande discrezione portata a Vienna in due riprese nel 1816 e nel 1848, per diventare il servizio ufficiale della Corte di Francesco Giuseppe (P. VILLIARD in AA.VV., op. cit., p. 326 passim).

ANTONIO LAMPERTI "INCISORE IN PIOMBO"

Alberto Milano

Premessa

Vent'anni fa Giorgio Lise curò con il materiale della Raccolta Bertarelli una mostra sulle Stampe Popolari Lombarde dell'800 che ebbe l'importante funzione di far conoscere o per meglio dire riscoprire un materiale ampiamente trascurato. In particolare il catalogo che in quella occasione fu pubblicato, pur nella sua schematicità, si è dimostrato ricco di spunti e di suggerimenti per ulteriori e più approfondite ricerche(1). Mi sembra opportuno oltre che doveroso ricordare questo precedente poiché da alcuni anni lo scopo delle mie ricerche è quello di restituire una corretta dimensione ed un volto definito a molti degli stampatori ed incisori che Lise elencò sinteticamente ma pur sempre cogliendo gli spunti di novità e di originalità delle singole personalità(2).
A proposito di Antonio Lamperti, incisore e stampatore milanese di Porta Vercellina, Lise scrisse: "incise bellissime scene di maniera per calendari, talvolta per terzi, poi anche stampati in proprio (1818 - 1820)". Poche annotazioni dunque, ma un giudizio preciso che valeva la pena di seguire per cercare di dare un senso ed una coerenza ad alcune immagini di per sé di grande interesse.

Antonio Lamperti compositore di caratteri presso Giacomo Pirola

Quando nel 1794 Antonio Lamperti entrò come apprendista nella già affermata tipografia di Giacomo Pirola a Milano, doveva aver appena compiuto i 16 anni(3); risulta infatti che era nato a Milano il 28 Febbraio 1778(4) da Angiolo e Barbara Raimoldi .
La tipografia Pirola era stata fondata dai fratelli Giacomo e Gaetano con ogni probabilità nel 1781 visto che nel Giornale della Regia Censura alla data 1° Aprile 1781 viene menzionato un avviso stampato per annunciare la nuova stamperia(5). I due fratelli figurano nell' "Elenco di Stampatori e Librari esistenti in Milano ..." del 1788(6) e risultano attivi nella stampa di numerose pubblicazioni tra cui: avvi-

si per il Regio Imperiale Governo, il giornale "Il Corriere di Gabinetto, Gazzetta di Milano", libri di vario argomento e almanacchi .
Essendo mancato Gaetano nel 1792, Giacomo assunse la direzione della stamperia proseguendo dalla sua sede "dicontro al Teatro Grande alla Scala" nella linea già intrapresa[7]. La specializzazione della ditta rimase la stampa di moduli e avvisi della amministrazione pubblica oltre che di committenze private. Si era allora alla vigilia del burrascoso periodo seguito all'arrivo delle truppe francesi a Milano durante il quale l'impiego di bandi e comunicati oltre che di istruzioni e regolamenti doveva diventare a dir poco intensissimo. I rapidi cambiamenti di governo avevano come primo effetto una produzione cartacea esuberante. Nel 1798 ritroviamo Antonio Lamperti impegnato nella composizione dei caratteri di stampa presso Pirola[8] proprio per un lavoro da eseguire per la nuova amministrazione. Il 10 Ventoso anno VI repubblicano (marzo 1798) lo stampatore Giacomo Pirola fu chiamato a comparire davanti al Ministero della Polizia per essere interrogato in merito alla diligenza ed urgenza dedicate alla esecuzione della stampa dell'elenco dei debitori del Fondo di Religione. Pirola si difese dall'accusa di aver trascurato l'incarico rispondendo di avervi impiegato i tre compositori della stamperia: Mazzucchelli, Vanetta e un terzo detto "il Tonino" (il nostro Lamperti), mentre la polizia aveva trovato il solo Antonio Lamperti che attendeva a questa incombenza. Secondo il Pirola gli altri due lavoranti erano semplicemente andati a pranzo visto che l'ora della visita coincideva con il mezzogiorno. Come che si siano svolti i fatti è comunque grazie al puntiglioso rapporto poliziesco che ci è stata conservata una descrizione dello stabilimento tipografico in attività. Lo stabilimento era formato da due botteghe vicine e da una stanza superiore. I tipografi univano i caratteri, e tra loro il ventenne Lamperti, altri imprimevano biglietti, altri operai ancora, per un totale di otto, eseguivano varie stampe. Non mancava lavoro a Pirola malgrado la sempre difficile convivenza con regolamenti di censura oltre che molto restrittivi anche poco chiari e soggetti ad interpretazioni variabili secondo l'umore e le circostanze. A questo proposito nel già citato carteggio relativo a Pirola presso l'archivio di Stato di Milano sono conservati documenti che contengono interessanti disquisizioni su quali stampe dovessero considerarsi soggette alle leggi della censura preventiva[9]. Un punto questo di grande rilevanza per stampatori che avevano nella loro produzione quotidiana tutta una gamma di stampati d'uso e di occasione che poteva andare dai biglietti da visita agli inviti, dalle poesie per nozze agli avvisi teatrali, dai calendari alle stampe sciolte. Molte delle stampe conservate presso la Raccolta Bertarelli rientrano in qualcuna di queste categorie e quindi questi documenti ci aiutano a meglio conoscere i meccanismi che sovrintendevano alla loro produzione e alla loro circolazione.
Nel 1788 l'ultimo provvedimento in materia emanato dalla amministrazione austriaca aveva escluso dalla revisione preventiva: gli editti, gli avvisi, le circolari d'ufficio, le allegazioni giuridiche, contenziose e criminali, gli inviti a funzioni

FIG. 1 - Almanacco per l'anno 1809, frontespizio e controfrontespizio.

sacre, a funerali, a festini e altre adunanze, cartelloni per spettacoli, inviti per aste e simili. Mentre vent'anni dopo nel 1808 la amministrazione napoleonica del Regno d'Italia richiedeva che i tipografi presentassero cinque copie di tutte le "stampe qualsiasi, grandi e piccole comprensivamente gli almanacchi, storielle, poesie o versi anche in foglio volante". Con la restaurazione austriaca ancora Pirola veniva multato nel 1825 per non aver sottoposto ad approvazione preventiva avvisi di smarrimento, affitto ecc.. Si aprivano ogni volta lunghi contenziosi con il rischio di multe salate a causa di quello che la amministrazione riteneva un "abuso invalso tra gli stampatori di stampare alcuni fogli volanti indipendentemente dalla censura". Nel 1808 intanto, in segno di considerazione e apprezzamento per l'attività svolta, Giacomo Pirola aveva messo Antonio Lamperti a capo di una sezione distaccata della tipografia, installandola proprio presso la residenza del Lamperti. Il decennio successivo è contraddistinto dalla attività più originale di Lamperti, con la creazione di immagini incise su matrici in piombo e impiegate per illustrare almanacchi e lunari editi da Pirola.

Gli almanacchi e i calendari

È senz'altro da attribuire a Lamperti la graziosa immagine (Fig. 1) che arricchisce alcuni degli almanacchi usciti a partire dal 1807 iniziando con "L'amore per quà, per là, Almanacco per l'anno bisestile 1808 dedicato alla toilette delle dame sensibili"[10], per proseguire con "Ehccimm! Oh ! Ci siamo" del 1808[11], con "L'imbrogliamini"[12] del 1809, e poi "Speranze addio" del 1811 e "Sigillara Sigillara" del 1812[13]. Vi è raffigurata una graziosa giovane donna seduta davanti allo specchio da toilette nell'atto di leggere un libro di piccolo formato senz'altro un almanacco. La donna è agghindata secondo i dettami della moda del momento, con una veste scollata lunga e ampia, la vita alta, le scarpette basse, la pettinatura raccolta e grandi orecchini. Anche il giovane accanto a lei (un servitore?) è descritto dalla mano dell'incisore con un abbigliamento curato, il colletto alto, i capelli arruffati e lunghi alla moda rivoluzionaria.Tutta la stanza, dalla sedia alla specchiera,riflette il gusto della ornamentazione neoclassica cui il segno molto particolare dell'incisione conferisce una notevole unità di stile. Analizzeremo più avanti le interessanti caratteristiche tecniche di questa e delle successive incisioni che sembrano apparentemente ricavate da matrici in legno ma che sono invece incisioni in rilievo sì, ma su piombo. Un supporto molto familiare al Lamperti a causa del suo lavoro quotidiano di composizione tipografica, ma raramente utilizzato per illustrazioni di queste dimensioni.
Contemporaneamente all'uscita degli almanacchi Lamperti creò anche un'altra pubblicazione: L'Astrologo, forse un lunario o calendario da muro[14] cui egli stesso fa riferimento nella intestazione dei primi calendari che di lui si conoscono. Nel

"Giornale di Gabinetto anno 1810" egli scrive infatti. "L'autore dell'Astrologo rappresenta per l'anno nuovo le quattro età, ossia il corso della vita umana" (Fig. 2)[15]. Le indicazioni indispensabili per il calendario, i mesi, i giorni, le tariffe delle monete e gli orari dei corrieri, sono inseriti in una complessa cornice architettonico-monumentale nella quale trovano posto anche le allegorie delle età e alcuni versi di commento. Le quattro figure maschili sistemate in piedi sui gradini del monumento dedicato al tempo che tutto vince sono ritratte con finezza in eleganti abiti contemporanei. Anche in questo caso la costruzione dell'immagine, netta e pulita, si basa sul segno preciso e sull'equilibrio delle parti. L'anno successivo Lamperti scelse come soggetto per il "Giornale Italiano per l'anno 1811" un tema filosofico in cui le figure sono abbigliate con toghe all'antica. Il monumento alla deità si staglia davanti ad un arco costruito con i mesi dell'anno[16].
Dimostrando di privilegiare temi cari alle stampe popolari Lamperti scelse nei successivi tre anni rispettivamente i soggetti delle "Quattro parti del mondo, giornale di gabinetto per l'anno bisestile 1812", e poi "La Cuccagna, giornale per l'anno 1813" e infine "Il corso della vita umana ossia giornale per l'anno 1814". La immagine delle quattro parti del mondo ha una struttura che rimanda ad esempi settecenteschi utilizzando allegorie molto tradizionali dell'Europa, dell'Asia, dell'Africa e dell'America (Fig. 3). Con i due fogli successivi si ritorna a complesse e originali composizioni architettonico-monumentali. L'albero della Cuccagna è posto al centro di uno spazio occupato da 4 obelischi e chiuso in fondo da una terrazza; la folla elegante assiste alle fatiche dei giovani atleti che si prodigano a gara per raggiungere i premi posti in cima all'alto palo. In questo calendario lo spazio bianco costituito dalle basi degli obelischi è riempito con la "Tariffa delle monete" e con la "Regola per coltivare gli orti e giardini" (Fig. 4). La scala della vita dell'uomo dalla nascita alla morte, uno dei motivi più antichi e più amati delle stampe popolari, è interpretata da Lamperti uscendo dallo schema tradizionale. Per prima cosa il corso della vita si svolge da destra a sinistra invece che da sinistra a destra come di solito. Vengono poi inserite le figure mitologiche di Ebe e del Tempo e alcuni personaggi sono vestiti all'antica accentuando il senso di meditazione sul destino umano che la rappresentazione già ha di per sé. Una gradinata da cui si accede nell'ampia corte di un palazzo dagli archi gotici sostituisce la scala o il ponte della vita. Mancano in questo caso le notizie di corrieri e monete, ma gli spazi sono occupati da sonetti; anche questo calendario, come di solito questo tipo di stampe,poteva essere venduto sia in nero sia colorato a pennello con prezzo doppio (Fig. 5).
È probabile che da un certo anno in poi, visto il grande successo ottenuto dai suoi calendari, Lamperti ne abbia approntati per Pirola anche più di uno all'anno[17]. Purtroppo non è ancora possibile ricostruire completamente tutto quel che venne prodotto nel periodo tra il 1808 e il 1818, ma almeno per quest'ultimo anno ci sono stati conservati ben tre calendari diversi. Il primo è in realtà il calen-

L'AUTORE DELL'ASTROLOGO RAPPRESENTA PER L'ANNO NUOVO LE QUATTRO ETÀ, OSSIA IL CORSO DELLA VITA UMANA.

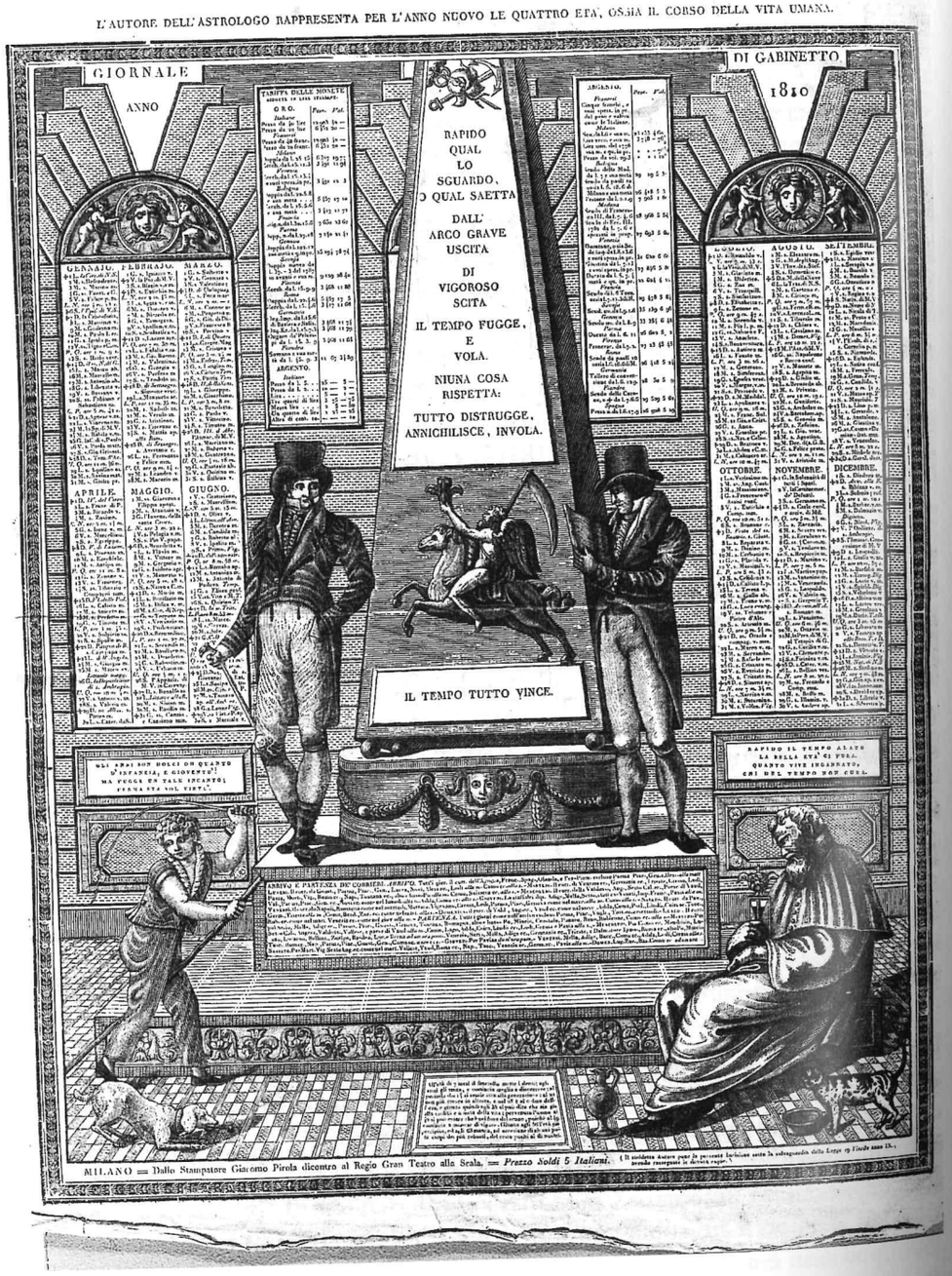


FIG. 2 - Giornale di Gabinetto anno 1810.

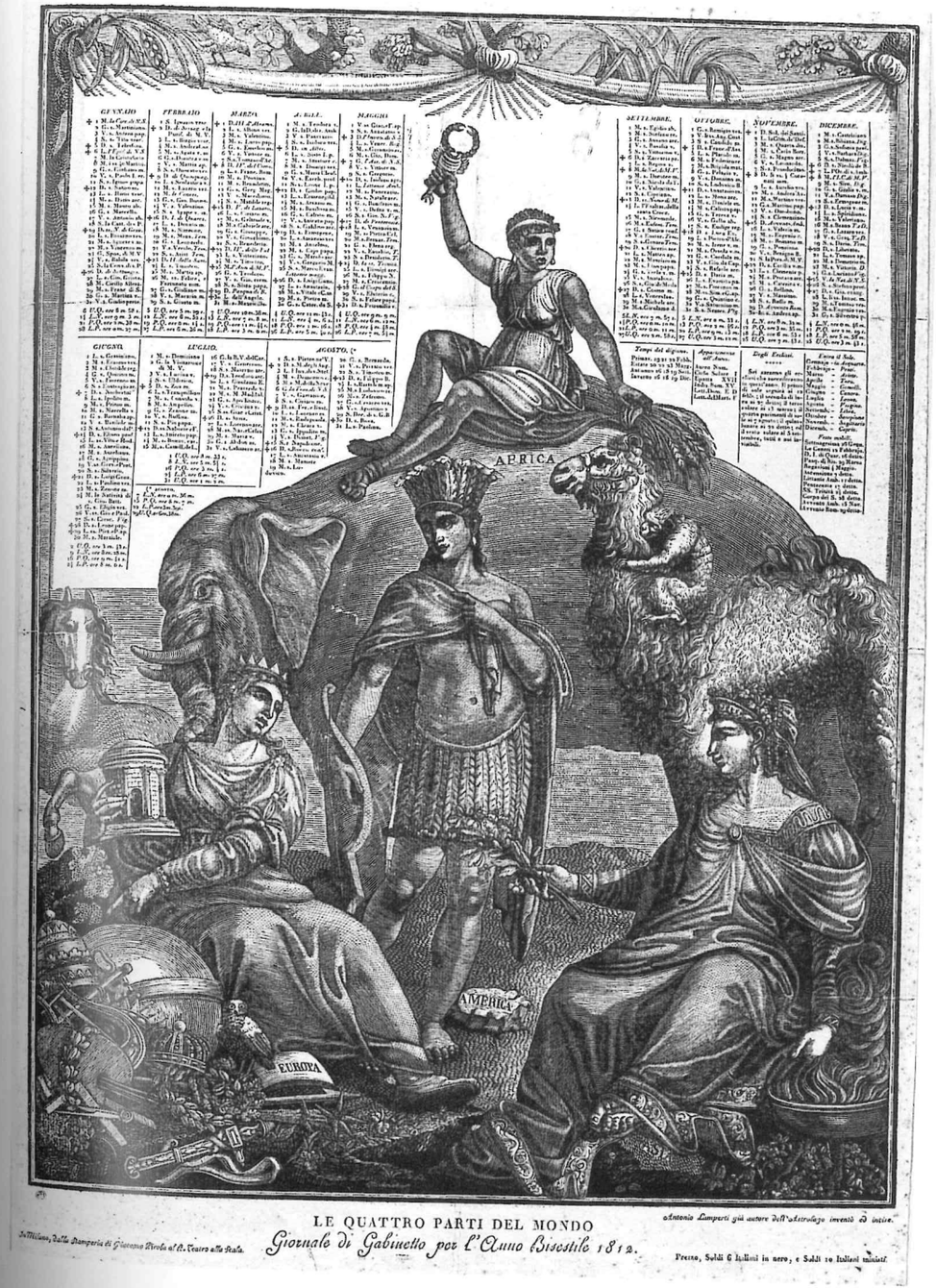


FIG. 3 - Giornale di Gabinetto per l'anno Bisestile 1812.

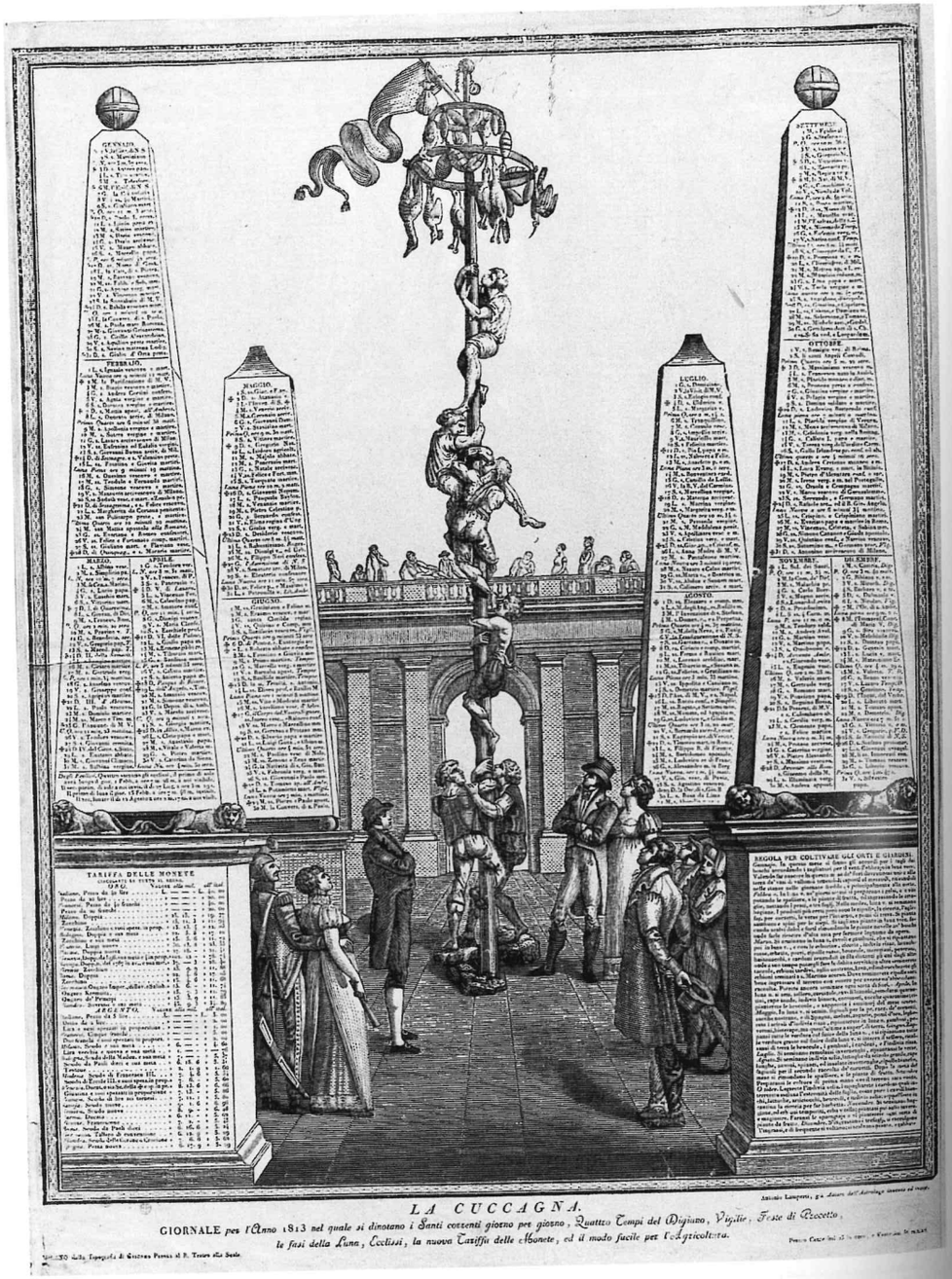


FIG. 4 - LA CUCCAGNA, Giornale per l'anno 1813.

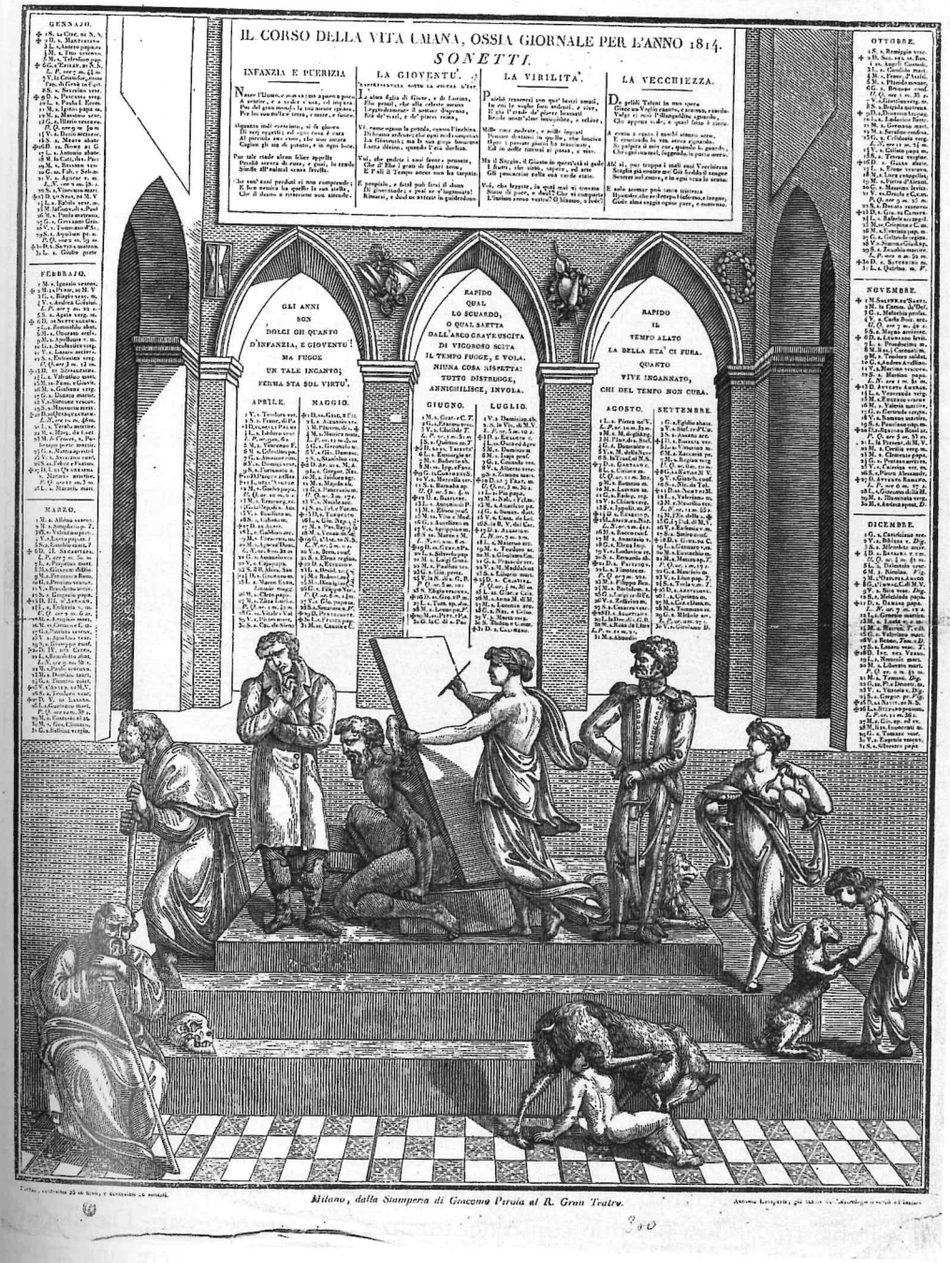


FIG. 5 - Il corso della vita umana, ossia giornale per l'anno 1814.

dario valido per i due anni 1817 e 1818 "La gran facciata del Duomo di Milano, ossia l'ottava meraviglia del mondo – giornale per gli anni 1817 e 1818" (Fig. 6). Una base e due colonne laterali costituite dai mesi dei due anni formano una cornice per una veduta della Piazza del Duomo animata da gruppi di persone e cavalieri. Il secondo (Fig. 7) rappresenta un Presepio con l'adorazione dei pastori. In tutti e due i casi in basso a destra si legge: "Antonio Lamperti fece". Il terzo calendario[18] rappresenta le allegorie delle quattro stagioni. Due bellissime figure femminili per la primavera e l'estate e due maschili per l'autunno e l'inverno sono incorniciate tra elementi architettonici. Negli abiti delle figure sono ricavati gli spazi per i mesi, mentre le colonne laterali contengono le previsioni meteorologiche dell'anno.

Antonio Lamperti stampatore in proprio

L'anno 1818 e il successivo 1819 dovevano risultare di grande importanza nella vita di Antonio Lamperti. È datata infatti 29 maggio 1818 la sua domanda rivolta all'I.R. Governo per poter conseguire la patente di stampatore in proprio, poi accolta il 7 maggio 1819. È in questa richiesta che sono contenute la maggior parte delle informazioni sulla sua vita che ci siano rimaste ed è quindi bene riportarla per intero[19], è scritta e firmata su carta bollata di 75 centesimi: "Antonio Lamperti esercita da ventiquattro anni la professione di Tipografo presso il sig. Giacomo Pirola come dal certificato A. Egli è il principale sostegno d'una numerosa famiglia piena di bisogni, ciò risulta dal certificato B. Per migliorare la condizione sua e della famiglia cui appartiene bramerebbe di aprire in questa città una tipografia. L'abilità sua in tale professione, la condotta sua irreprensibile emergono comprovate dal succennato Certificato A e dagli altri due sotto le lettere C.D.. Il supplicante umilia pertanto le sue più fervide rispettose preci a questo Imperiale Regio Governo onde voglia degnarsi di concedergli l'opportuna patente. Che è quanto implora Antonio Lamperti".
Il certificato A consiste in una dichiarazione firmata da Giacomo Pirola che conferma: "... dal 1794 il Lamperti ha iniziato l'apprendistato nella mia stamperia con zelo e abilità, si rese poscia ancor più distinto coll'aver inventato e felicemente eseguito in piombo degli almanacchi figurati e pria di lui immaginati da niun altro. Nel 1808 in segno di soddisfazione e confidenza fu nominato alla Direzione di un locale tipografico esistente nella di lui casa e formante parte di questa mia Tipografia, trovandosi per mio conto dei torchi e caratteri necessari. Da allora dà prova molto soddisfacente". La attestazione di Pirola doveva avere una grande importanza nella concessione della patente e rappresenta anche un bel documento di riconoscenza e di onesto lavoro che conferma la stima ed il riconoscimento per la capacità ed abilità di Lamperti.

FIG. 6 - La gran facciata del Duomo di Milano, giornale per gli anni 1817 e 1818.

FIG. 7 - Calendario per il 1818.

FIG. 8 - Duomo di Milano.

FIG. 9 - Giornale per l'anno bisestile 1820, L'uomo contento, recto.

Il certificato B contiene invece notizie sulla famiglia di Lamperti: "Certifico io che la famiglia di Angelo Lamperti è composta dalla moglie di due figli cioé Antonio ammogliato ed avente una figlia in tenera età e Giuseppe, nubile e di cinque figlie nubili una delle quali inferma e che essendo il padre nell'età di 83 anni e col tenue assegno di soldi 25 di Milano al giorno qual cuciniere giubilato questa famiglia è principalmente sostenuta dal figlio Antonio di professione tipografo al servizio del sig. Giacomo Pirola di maniera che essa non potrebbe sussistere senza l'appoggio del medesimo, il quale essendo di molta abilità e di ottimo carattere le presta non poco sussidio e particolare assistenza, siccome pure al fratello Venanzio ammogliato che lavora sotto di lui nella sua professione di tipografo". Il certificato della I.R. Delegazione di Polizia trova riscontro nel Ruolo della Popolazione di Milano del 1811, dove accanto ad Antonio figurano i nomi delle sorelle Giuseppa, Angiola, Caterina, Regina e Rachele e i fratelli Santino e Andrea morti l'uno soldato nel 1815 e l'altro nel 1811, e Venanzio e Giuseppe anche loro tipografi. Il longevissimo padre Angelo morì solo nel 1831 alla veneranda età di 96 anni, Giuseppe morì nel 1852 e infine Antonio nel 1864[20]. Nei due Ruoli della Popolazione del 1811 e 1835 Antonio figura come incisore e tipografo prima e come tipografo poi. Il suo indirizzo era inizialmente in Nirone S.Francesco N. 2796-2797 per poi spostarsi al N. 2784-2786, corrispondenti all'attuale via Nirone angolo via S. Valeria prima e via Nirone angolo via S.Agnese poi, nelle vicinanze di Corso Magenta che nella prima metà dell'800 portava ancora la denominazione di Corso di Porta Vercellina.

Nel certificato C, datato 7 maggio 1818 il delegato di Polizia certificava che "... tanto dagli atti d'ufficio quanto dalle informazioni nulla rilevasi aggravio alla condotta politico-morale del sig. Antonio Lamperti di Angelo, nativo e abitante in Milano d'anni 41, di professione stampatore". Condizione questa indispensabile per poter ottenere un qualsiasi riconoscimento da parte del Governo del Lombardo-Veneto. L'ultimo certificato il D conferma semplicemente la residenza in Milano sul Nirone di S. Francesco N. 2796-2797.

Malgrado il parere favorevole datato 13 agosto 1818 del primo censore e Direttore[21] le cose andarono un pò per le lunghe se il 14 febbraio 1819 Lamperti ricorse nuovamente per ottenere la tanto sospirata patente. Che infine venne concessa il 7 maggio 1819 "... aderendo alla supplica autorizza il sig. Antonio Lamperti ad esercitare in questa città l'arte tipografica in nome proprio sottoponendosi ai regolamenti che concernono la Censura".

Nel 1819 quindi Antonio Lamperti iniziò la sua attività stampando almeno quattro libri[22], due raccolte di poesie per nozze, un poema biblico dal titolo Il Levita di Efraim e Sulla morale cattolica di Alessandro Manzoni. Probabilmente in quello stesso periodo non trascurò la ristampa della sua veduta del Duomo di Milano, pubblicandola senza la parte del calendario divenuta ormai inutile (Fig. 8) (la segnatura della stampa presso la Raccolta è P.V. m. 7-26). Continuò pure la pro-

duzione di calendari con il "Giornale per l'anno bisestile 1820, L'Uomo Contento" (Fig. 9). Su questo calendario per la prima volta troviamo l'indicazione: "Milano, dalla Stamperia di Antonio Lamperti "... L'esemplare conservato presso la Raccolta Bertarelli presenta una particolarità, infatti al verso è stampata una grande incisione colorata (Fig. 10). Probabilmente si tratta della intestazione di un altro calendario o foglio volante, ma senz'altro più vecchio di circa dieci anni. Forse si tratta dell'introvabile Astrologo, quel che è certo è che alcune di queste figure furono copiate anche da altri stampatori[23] nel corso del decennio, a conferma della influenza esercitata dalle immagini ideate da Lamperti.

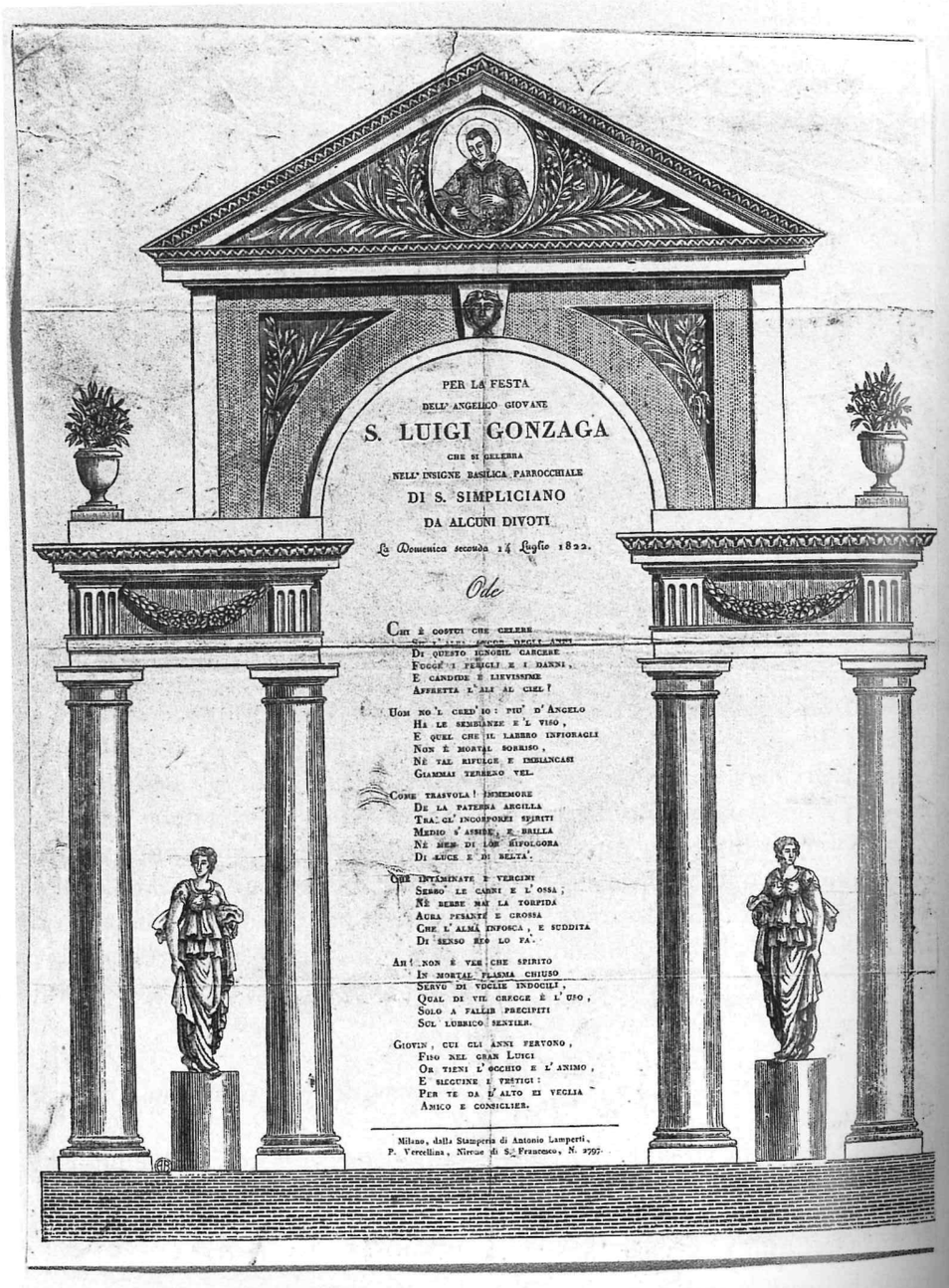
Mentre la produzione libraria proseguì molto attivamente negli anni tra il 1820 e il 1830 è da pensare che la produzione di fogli volanti assumesse sempre meno importanza. In campo editoriale Lamperti si rivolse soprattutto verso i testi di religione e i libri devoti, poi verso i libri per le scuole, i libri per nozze, qualche libro di storia locale, alcuni romanzi.

Nel 1829 Lamperti poteva contare su 2 torchi e 12 operai[24] e il suo best seller era una grammatica francese di cui pubblicò nel corso degli anni ben 10 edizioni. La produzione che qui più ci interessa, quella dei fogli volanti, si limitò alle ricorrenze e alle poesie religiose eseguite per conto di qualche parrocchia o di qualche associazione[25] Questi fogli, pur necessariamente meno ricchi, hanno sempre un accentuato tono architettonico e la decorazione è di grande equilibrio, specialmente per quanto riguarda l'Ode per la festa di S. Luigi Gonzaga del 1824 (Fig. 11) e i Sonetti per la festa del Santo Giobbe (Fig. 12) del 1834 e per la festa di S. Gaetano Tiene del 1838 (Fig. 13), meno per le convenzionali Vie Crucis (Figg. 14 - 15). Le commissioni ecclesiastiche i libretti musicali e la stampa per conto terzi[26] continuarono a sostenere l'attività che però nel 1848 doveva essersi di molto ridotta se i torchi erano passati da 2 a 1 solamente e gli operai da 12 a 5[27]. La tipografia non chiuse con la morte del Lamperti nel 1864 ma continuò ancora a lungo fino al 1895. Nelle edizioni degli ultimi anni del XIX secolo si trova l'indicazione Tip. Lamperti di G.Rozza[28].

Antonio Lamperti incisore in piombo

Sulla guida l'Interprete Milanese per l'anno 1820 edita da Placido Maria Visaj, alla voce incisori diversi, Antonio Lamperti figura come "incisore in piombo". Abbiamo anche visto che lo stesso Giacomo Pirola, persona senza dubbio competente, aveva lodato la novità delle immagini inventate da Lamperti e incise in piombo. I risultati ottenuti sembrano in effetti strettamente collegati al procedimento tecnico, certo messo a punto e affinato nei molti anni di apprendistato. Per un compositore di caratteri l'utilizzo del piombo poteva avere molti vantaggi, primo fra tutti la possibilità di montare direttamente insieme le immagini con i

FIG. 10 - Giornale per l'anno bisestile 1820, L'uomo contento, verso.



PER LA FESTA
DELL' ANGELICO GIOVANE
S. LUIGI GONZAGA
CHE SI CELEBRA
NELL' INSIGNE BASILICA PARROCCHIALE
DI S. SIMPLICIANO
DA ALCUNI DIVOTI
La Domenica seconda 14 Luglio 1822.

Ode

CHI È COSTUI CHE CELERE
Qual lampo scorre degli anni
Di questo ignobil carcere
Fogge i perigli e i danni,
E candide e lievissime
Affretta l' ali al ciel?

UOMO NO 'L CREDO IO: PIU' D' ANGELO
Ha le sembianze e 'l viso,
E quel che il labbro infioragli
Non è mortal sorriso,
Nè tal rifulge e imbiancasi
Giammai terreno vel.

COME TRASVOLA! IMMEMORE
De la paterna argilla
Tra gl' incorporei spiriti
Medio s' asside, e brilla
Nè men di lor rifolgora
Di luce e di beltà.

CHE INTEMERATE E VERGINI
Serbò le carni e l' ossa;
Nè berne mai la torpida
Aura pesante e grossa
Che l' alma infosca, e suddita
Di senso reo lo fa.

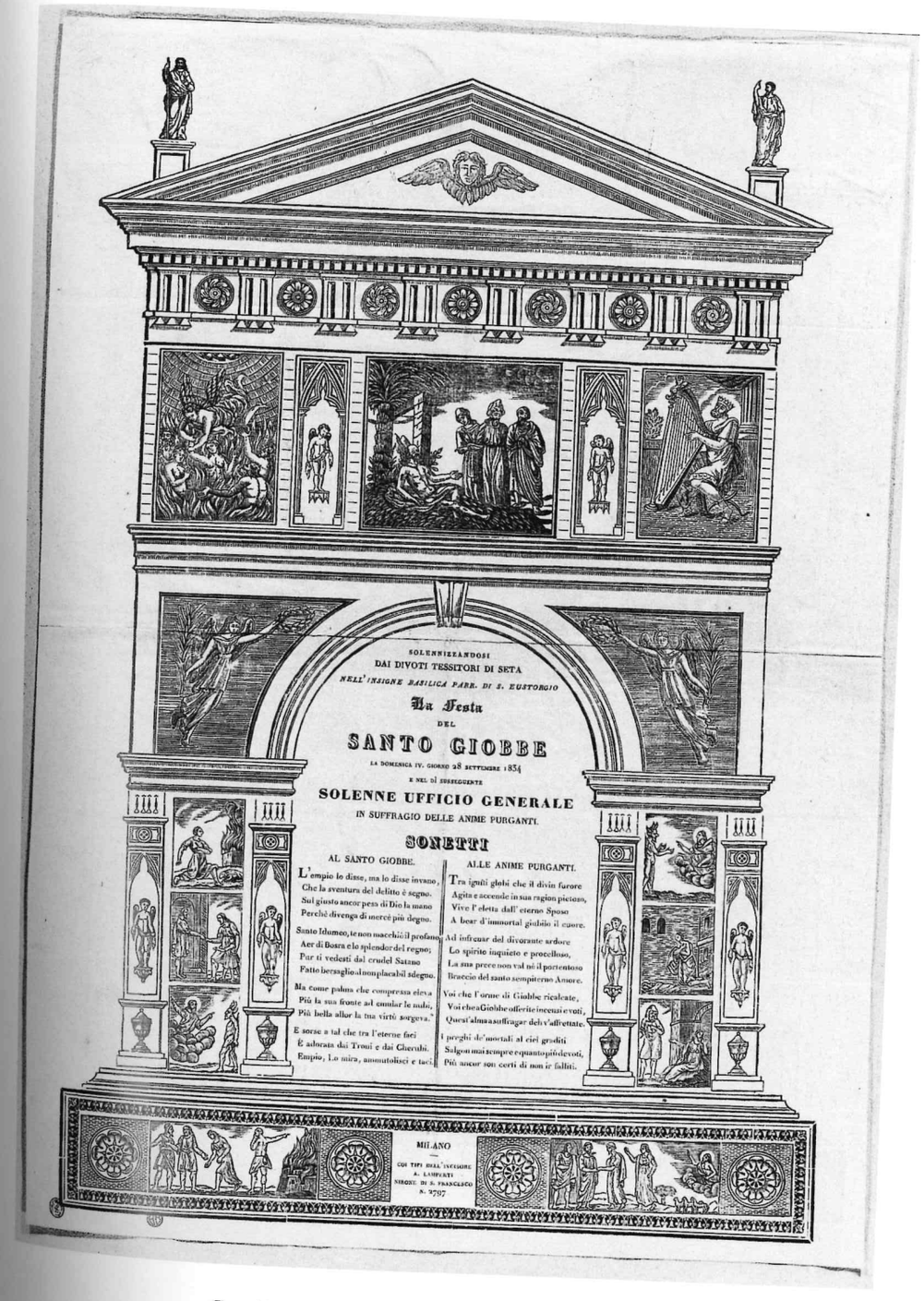
AH! NON È VER CHE SPIRITO
In mortal plasma chiuso
Servo di voglie indocili,
Qual di vil gregge è l' uso,
Solo a fallir precipiti
Sul lubrico sentier.

GIOVIN, CUI GLI ANNI FERVONO,
Fiso nel gran Luigi
Or tieni l' occhio e l' animo,
E siguine i vestigi:
Per te da l' alto ei vegliа
Amico e consigliер.

Milano, dalla Stamperia di Antonio Lamperti,
P. Vercellina, Nirone di S. Francesco, N. 3797.

1822

FIG. 11 - Ode per la festa dell'angelico giovane S. Luigi Gonzaga, 1822.



SOLENNIZZANDOSI
DAI DIVOTI TESSITORI DI SETA
NELL' INSIGNE BASILICA PARR. DI S. EUSTORGIO
La Festa
DEL
SANTO GIOBBE
LA DOMENICA IV. GIORNO 28 SETTEMBRE 1834
E NEL DI SUSSEGUENTE
SOLENNE UFFICIO GENERALE
IN SUFFRAGIO DELLE ANIME PURGANTI.

SONETTI

AL SANTO GIOBBE.

L'empio lo disse, ma lo disse invano,
Che la sventura del delitto è segno.
Sul giusto ancor pesa di Dio la mano
Perchè divenga di mercè più degno.

Santo Idumeo, te non macchiò il profano,
Aer di Bosra e lo splendor del regno;
Pur ti vedesti dal crudel Satano
Fatto bersaglio al non placabil sdegno.

Ma come palma che compressa eleva
Più la sua fronte ad ondular le nubi,
Più bella allor la tua virtù sorgeva.

E sorse a tal che tra l'eterne fiere
È adorata dai Troni e dai Cherubi.
Empio, Lo mira, ammutolisci e taci.

ALLE ANIME PURGANTI.

Tra igniti globi che il divin furore
Agita e accende in sua ragion pietoso,
Vive l'eletta dall' eterno Sposo
A bear d'immortal giubilo il cuore.

Ad infrenar del divorante ardore
Lo spirito inquieto e procelloso,
La sua prece non val nè il pertentoso
Braccio del santo sempiterno Amore.

Voi che l'orne di Giobbe ricalcate,
Voi che a Giobbe offerite incensi e voti,
Quest'alma a suffragar deh v'affrettate.

I preghi de' mortali al ciel graditi
Salgon mai sempre e quanto più devoti,
Più ascor son certi di non ir falliti.

MILANO
COI TIPI DELL' INCISORE
A. LAMPUGNANI
NIRONE DI S. FRANCESCO
N. 3797

FIG. 12 - Sonetti per la festa del Santo Giobbe, 1834.

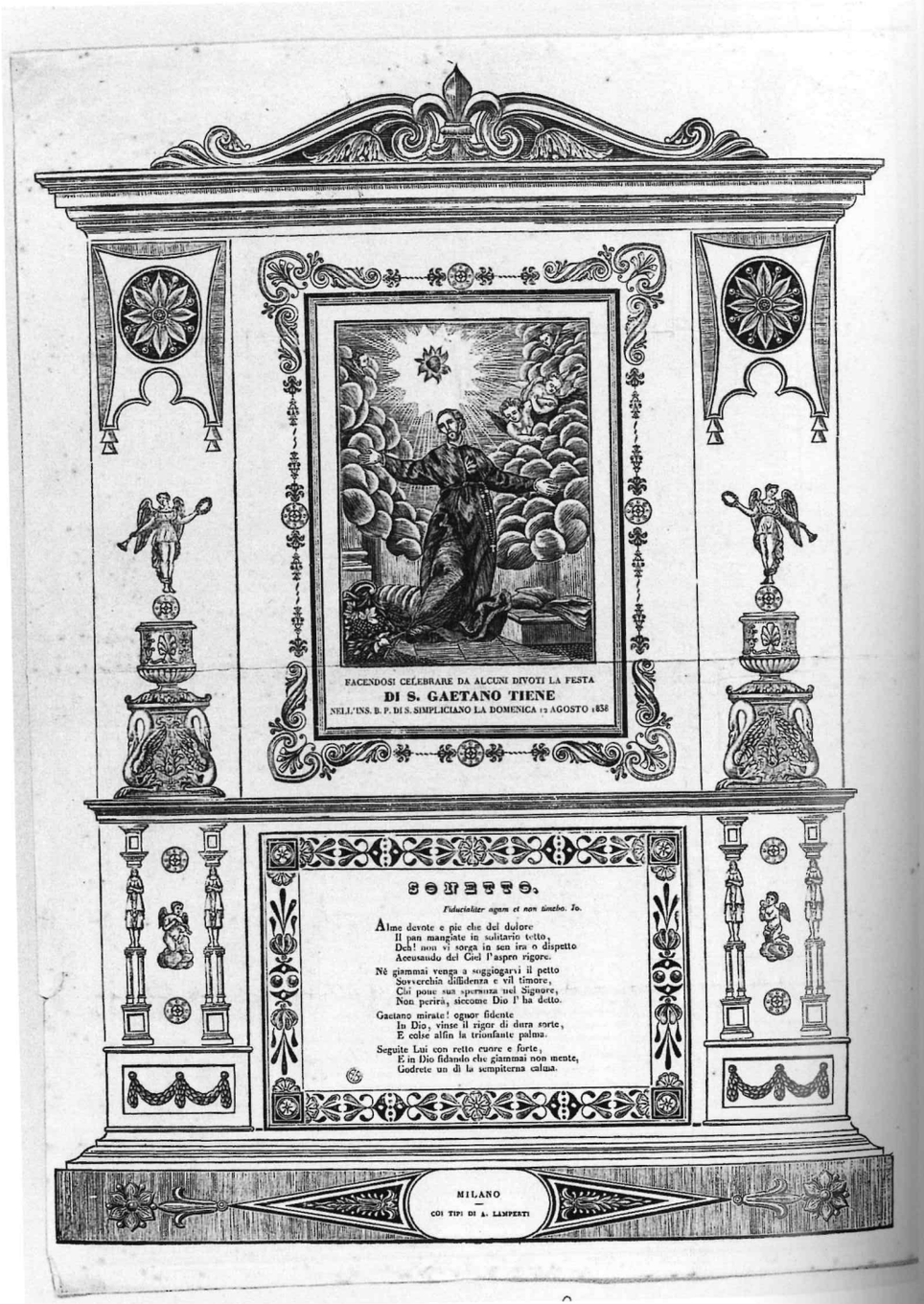


FIG. 13 - Sonetto per la festa di S. Gaetano Tiene, 1838.

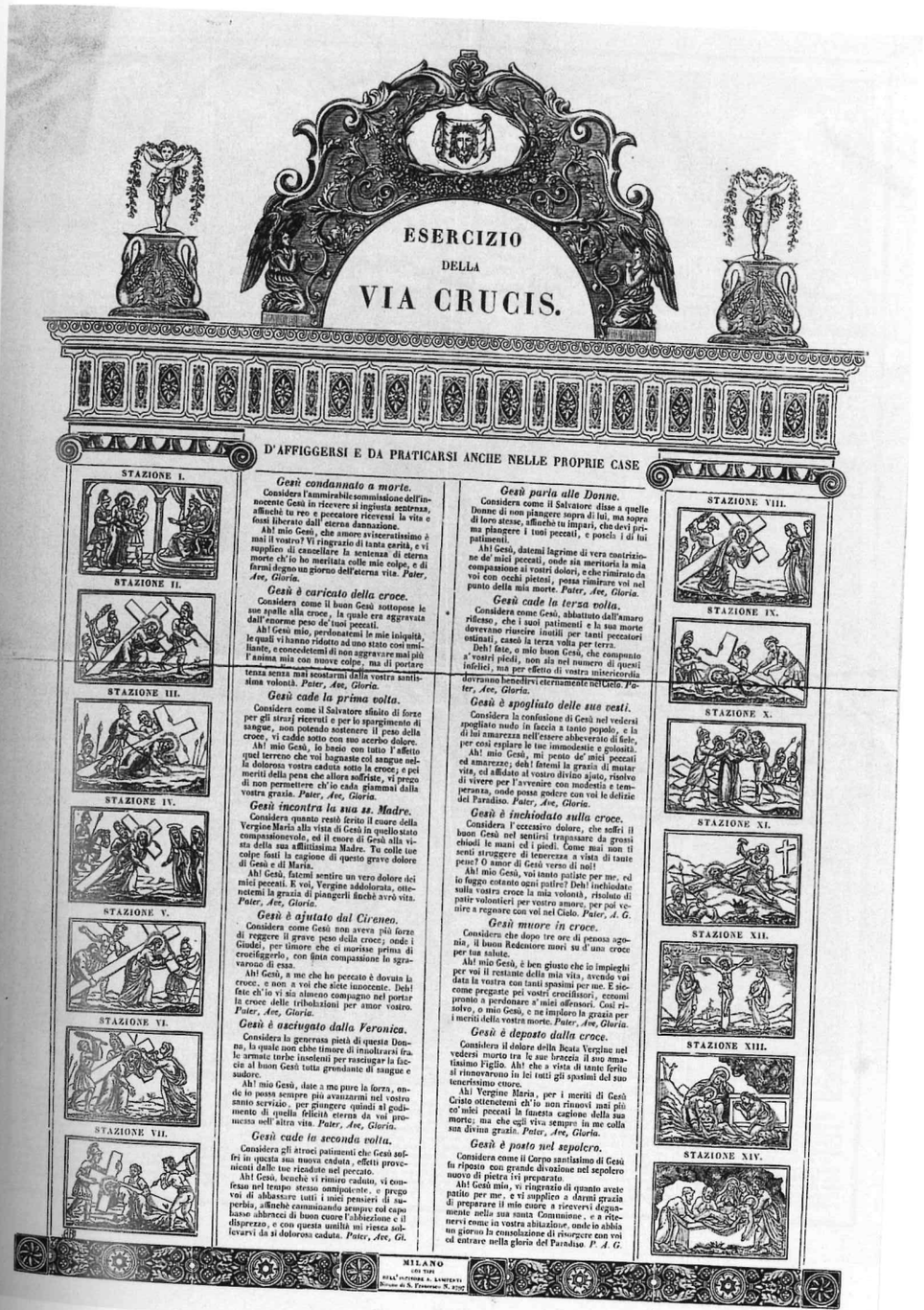


FIG. 14 - Esercizio della Via Crucis.

FIG. 15 - Esercizio della Via Crucis.

caratteri di stampa. La lastra della matrice doveva avere lo stesso spessore dei caratteri e il tutto poteva quindi essere passato al torchio senza difficoltà. Si capisce inoltre la predilezione del Lamperti per fogli volanti in cui scrittura e immagine convivevano e si intrecciavano strettamente tra loro. La caratteristica dei calendari è proprio quella di una commistione di elementi decorativi, di immagini e di scritte. L'impiego di matrici in legno o in rame limitava in pratica la parte dedicata all'immagine ad una testata di dimensioni variabili o ad una serie di riquadri più piccoli, mentre nel caso dei calendari di Lamperti i mesi e i sonetti sono inseriti in coerenti costruzioni architettoniche. Lamperti costruiva probabilmente le immagini di una certa grandezza attraverso la combinazione di parti staccate e poi accostate le une alle altre e ai caratteri di stampa e legate in cassette da introdurre sotto il torchio. In questo modo alcune figure potevano essere completate ed eseguite separatamente rispetto agli elementi ornamentali o agli sfondi. L'altro vantaggio del piombo è quello di essere facilmente lavorabile con opportuni utensili perché morbido. In effetti questa caratteristica può rivelarsi più un difetto che un pregio perché non sono pensabili le finezze ottenibili con l'incisione delle matrici in rame. Ma Lamperti utilizzò il piombo un po' come le matrici in legno furono usate dagli incisori del primo secolo della stampa. Ritroviamo nei suoi calendari le stesse linee parallele alternate a linee segmentate, ricavate con bulini e rastrelli probabilmente adattati allo scopo. Una volta costruiti spazi rigorosi e architettonici per mezzo di tratteggi e linee geometriche Lamperti vi inseriva le figure. Il tratto allora cambiava completamente giocando su ondulature, spessore delle linee, ombreggiatura data da punti degradanti e segmenti di varia lunghezza. La perizia tecnica e la sensibilità di mano di Lamperti emergono nella resa dei vestiti, nella caratterizzazione delle figure pensate sempre come elementi di una composizione di ampio respiro. Tutta questa cura nell'equilibrio delle parti, nella precisione degli ornamenti, delle cornici e dei riquadri, si sposa perfettamente con il gusto neoclassico diffuso a Milano attorno al 1810. Non sorprende allora che queste immagini abbiano goduto di grande successo al momento della loro pubblicazione se ancora oggi ci appaiono come uno specchio fedele dell'epoca in cui furono stampate.

NOTE

(1) Stampe popolari lombarde dell'800, Catalogo e mostra a cura di GIORGIO LISE, Comune di Milano, Rotonda di Via Besana, Luglio-Settembre 1977.

(2) LISE 1977, op.cit. pagg. 14-34, vedi pure: GIORGIO LISE e CLAUDIO SALSI, *Le stampe popolari italiane in: L'immagine che parla*, Milano; 1987, pag. 151.

(3) Archivio di Stato di Milano (A.S.M.) Commercio P.M. Cartella 349 Stamperie Ge-L.

(4) Biblioteca Trivulziana, Milano, Ruolo della Popolazione di Milano del 1811, vol. 12.

(5) Vedi: ALESSANDRO VISCONTI, Pirola: due secoli, 1781-1981, edizione riveduta e ampliata a cura di GUIDO BEZZOLA, Milano 1981, pag. 39. Il volume, inizialmente pubblicato nel 1927, è stato ristampato nel 1981 con un importante saggio introduttivo di GUIDO BEZZOLA. Vi sono raccolte ampie notizie sull'attività della Ditta Pirola in gran parte desunte dai documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Milano, principalmente: Commercio P.M. cartella 352 Pirola e Commercio P.A. Cartella 244.

(6) VISCONTI 1981, op.cit. pag. 53.

(7) VISCONTI 1981, op.cit. pag. 43.

(8) VISCONTI 1981, op.cit. pag. 77 a 82.

(9) A.S.M. Commercio P.M. cartella 352 Stampatori Pirola.

(10) GIUSEPPE BARETTA, GRAZIA MARIA GRIFFINI, Almanacchi dell'800 a Milano, Milano 1987, pag. 22. Biblioteca Braidense Milano segnatura ZGG.IV. 159/1.

(11) Raccolta BERTARELLI, Milano, segnatura ALM. B. 233.

(12) BARETTA GRIFFINI 1987, op.cit. pag.25. Bibl. Braidense, Milano, segnatura ZGG. IV. 148.

(13) Raccolta BERTARELLI, Milano segnatura ALM. B. 152 e ALM. B. 255.

(14) Il fatto che questa pubblicazione non sia stata per ora rintracciata fa pensare che si trattasse di un foglio volante piuttosto che di un libretto.

(15) La Raccolta BERTARELLI possiede due copie di questo calendario edito a "Milano dallo Stampatore Giacomo Pirola dicontro al Regio Gran Teatro alla Scala Prezzo Soldi 15 italiani. (Il Suddetto autore pone la presente incisione sotto la salvaguardia della Legge 19 Fiorile anno IX, avendo rassegnato le dovute copie.). Vedi: Lise 1977, op.cit. N. 80; i calendari per il 1812, 1813, 1818, 1820 sono i numeri 81, 82, 83, 85. Questo e i seguenti fogli sono conservati nella sezione Calendari che è ordinata cronologicamente.

(16) Un esemplare di questo calendario è stato acquistato nel 1993 dalla Associazione Amici della Raccolta BERTARELLI per incrementare la già ricca collezione di calendari cui verrà presto dedicata una completa catalogazione.

(17) Alcuni esemplari conservati in collezioni private fanno pensare ad una produzione differenziata, con grandi scene di genere come quelle appena descritte, oppure con personaggi, tipi e luoghi milanesi o con figure sacre.

(18) Il foglio è riprodotto in: *Francesco Novati, La Storia e la Stampa nella produzione popolare italiana*, Bergamo 1907, pag. 15 e in: Achille Bertarelli, *L'imagerie populaire italienne*, Paris, 1929 tav. V.

(19) Tutti i documenti citati sono conservati presso A.S.M. Commercio P.M. cartella 349, Stamperie Ge-L.

(20) Biblioteca Trivulziana, Milano, Ruolo Popolazione del 1835, vol. 29.

(21) "La domanda di ANTONIO LAMPERTI di Milano, diretta a conseguire la patente di stampatore mi sembra meritevole di contemplazione giacché alla onesta condotta ed alle cognizioni del mestiere unisce la speciale circostanza di essere capo di numerosa famiglia. Ove pertanto l'I.R. Governo voglia prescindere dalla massima di non aumentare il numero delle stamperie potrebbe la domanda del LAMPERTI essere assecondata, opinando che i tipografi di Milano non dovessero veder male che un benemerito della loro arte, un onesto padre di famiglia, abbia dalla professione stessa i mezzi di una onesta sussistenza".

(22) Vedi: *Catalogo dei Libri Italiani dell'ottocento (1801 - 1900)*, Milano Editrice Bibliografica, 1991, Editori Vol. 9 pag. 7224. Ringrazio la Dott.ssa DONATA FALCHETTI per la gentile collaborazione nella ricerca presso la Biblioteca Braidense.

(23) Tra questi sicuramente TAMBURINI e GUMPPENBERG, oltre ad alcuni stampatori di Parma che si rifecero nella loro produzione ad alcuni calendari editi da Lamperti, ma è questo un argomento sul quale converrà ritornare in uno dei prossimi numeri della Rassegna.

(24) VISCONTI 1981, op.cit. pag. 143.

(25) Questi fogli sono conservati nella sezione delle Stampe Popolari Sacre della Raccolta Bertarelli rispettivamente con le segnature: m. 27-74, m. 27-17 m. 27-75, m. 3-49, m. 3-50.

(26) Vedi: MARINO BERENGO, Intellettuali e librai nella Milano della restaurazione, Torino 1980, pagg. 117, 169, 189.

(27) VISCONTI 1981, op.cit. pag.143.

(28) Catalogo libri italiani, 1991, op.cit. pag. 7225.

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

TRINE DI SETA DELLA DONAZIONE ALBANESI.

Carla Paggi Colussi

Le sorelle Anna ed Elena Albanesi, in rappresentanza della famiglia hanno donato nel 1988 alcuni manufatti particolarmente interessanti, appartenuti alla loro bisnonna Adele Chiesa in Cerruti.
Di famiglia originaria di Sant'Angelo Lodigiano, Adele Chiesa sposa nel 1852 Luigi Cerruti, personaggio avventuroso, diplomatico, patriota, incaricato di missioni segrete di cui grazie ad un'accurata raccolta di notizie genealogiche riferite alla famiglia, conosciamo gli eventi più significativi della vita.
La coppia ha occasione di vivere in un momento storico denso di avvenimenti ed in uno scenario che la coinvolge profondamente, ed a questo, anche se rapidamente, faremo qualche riferimento perché è interessante come testimonianza storica e non è estraneo allo studio della tipologia dei pizzi donati.
Mi soffermerò quindi, anche se brevemente, sulle vicende che coinvolgono Luigi Cerruti prima e dopo il matrimonio con Adele Chiesa.
Luigi Cerruti, nasce a Varazze nel 1819, si laurea poco più che ventenne, in legge, all'Università di Genova ed entra subito in diplomazia. Viene destinato a Cipro dove ha l'occasione di perfezionarsi nello studio delle lingue orientali, che parla e scrive correntemente. Da vero poliglotta pare che tra lingue e dialetti non conoscesse meno di 10 idiomi diversi.
"Presentendo" gli avvenimenti politici che il Piemonte era chiamato a intraprendere in Lombardia, agli inizi del 1848 rientra a Genova e da qui, insieme al fratello minore Giovanni Battista, raggiunge Milano dove partecipa alle 5 Giornate, prima come tenente, quindi con il grado di capitano.
Nel gennaio del 1849 è inviato in "missione confidenziale" in Serbia dove il fratello maggiore, Marcello, era console e insieme a questo raggiunge l'Ungheria dove riceve l'incarico di mettersi a disposizione di Kossuth che segue fedelmente in tutte le sue vicende, compresa la ritirata a cui gli Ungheresi vengono costretti dai Russi. Viene fatto prigioniero dal governo turco insieme al resto del fuggitivo esercito ungherese.
Rientrato in patria, viene mandato prima a Tripoli in missione speciale, quindi in

Egitto e in Siria. Nel 1852 viene inviato al consolato di Parigi, (è l'anno in cui sposa Adele Chiesa) e poco dopo viene promosso Console Generale.
In quindici anni la giovane sposa Adele partorisce ben 12 figli, alcuni dei quali muoiono ancora in fasce.
Nell'autunno del 1870, durante la guerra franco-prussiana, prima che gli avvenimenti precipitino a Parigi, Adele ed i figli più piccoli vengono allontanati dalla città e mandati a Rouen sotto la protezione del Console Generale d'Italia, cavalier Lafond.
Intanto le due figlie maggiori Luigia e Marzietta sono in collegio a Milano. Esse sono affidate ad una zia di Adele, Luisa Chiesa Caporali. Di loro bambine, abbiamo una tenerissima immagine fotografica che le ritrae mentre si tengono per mano e guardano la macchina con aria seria e compunta. (Fig. 1).
Sono vestite in abito di seta con cerchi nella gonna da cui spuntano lunghi pantaloni bianchi, hanno la cuffietta annodata sotto il mento da un largo fiocco a lunghe cocche e piccoli guanti "mitaine" di pizzo nero. La maggiore, Luigia, stringe con la mano destra la sorellina e con la sinistra il ventaglio.
Luigi Cerruti è rimasto a Parigi insieme al figlio maggiore, Cesare, ed è in questo periodo che mette a repentaglio la propria vita per portare al sicuro fuori della città gli archivi del consolato e fa quindi immediato ritorno in mezzo al fuoco incrociato tra insorti della Comune e "versagliesi".
Per questa azione gli venne conferita la medaglia d'argento al valore civile come gli comunica l'amico Costantino Nigra nel gennaio del 1872[1].
Dalla corrispondenza rimasta, abbiamo di questo periodo un quadro quasi completo e commovente della vita della famiglia di Luigi Cerruti.
Dalle righe delle missive familiari, pur se contenuti come ci si attende da un diplomatico di professione, emergono vivi ed eloquenti i sentimenti, la pena ed in qualche caso addirittura l'ansia del capofamiglia. La corrispondenza è inviata "par ballon" poiché l'assedio ha chiuso tutte le vie di comunicazione, e Luigi perde i contatti con la moglie a Rouen ("è la quarta lettera che ti scrivo")[2] (Fig. 2) fatto che lo rende disperato come si può leggere nella lettera inviata alla zia di Adele a Milano[3]. (Fig. 3).
Nel 1876 Luigi Cerruti lascia Parigi, non senza essere prima insignito della Legion d'Onore e per motivi di salute chiede di essere destinato al Consolato di Nizza dove resta fino all'anno della morte, il giorno di Natale, del 1883. (Fig. 4)
Da un necrologio apparso su di un giornale francese a firma "Une Amie" emergono alcuni lati del tutto insospettati della personalità di Luigi Cerruti.
Sembra che il diplomatico conoscesse a memoria quasi tutte le arie delle opere italiane e gli piaceva di canticchiarle. Aveva notevoli attitudini per l'arte drammatica, dall'età di venti anni scriveva commedie che venivano rappresentate anonime nelle maggiori città italiane e dopo il trasferimento a Nizza ne scrive anche in francese e sembra che per la cerchia degli amici più intimi, non disdegnasse qualche volta anche di interpretarle.

FIG. 1 - Le figlie Luigia e Marzietta Cerruti.

6 Ottobre 70

Cara Adele

Sempre buone notizie della vostra salute - Cesare è savio, ma quanto alla testa è sempre lo stesso - La pensione non è stata riaperta, e dio sa quando lo sarà - Intanto, ho preso un professore - Questa è la quarta lettera che vi scrivo Dopo la chiusura delle comunicazioni - Un abbraccio a tutti i bimbi - addio

Tutto affetto Luigi

Tante cose al sig Lafond

FIG. 2 - Biglietto inviato "*par ballon*" alla moglie Adele.

Parigi 28 Dicembre 1870

Cara Zia

Caro Cesarino che io stamane ma la nostra costante corrispondenza è il non aver notizie di Adele e della famiglia Spero avrete a dovere ricevuto l'annuncio dei telegrafi. Mi sono diretto anche per farmi conoscere se l'adele è tuttora indacata. Chi sa se esso ha del danaro; chi sa se esso pensi mandarmi corrispondenza con lei e con i miei parenti! La raccomando di provvedere alla mia figlia se già l'adele Mancasse ben provvisto penserò di Alessandro. Dopo la guerra tutto sarà rimborsato. Preghiamo tutti giorno e perchè ci ridiamo presto tutti sani

FIG. 3 - Lettera inviata a Luisa Chiesa Caporali.

Alla luce di queste insospettate qualità si comprende più facilmente lo scherzoso "Decreto" che, giovane sposo, stende in "robba di camera" nello "stanzino di tavoletta" e cioè nello spogliatoio, per assicurare la moglie di voler provvedere con larghezza a tutto quanto le è necessario perché ella possa occupare in maniera consona il posto che le spetta nella società parigina quale moglie di un diplomatico. (Fig. 5).

Noi L. Cerrutti
per nostra estrema bontà, ed
ammirevole generosità marito di
Adele Chiesa di Milano;
Udito il parere del nostro
cuore,
Considerando non aver limiti
l'affetto che portiamo a colei
che dal 22 maggio ultimo scorso è
nostra carissima sposa,
abbiamo decretato e decretiamo
quanto segue:

Articolo I°

A partire dal giorno
in cui saranno tutti spesi
i mille franchi che la suddetta
nostra sposa portò seco, godrà
la medesima dell'assegnamento
mensile di Lire nuove trenta
colle quali essa sarà obblibata
a provvedere al proprio vestiario
non dimenticando mai di far
onore alla posizione in cui
Noi ci troviamo.

Articolo II°

Per vestiario intendiamo
tutto ciò e quanto è denomi
nato sotto il titolo di biancheria,
robbe, cappelli, sciarpe
scialli, scialline ed in
generale quanto è destinato
a contribuire alla tavoletta
d'una signora di buona
società.

Articolo III°

Ci riserbiamo poi
nella nostra incomparabile
generosità di supplire
nelle occasioni speciali del
primo dell'anno, del giorno
onomastico o della Nostra Sposa
o nostro, ed al compleanno
del nostro fortunato Matrimonio
a supplire, e ciò a nostro
puro e semplice beneplacito
a quanto può mancare
alla suddetta nostra Amata
consorte, e a titolo di regalo.

Articolo IV°

La nostra mano
destra è incaricata dell'
esecuzione del presente decreto.
Fatto in Parigi
nel nostro stanzino di
tavoletta e studio di robba
di camera il giorno
ventiquattro d'ottobre sesto
mese del nostro Matrimonio
ed in quest'anno millesimo
ottocentesimo quinquagesimo
secondo della passione di
Nostro Signore, e a Dio sa
quale della nostra.

Luigi Cerruti

La considerazione in cui era tenuta la figura femminile negli anni in cui accadono questi avvenimenti ci conferma che essa doveva rappresentare un ulteriore elemento di prestigio per la posizione del marito, o comunque di conferma del suo status. Tutto ciò emerge dalle righe di questo scritto la cui affettuosa ufficialità non nasconde la realtà del problema.

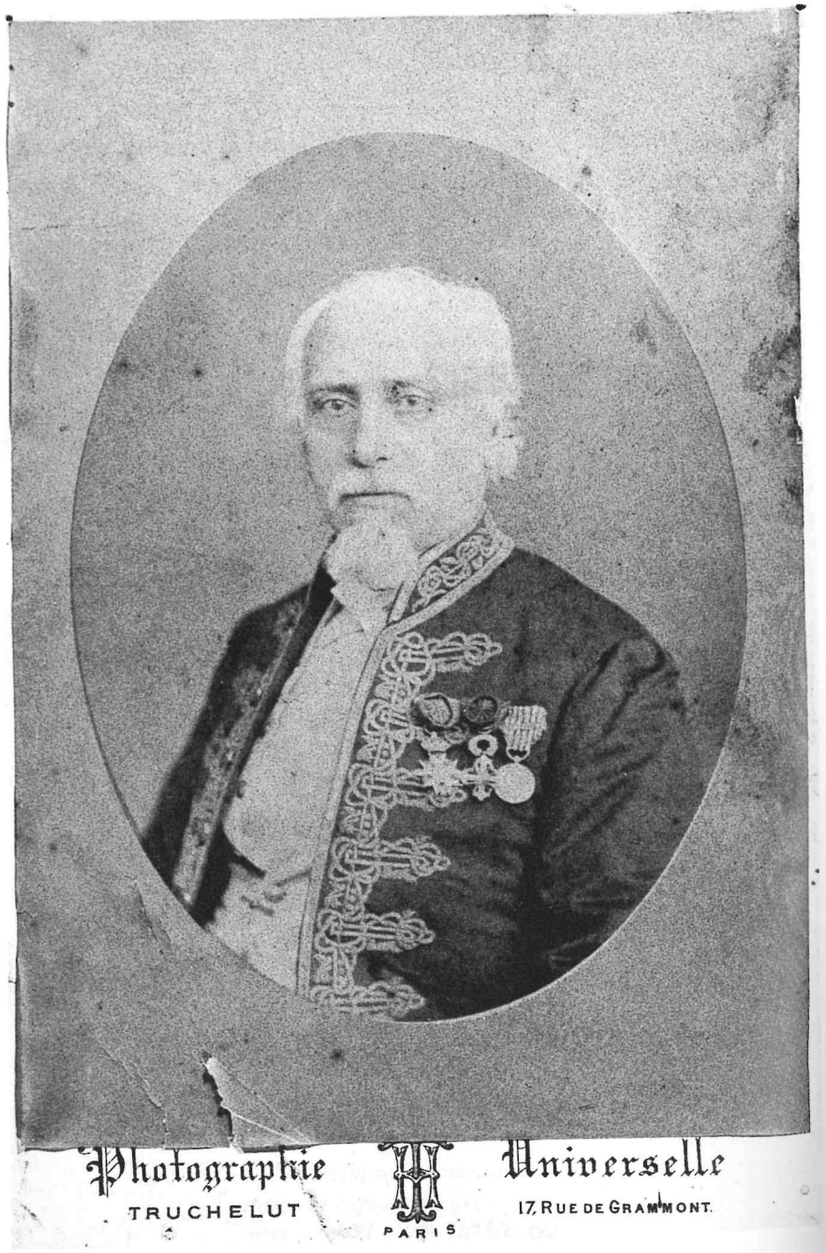


FIG. 4 - Luigi Cerruti prima della partenza da Parigi.

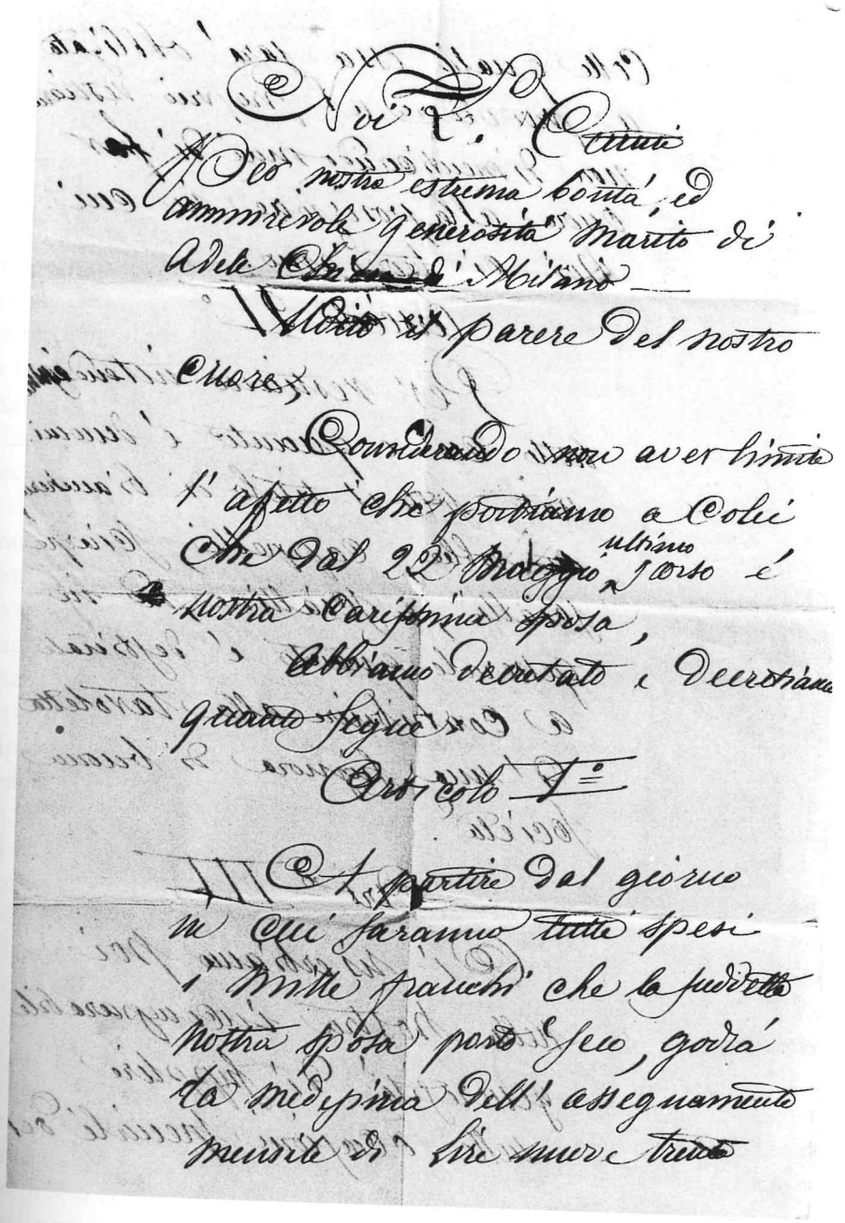


FIG. 5 - Il "Decreto" emanato da Luigi Cerruti a favore della giovane sposa Adele.

FIG. 6 - Adele Cerruti Chiesa giovane sposa.

Di Adele ci sono rimaste alcune fotografie che ne evidenziano eleganza e stile nel modo di vestire.
Le immagini ci mostrano Adele a figura intera, appoggiata al basamento di una colonna con un elegante abito di seta a righe e pois. Colletto e polsi arricciati di pizzo che fuoriescono da un'ampia manica. La foto, come testimonia la firma del fotografo V. Plumier, risale probabilmente al primo periodo parigino della coppia. (Fig. 6).
Un'altra immagine, che ci mostra Adele in età più matura, è stata anch'essa fatta a Parigi. Adele è ripresa di 3/4 con un giacchino di velluto e passamaneria. Alle maniche, intorno alla scollatura a punta e ai polsi ancora merletto. Nella mano sinistra stringe un ventaglio. (Fig. 7).
Alla luce di queste attendibili testimonianze, divengono più che eloquenti i fragili frammenti di pizzo che le sono sopravvissuti e sono giunti fino a noi.
Veniamo finalmente ad esaminare i merletti appartenuti ad Adele Cerruti. Essi rispecchiano pienamente la moda dell'epoca e dei luoghi in cui ella ha vissuto.

Il dono Albanesi consiste in una serie di frammenti di pizzo di seta e lino di produzione manuale e meccanica che costituiscono per varietà di disegno e quantità, un consistente nucleo di base per una collezione che fa riferimento ad una unica costante tipologica: la blonda.
A questi si aggiungono quattro campionari datati agli anni 1865 e 1867, eseguiti a ferri e all'uncinetto per complessivi cento campioni.
La tipologia delle blonde, siano esse di seta chiara o nera, siano bordi da applicare o elementi vestimentari conclusi, (scialli, fisciù o cravatte) presenta motivi decorativi di tipo fitomorfo inseriti all'interno o ai margini di un leggero tulle, disegnati da un filo di seta piatto e lucente.
I decori sono rose, margherite, tulipani, narcisi, papaveri presentati in sequenze o raccolti in mazzi, inseriti in ghirlande o pendenti da nastri e fiocchi.
Il tulle o rete di fondo presenta al massimo tre varianti: nei più antichi può avere il caratteristico intreccio esagonale del Malines, poi quasi sempre nel XIX secolo si presenta con il "fond simple" o "clair" detto anche "rete di Lille", o con il "fond chant" altrimenti detto "point de Paris" (quest'ultimo era così diffuso che è chiamato ancora in altri quattro o cinque modi).
Lo spazio interno al disegno, tracciato dal filo piatto e lucente sul leggero tulle di seta, racchiude al suo interno "remplis" diversi che con un valido artificio tecnico creano precisi effetti cromatici, anche se il filato utilizzato può variare solo in spessore ma non in colore. È un chiaro-oscuro molto sfumato, originato oltre che dal leggero tulle di fondo (rete di Lille a "fond simple" o "claire" e "point de Paris"), dall'utilizzo di pochi ma costanti punti:
- cerchietti vuoti detti "punaises"
- il "fond de mariage" una rete che vede sei buchetti intorno ad uno centrale più

grande, un intreccio di fili che crea un effetto di vuoto più schermato dei "punaises"

- il mezzo punto o "grillé", un intreccio rado, a griglia, che copre la superficie con effetto di pieno velato,
- il punto tela, un intreccio pieno eseguito utilizzando come trama, il filato lucido a più capi usato per contornare il disegno sul tulle.

È un gioco sapiente di trasparenze che origina non solo colore ma anche notevoli effetti plastici.

I motivi decorativi sono sempre di tipo floreale ma subiscono varianti a seconda delle epoche. Possono presentarsi in sequenze ripetitive, stilizzati tanto da sembrare quasi geometrici, oppure, come nei grandi scialli indossati sulle crinoline di metà '800, in grandi mazzi naturalistici, in ghirlande di fiori legate da nastri, nella stilizzazione dei motivi cachemire.

È la Francia che sviluppa, afferma e diffonde la produzione dei pizzi di seta. Già si lavoravano nel XVII secolo nella zona a nord di Parigi e, più vicino, a Chantilly, dove erano prodotti soprattutto quelli neri.

Anche nel XVIII secolo erano molto di moda, come evidenziano le testimonianze pittoriche, sia per la loro leggerezza che per la rapidità della lavorazione, soprattutto dopo che viene utilizzato il "fond simple" o "clair" per il tulle.

Pizzi neri e "blonde", cioè pizzi di seta chiara, erano usati sia sotto Luigi XV che sotto Luigi XVI (v. S. Levey, Lace, a history, pag. 56).

Oggi è assai raro trovare esemplari sia di blonde che di Chantilly di quel periodo, vuoi per l'estrema leggerezza della seta, vuoi, se nero, a causa della tintura che contenendo ferro, rende fragile il filato distruggendo il merletto.

Evidentemente durante e dopo la Rivoluzione Francese i pizzi cadono un po' in disuso, compreso lo Chantilly; tornano tuttavia già in auge nel primo decennio del XIX secolo i pizzi di seta chiari (color paglierino, bianco-grigio, grigio-perla) ma anche i neri.

La Francia post rivoluzionaria si rende conto di come manufatti tanto effimeri e frivoli, coinvolgano una gran quantità di manodopera e di quanto ciò possa essere vantaggioso per l'economia del paese. Napoleone stesso impone per le cerimonie ufficiali della corte l'uso di merletti sia per gli uomini che per le donne.

La zona di produzione delle blonde si è spostata a Nord, in Normandia, a Caen, Bayeux, Rouen, in Belgio a Grammont, zone dove già operavano maestranze esperte. Vengono prodotte grandi quantità di bordi, stole, fichus, scialletti, barbe e cravatte per acconciature.

Una delle ipotesi di provenienza del dono Albanesi potrebbe quindi essere la Francia, dato che Adele e Luigi Cerruti vi soggiornano per oltre venticinque anni e Adele vive per un certo periodo proprio in Normandia.

FIG. 7 - Adele Cerruti Chiesa.

Ma anche nel Nord Italia, in particolare in Liguria, vi è un'antica consuetudine ai pizzi di seta.
Prima di prendere in considerazione la produzione di questa zona, è bene tener conto che una delle caratteristiche dei merletti di seta è quella di essere stati prodotti con pochissime varianti in quasi tutti i paesi Europei e anche fuori di questi, (vedi la gran voga nei paesi del Sud America) e inoltre con limitate variazioni nei modelli decorativi, di essere stati di moda quasi ininterrottamente per oltre un secolo.
La Liguria, che è sempre stata stata indicata dagli storici come uno dei maggiori centri di produzione, commercio e diffusione del merletto, presentava una tradizione consolidata nei lavori a fuselli.
Il modello caratteristico genovese del XVII sec., lo scarno rosone geometrico, terminante con elementi triangolari a lunghe punte prima, arrotondati poi, aveva goduto di un'ampia popolarità, diffuso da una società cosmopolita come quella genovese dell'epoca, attenta e sensibile alle richieste provenienti anche dall'esterno come documentano inventari e dipinti d'epoca al di fuori della Liguria.
Il lavoro delle merlettaie liguri entra in crisi dopo la costituzione delle Manifatture Reali volute da Colbert; il non poter più esportare in Francia dalla quale c'era stata sempre una forte domanda, mette in difficoltà le operaie che abbandonati i motivi tradizionali non più di moda, nel XVIII e XIX secolo producono manufatti diversi adattandosi alle tipologie più richieste.
Lo studio di Giacinta Romanelli Marone (1902)[4] testimonia con una serie di precisi documenti storici, l'evoluzione della produzione ligure in generale ed in alcune zone in particolare, come ad Albissola ed in alcuni altri centri vicini dove si intrecciavano merletti in seta bianca, nera o colorata, ed in lino.
Nell'opera della Romanelli Marone sono riportate notizie di altri studiosi che hanno preso in esame la produzione e il commercio dei merletti. Dall'abate T. Tortiroli[5], a proposito della fama di Albissola Marina, la Romanelli Marone riporta che "fu rinomatissima per le sue trine. Altri paesi vicini contribuivano a questa industria, facendo capo colà, donde i merletti venivano spediti in tutte le parti del mondo; il prodotto in finissima seta bianca, nera o colorata si mandava specialmente in Spagna, a Cadice, a Siviglia e a Madrid; e quelli in refe a Roma, a Milano, e a Genova, che molti ne tratteneva per il grande uso che ne facevano i suoi abitanti,...."
In nota riporta che "Il refe veniva dalla Lombardia e specialmente da Salò, filato e ammannito a bella posta in luoghi sotterranei, e la seta invece si traeva da Napoli".
Il lino che veniva dalla Lombardia, spesso era pagato con manufatti finiti di stile lombardo. Ecco le merlettaie liguri produrre senza difficoltà volute barocche con i nastrini caratteristici del punto Milano.
Ma l'opera più interessante ed esauriente sulla produzione dei merletti liguri citati dalla Romanelli Marone è uno studio pubblicato nel 1873 a cura di G. B.

Brignardello[6], professore nel Regio Istituto Forestale di Vallombrosa che, dopo aver accennato alcune notizie di carattere storico sui merletti, passa ad esaminare statistiche e dati economici sulla produzione, l'esportazione, le tecniche di lavorazione ecc.
L'autore prende in esame le zone del circondario di Chiavari: Santa Margherita, Rapallo e Portofino.
In queste zone, spiega il Brignardello, le bambine iniziano a 5 anni a frequentare la "scuola del cuscino o del tombolo" e gradatamente vengono impegnate in lavori sempre più complessi ma utilizzando sempre lino bianco. Solo dopo parecchi anni cominciano a lavorare la seta, e anche qui le difficoltà vengono graduate finché all'età di 16 anni, "lavorando da mattina a sera" possono essere considerate merlettaie finite.
Stranamente, sottolinea l'autore, i lavori più impegnativi, di maggiore ampiezza e dimensione, vengono eseguiti dalle donne di campagna che raccolgono gran quantità di premi alle esposizioni.
I manufatti di grandi dimensioni venivano prodotti in un unico pezzo e in occasione dell'Esposizione Nazionale di Parigi del 1806 a cui erano stati inviati, ricevettero notevoli apprezzamenti.
Nella sua opera il Brignardello riporta il testo di un discorso (pag. 21) letto alla Società Economica di Chiavari il cui titolo è: "Analisi dei lavori più interessanti della Società Economica residente in Chiavari riguardante l'agricoltura, le arti e manifatture, pubblicata nell'adunanza del 3 luglio 1808, ricorrendo l'annuale Esposizione delle produzioni dell'industria di questo dipartimento, letta dal socio De-Ambrosys, segretario generale della Prefettura del dipartimento degli Apennini, e di detta Società".
"La Società è pure impegnata a far prosperare l'ingegnosa manifattura dei pizzi, il cui smercio considerevole si estende nella Spagna e Portogallo, e somministra la sussistenza quasi totale della popolazione di Santa Margherita...." è l'inizio del brano riportato dal Brignardello.
La società Economica di Chiavari copre un ruolo decisivo nella produzione e nel commercio dei pizzi liguri, fino dall'anno della sua fondazione, dopo che nel giugno del 1805 la repubblica di Genova fu aggregata all'impero francese.
Quasi per tutto il secolo promuove e stimola con esposizioni e premi annuali la produzione delle zone che rappresenta: Santa Margherita, Portofino e Rapallo, controllando che non si facciano lavori scadenti.
Dei tre comuni presi in esame , è soprattutto a S. Margherita che veniva lavorata la seta, in particolare quella nera, e là si considerava risiedessero le operaie migliori e più abili nell' esecuzione di disegni alternati da punti diversi.

Stabilire con esattezza il luogo di produzione dei pizzi Albanesi non è facile, come per molte altre tipologie. Per certi esemplari la qualità dei materiali (vedi la finis-

sima, rigida e un po' opaca seta "grenadine" che permette di ottenere un fondo di grande nitidezza), la raffinatezza del decoro, la sicurezza nella lavorazione, fanno pensare ad una provenienza da zone dove operavano maestranze di grande professionalità come quelle del nord della Francia.
Nella bibliografia si fa riferimento a testi che dimostrano in quanti altri paesi fosse diffusa questa tipologia fino ai primi decenni del nostro secolo: in Francia, in Spagna, in Danimarca, in Germania, nei paesi dell'Europa Orientale, Russia compresa.
Questa larga espansione dell'uso delle blonde, contribuisce a rendere più difficile l'identificazione del luogo di provenienza ma senza andare tanto lontano, nella prima metà del XX secolo in Liguria nella manifattura di Mario Zennaro, tra i cartoni preparatori per quelli che vengono chiamati "pizzi fini", vi sono numerosi disegni molto simili a quelli presenti tra i pizzi Albanesi[7].

Fanno parte del dono Albanesi, ma non appartenevano ad Adele Cerruti Chiesa, quattro campionari di punti lavorati ai ferri e all'uncinetto che si presentano sotto forma di lunghe strisce. Due sono datati 1865 e 1867 e presentano le iniziali di chi li ha lavorati: M B.
Gli altri due si presentano sotto forma di tanti cerchietti in gradazione diversa uniti l'uno all'altro da una piccola cucitura. È molto probabile che anche questi due campionari siano stati lavorati dalla stessa mano di M. B.
I campionari sono arrivati in casa Albanesi come dono di una certa signora Colombi, amica di famiglia, forse lontana parente, che abitava nello stesso paese di campagna dove la famiglia Albanesi si recava in villeggiatura: Cresseglio, piccola frazione sopra Intra. Ogni anno la madre conduceva le piccole Albanesi in visita dall'anziana amica, che era stata insegnante di lavori femminili e che muore nel 1944, all'età di 85 anni.
È facile supporre che questi esemplari, sicuramente non eseguiti dalla Sig.ra Colombi, facessero parte del materiale didattico utilizzato da quest'ultima per il suo insegnamento.
Il dono Albanesi comprende anche altri esemplari, ma tra questi abbiamo scelto i più significativi e interessanti: le blonde perché presenti in numero cospicuo, hanno permesso di affrontare anche se in modo non conclusivo l'argomento e i problemi della tipologia. Inoltre ci hanno avvicinato alla vita avventurosa di Luigi e Adele Cerruti.
I campionari, perché così precisi e accurati, testimoniano della qualità dell'insegnamento nelle scuole femminili della metà del XIX secolo.

NOTE

(1) COSTANTINO NIGRA trasmette le sue felicitazioni all' "amico carissimo" e il diploma che accompagna l'assegnazione della medaglia d'argento. In quest'ultimo è riportata la motivazione per cui gli viene concessa: "con istancabile e ardimentosa fermezza affrontò gravissimi pericoli per la tutela di molti Italiani e loro proprietà salvando specialmente gli Archivij, ed i valori affidati alla sua custodia nelle giornate di Parigi del 21 al 26 maggio 1871".

(2) I biglietti inviati "par ballon" alla moglie a Rouen, oltre alle notizie contengono sempre degli avvertimenti sibillini:
"Sta allegra e sta sempre attenta a ciò che sai" scrive il 30 settembre 1870, mentre al 6 ottobre comincia a far capire la sua ansia per non aver avuto ancora nessuna comunicazione da Rouen: "Cara Adele, sempre buone notizie della nostra salute. Cesare è savio, ma quanto allo studio è sempre lo stesso. La pensione non è stata riaperta, e Dio sa quando lo sarà. Intanto ho preso un professore. Questa è la quarta lettera ti scrivo dopo la chiusura delle comunicazioni. Un abbraccio a tutti i bimbi - addio Il tuo affmo Luigi. Tante cose al sig Lafond".

(3) In questa lettera, datata 21 dicembre 1870 e indirizzata a a Milano a Luisa Chiesa Caporali, zia di Adele, l'ansia di Luigi Cerruti si manifestata senza più riserve: "Carissima zia, Tanto Cesarino che io stiamo bene, ma la nostra costante tortura è il non aver notizie di Adele e della famiglia. Essi erano a Rouen che ora è occupata dai tedeschi. Mi sono diretto a chi può farmi conoscere se l'Adele è tuttora in detta città. Chi sa se essa ha del denaro; chi sa se essa può tenersi in corrispondenza con Lei e con i miei parenti! Le raccomando di provvedere alle mie figlie, se già Adele non vi ha provvisto per mezzo di Alessandro. Dopo la guerra tutto sarà rimborsato. Preghino tutti per me, e perché ci possiamo ritrovare tutti in salute!. Qui si può tener lungo tempo ancora: certo più di un mese. Se avessi nuove della famiglia non soffrirei più! Dio! Dio mio che ho fatto da dover tanto soffrire per il capriccio altrui? Un bacio a tutti a tutti e sono di cuore il suo aff. mo nipote Luigi La prego di dar mie nuove alla mamma, a Genova, alla Spezia, ed a tutti. Buon capo d'anno a tutti."
Alla zia Luisa Chiesa Caporali erano state affidate le due figlie maggiori, Luigia e Marzietta, in collegio a Milano.

(4) GIACINTA ROMANELLI-MARONE, *Lavori artistici femminili - Le Trine a Fuselli in Italia*, Milano, 1902. Manuale Hoepli.

(5) AB. T. TORTEROLI, *Storia dei merletti di Genova lavorati in Albissola*, Sinigaglia 1863.

(6) G. B. BRIGNARDELLO, *I Merletti nel Circondario di Chiavari*, Firenze, 1873.

(7) LUCIANA LEVI MUSCAS, *Cartoni preparatori per pizzo a fuselli, in Il Museo del Pizzo al Tombolo, Rapallo, La manifattura Mario Zennaro 1908-1968*, Genova 1990.

Schede

Inv. 153p. *bordo tipo blonda a fuselli*

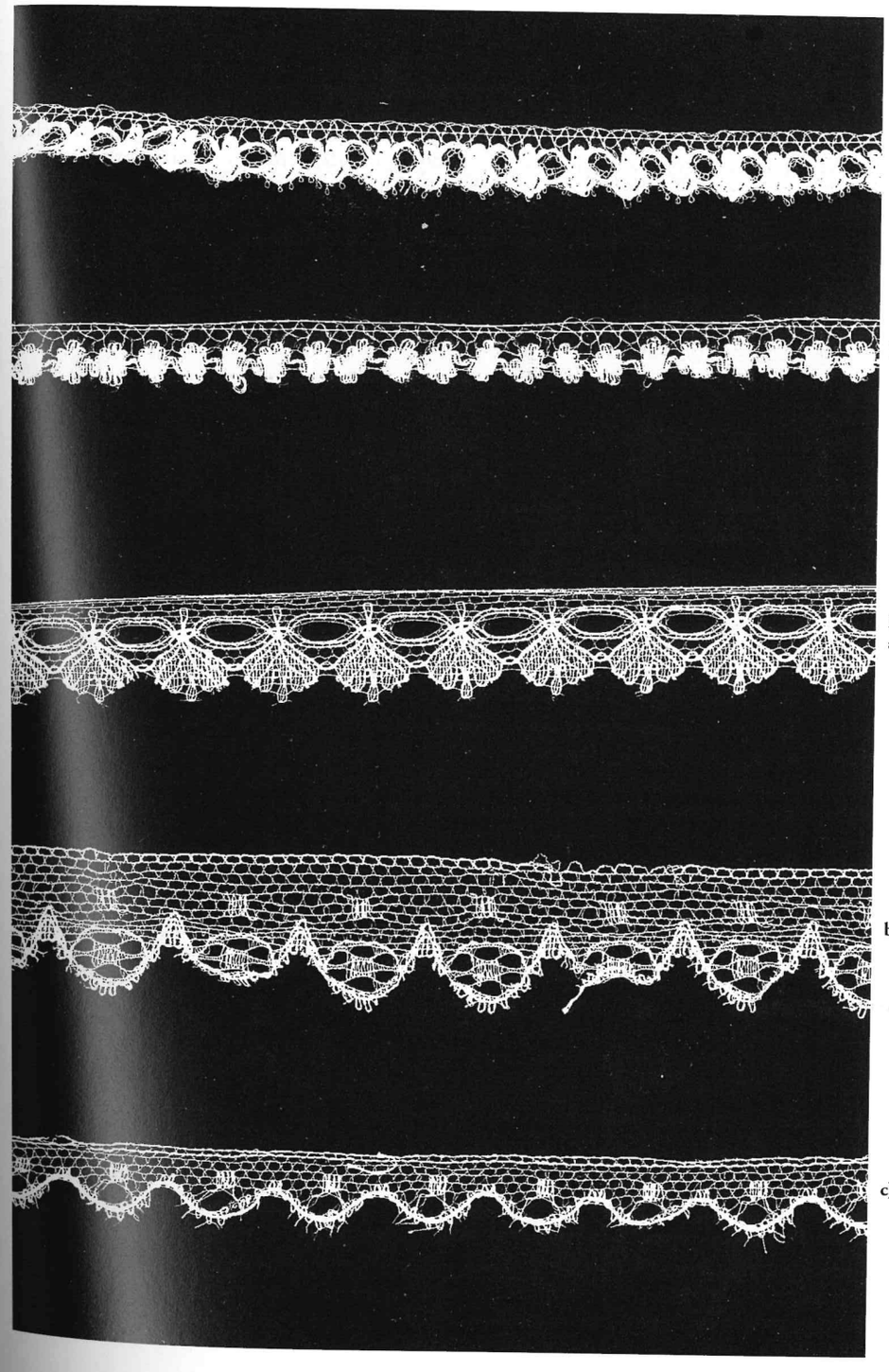
Francia (Caen) - XIX sec. prima metà
Filato di seta.
cm. 1x (cinque frammenti di lunghezza diversa, da cm. 44 a 330)
Nel bordo vengono utilizzati tre tipi di filato di seta diversi: due grigio perla ed uno bianco.
Il decoro consiste nell'alternarsi di motivi a campanula formanti centina, con buchetti ("punaises"). Il piede è quasi inesistente ed a stento riesce a completare una fila di "point de Paris" che dovrebbe costituire il tulle di fondo, lavorato con una sottilissima seta grigia. Le campanule sono a punto tela che utilizza un filato grigio più pesante. La profilatura di campanule e "punaises" è realizzata con filato di seta floscia a più capi, bianca.
Per quanto sia un motivo di piccole dimensioni e quindi modesto come apparenza, la cura nell'esecuzione e la ricercatezza nell'uso di tre filati diversi, ne fanno un esemplare indubbiamente raffinato.

Inv. 154p. *bordo a fuselli tipo blonda*

Francia (Caen)- XIX sec. prima metà
Filato di seta
cm. 0,8 x 530
Caratteristiche molto simili al bordo precedente (153p), Filato di seta grigio di diverso spessore: sottilissimo per il piede nonché rete di fondo quasi inesistente, più pesante e lucido nella formazione di una sequenza di piccoli fiori stilizzati ottenuti da una serpentina graduata fissata a punto tela. Non vi è alcuna profilatura del motivo decorativo, fatto abbastanza inusuale nella tipologia delle blonde.

Inv. 159p. *a), b), c) tre bordi centinati tipo blonda, esecuzione meccanica.*

Francia, XIX sec. prima metà
filato di seta grigio, avorio, beige
a) cm. 1,5x100 - b) cm. 2,2x58 - c) cm. 1x100
Bordi centinati di colore grigio, avorio e beige. L'esecuzione meccanica rende un po' rigido il motivo decorativo soprattutto degli ultimi due, di qualità certamente inferiore al primo, a). Questo ripropone con un effetto differente il motivo del 153p. , vale a dire l'alternanza di una serie di ventaglietti a dei motivi ovali a giorno al posto dei "punaises". Il bordo b) simula nella centina un motivo a giorno che potrebbe se non fosse per la parte centrale che è piena, sembrare una maglia del "fond de mariage"; il bordo c) la centina ha un elemento a giorno sormontato da un motivo geometrico quadrato pieno.



Inv. 174p. *bordo tipo blonda, esecuzione meccanica*

Francia, XIX sec. prima metà
Filato di seta color avorio
4 frammenti cm. 8x20 - 2 frammenti cm. 8x54
Bordo a lunghe punte dentellate all'esterno e all'interno del margine inferiore (corrono parallele). Il piede o cimosa, tessuto insieme al resto del bordo, imita perfettamente quelli che solitamente sono uniti a cucito. La rete di fondo è costituita da un'alternarsi di elementi geometrici quadrangolari disposti a scacchiera. La dentellatura a punta rivolta verso l'interno, raccoglie nel vertice alcune righe che imitano il "fond de mariage".
Pur con qualche rigidezza che si rispecchia nel decoro e nella lavorazione meccanica, l'esemplare rivela una notevole qualità.

Inv. 163p. *bordo tipo blonda, esecuzione meccanica.*

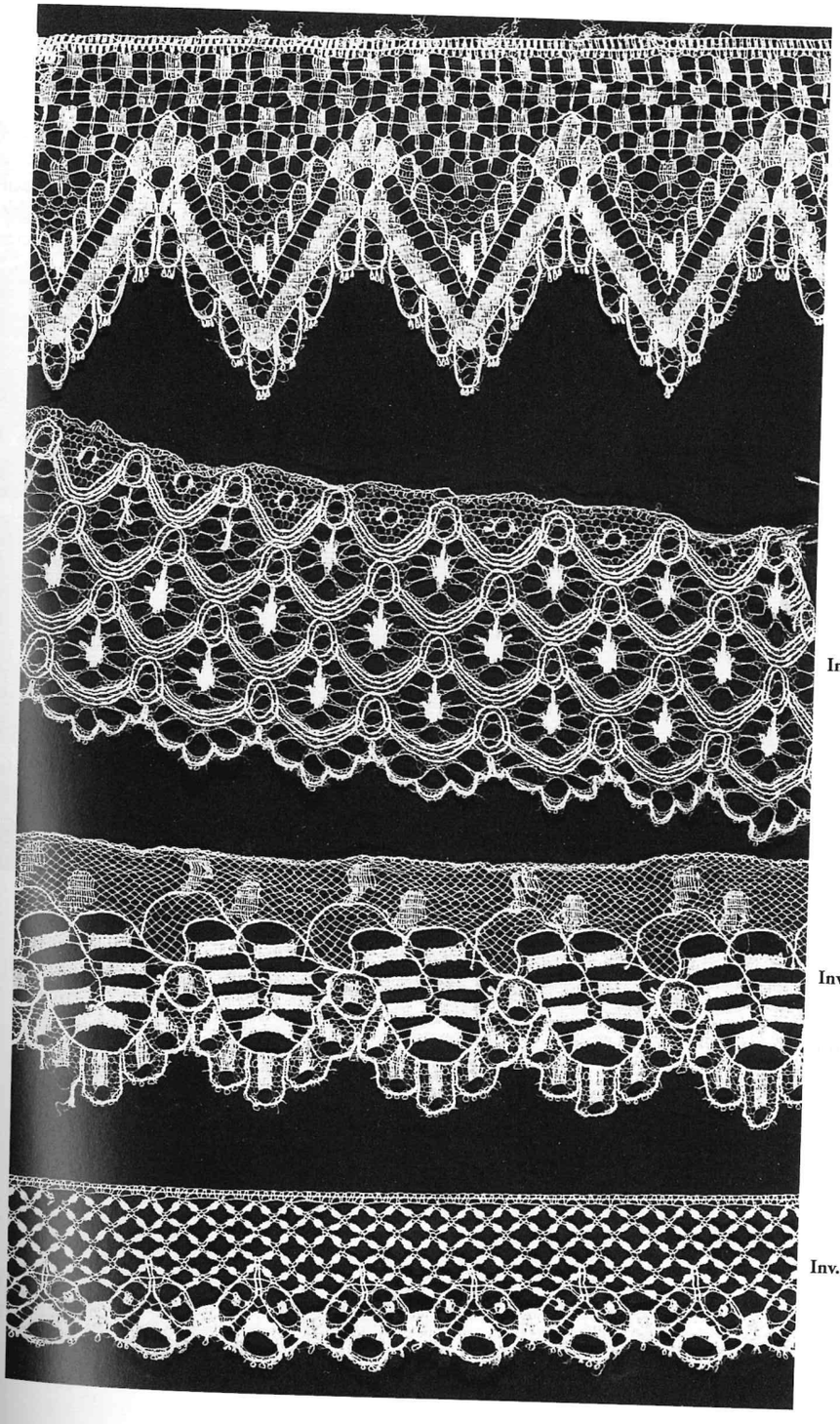
Francia, XIX sec. prima metà
Filato di seta beige
cm. 6,5x20,x18,x16 (tre frammenti)
Il motivo decorativo è formato da quattro teorie di archetti formati da 4 fili intervallate da anelli che formano "embricature". All'interno della prima sequenza di archetti vi è una rete di fondo simile al "fond simple" o "claire" con al centro un elemento circolare a giorno del tipo "punaise". Nelle altre tre sequenze un elemento a punto tela è al centro di larghe maglie. L'ultima fila di archetti è profilata da una pluricentina che disegna una mezza corolla.
Tre diversi (per titolo) tipi di filato sono usati: molto leggero per il fondo della prima sequenza di archetti, medio per l'elemento a punto tela, più grosso per disegnare archetti ed anelli.

Inv. 160p. *bordo tipo blonda, esecuzione meccanica*

Francia, XIX sec. prima metà
filato di seta color avorio e beige
cm. 6x121
Bordo pluricentinato con decoro di teoria di foglie stilizzate che presentano una leggera inclinazione, caratterizzate da una pesante nervatura di rettangoli a p. stuoia, Nella parte alta un fondo a maglie quadrangolari interrotto da elementi vegetali sempre a foglia ma privi di profilatura, sfumano la rete di fondo. La seta beige è utilizzata per la parte alta del bordo, quella avorio per la foglia. I filati sono di tre diversi spessori: più fine per la parte alta, medio per le nervature, più grosso il cordonetto che profila.

Inv. 161p. *bordo tipo blonda, esecuzione meccanica*

Inghilterra (?) fine del XIX sec.
filato di seta beige
cm. 4x124
Bordo centinato con fondo di maglie romboidali formate da fogliette a p. stuoia. Il piede imita le cimose che vengono solitamente cucite per unirle al tessuto, ma in questo caso sono lavorate insieme al resto del bordo; la centina è determinata da un decoro stilizzato di foglie e fiori rivolti verso il basso e profilato da un cordonetto inserito forse manualmente.
La disposizione della profilatura determina un motivo decorativo che corrisponde allo stile floreale proprio degli anni a cavallo tra i due secoli.



Inv. 174p.

Inv. 163p.

Inv. 160p.

Inv. 161p.

Inv. 168p. *bordo a fuselli tipo blonda*

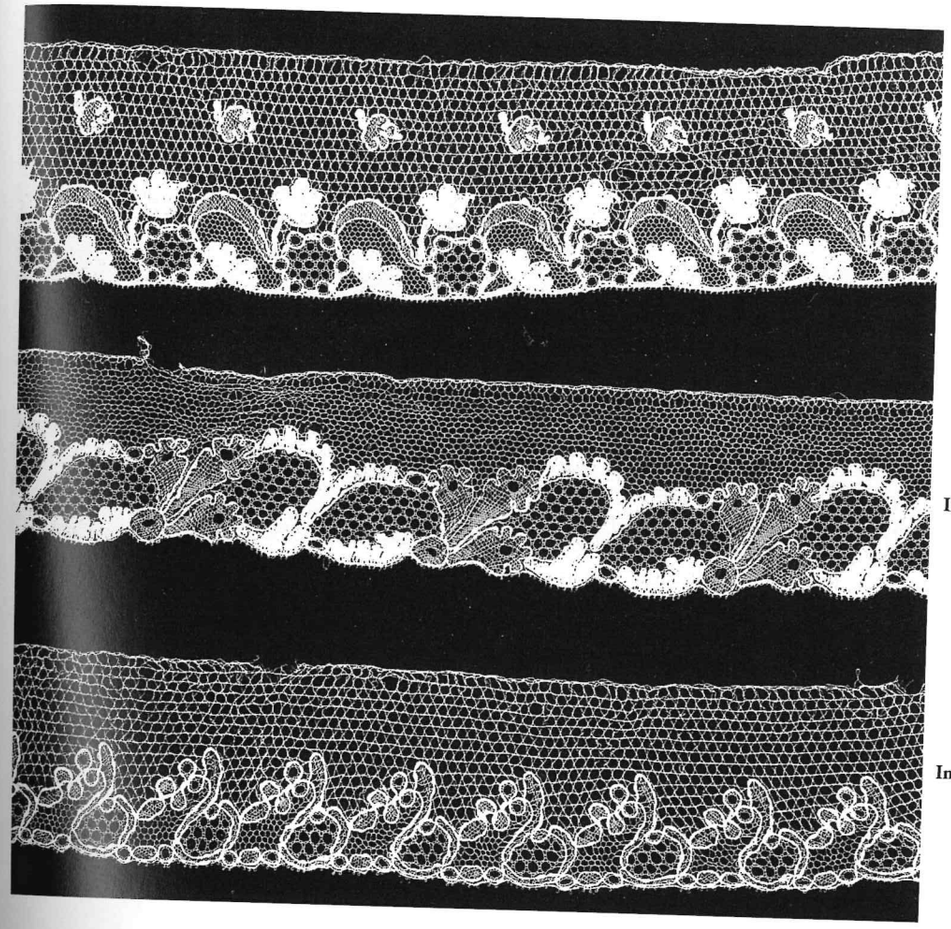
Caen, XIX sec. secondo quarto
filato di seta di colore grigio e avorio
Cm. 7,3x100
Bordo a margini quasi diritti, fondo a "point de Paris". Motivo decorativo che alterna anelli di "punaises" che racchiudono una rete a "fond de mariage", a volute a mezzopunto e fiori a calice quadrilobati a punto tela. A metà della rete a "point de Paris" una sequenza di elementi floreali stilizzati a mezzo punto. All'interno delle volute rete a "fond claire". Il filato ha tre spessori diversi: sottilissimo per le reti di fondo e il mezzo punto, medio e assai lucido per il punto tela, seta floscia a più capi per le profilature.

Inv. 156p. *bordo a fuselli tipo blonda*

Francia, XIX sec. prima metà
filato di seta color grigio e perlaceo
cm. 6x116
Bordo a "fond simple" con centina irregolare e non troppo marcata, determinata dal motivo decorativo di tipo floreale stilizzato che occupa poco più della metà dell'altezza del bordo. Spazi mistilinei delimitati da elementi fitomorfi sono riempiti a "fond de mariage", mezzo punto, punto tela e "punaises". Il disegno è profilato dalla seta floscia a più capi, utilizzata anche nel punto tela.

Inv. 173p. *bordo tipo blonda a fuselli*

Francia o Italia, XIX sec. prima metà
Filato di seta di colore beige e avorio
cm. 6x90, x84, x80, x85
Bordo a margini quasi diritti lavorato a filo continuo, decoro di elementi fitomorfi stilizzati curvilinei, disegnati dalla seta floscia chiara. Rete di fondo a "point de Paris", all'interno dei motivi decorativi mezzo punto, "fond de mariage", "fond simple" o "claire", "punaises".
Nella lavorazione di questo esemplare sono utilizzati due soli tipi di filato, ed appartiene ad un genere di veloce realizzazione come altri di questa donazione (171p, 46p, 147p, 172p) per i quali si può ipotizzare una provenienza tanto ligure (S. Margherita in particolare) come pure francese ma piuttosto del Velay che non di Normandia.



Inv. 168p.

Inv. 156p.

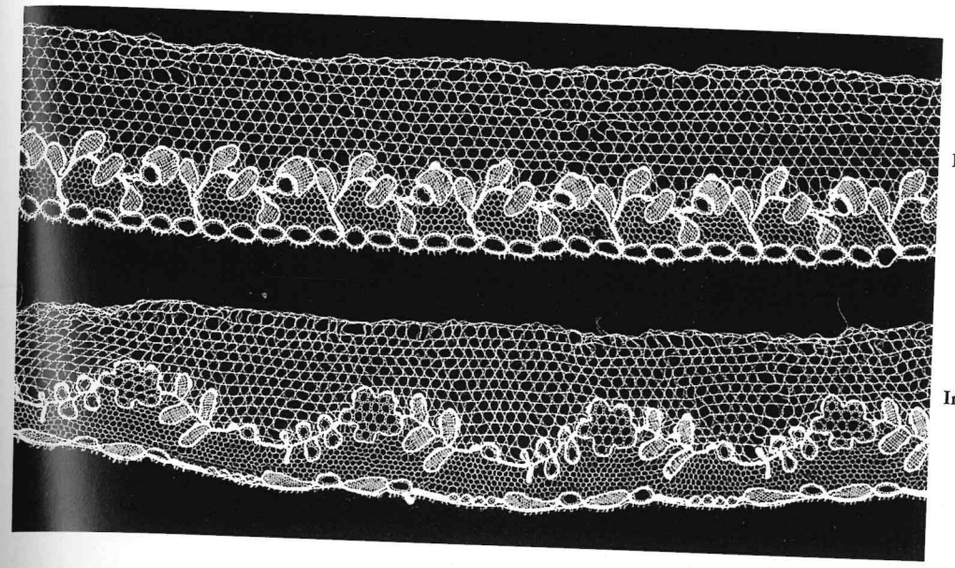
Inv. 173p.

Inv. 171p. *bordo tipo blonda a fuselli*

Italia o Francia XIX sec. prima metà
Filato di seta beige e avorio
cm. 6x30, x90, x87, x18
Bordo a margini diritti a filo continuo. Rete di fondo a "point de Paris". Decoro di fiori stilizzati disegnati dal filato di seta floscio color avorio che racchiudono entro spazi asimmetrici la rete del "fond simple" o "claire" e il mezzo punto. Al margine inferiore una sequenza di "punaises". L'estrema essenzialità dei punti utilizzati conferma le ipotesi di provenienza dell'esemplare 173p.

Inv. 155p. *bordo tipo blonda a fuselli*

Francia (Caen?), XIX secolo, prima metà
filato di seta color avorio (due titoli diversi)
cm. 6x35
Bordo a margini diritti a filo continuo. La seta floscia a più capi disegna un motivo floreale disposto a ghirlanda dove si alterna un fiore pentalobato a rametti di foglie addossati. La ghirlanda divide in senso trasversale il bordo: nella parte superiore fondo a "point de Paris", nella parte inferiore "fond simple" o "claire" che si conclude al margine con un motivo stilizzato fitomorfo che alterna punti a giorno e grigliati ("punaises" e mezzo punto). La ghirlanda usa il "fond de mariage" nel fiore centrale, mezzo punto e "punaises" nelle foglie.
Questo esemplare, pur utilizzando pochi punti ed essendo quindi di rapida realizzazione, risulta per l'eleganza del decoro e la tonalità dei filati impiegati di grande raffinatezza, pertanto si può pensare che provenga da una zona di produzione specializzata quale la Normandia.
La collocazione del decoro situata nel basso del bordo e il motivo stilizzato fanno pensare a una datazione entro il 3° decennio del XIX secolo.



Inv. 171p.

Inv. 155p.

Inv. 170p. *bordo tipo blonda a fuselli*

Francia o Italia, XIXsec. prima metà
Filato di seta grigio-perla di titolo diverso
cm,6x34, x39
Bordo centinato a filo continuo. Rete di fondo a "fond simple", a metà dello spazio prima del margine inferiore motivo di piccoli insetti disegnati dal filo lucido a più capi e "punaises". In basso, decoro di doppie margherite che formano con le corolle gli elementi della centina. I petali sono lavorati a punto tela con filato a più capi, lucido, lo stesso che viene utilizzato nel profilare il decoro. Al centro del fiore "fond de mariage".
La disposizione degli elementi riprende i motivi Impero caratterizzati da sequenze di motivi floreali e piccoli insetti posti alternativamente. I due frammenti, uno dei quali è ancora cucito ai lati, erano utilizzati come polsini.

Inv. 151p. *bordo tipo blonda a fuselli*

Francia (Caen), XIXsec. , prima metà
Filato di seta color avorio di diverso titolo
cm. 3x29, x32
Bordo centinato a filo continuo, due frammenti. Sequenza di margherite a sette petali su tulle a "fond simple" o "clair" disegnate da lucida seta floscia a più capi. I petali sono lavorati a mezzo punto e punto tela, i primi utilizzando la seta sottile della rete di fondo, i secondi il filato lucido della profilatura con effetto di grande luminosità. Al centro un motivo a giorno "punaises". L'utilizzo dei punti sopra indicati produce un effetto assai sfumato di chiaroscuro.

Inv. 169p. *bordo a fuselli tipo blonda*

Francia o Italia, XIX secolo, prima metà
Filato di seta di colore beige e avorio
cm. 7,5x200
Bordo pluricentinato a filo continuo. Sequenza di foglie leggermente inclinate racchiuse entro elementi che ne riprendono il profilo. Il motivo decorativo è sul margine esterno del bordo: nella parte alta rete a "fond simple", foglie a punto tela nel filato pesante e lucido della profilatura, negli elementi che racchiudono la foglia rete a "fond de mariage".
Il bordo ricorda per molti aspetti il 160p.

Inv. 164p. *bordo tipo blonda, esecuzione manuale?*

Francia, XIX sec. seconda metà
Filato di seta beige e avorio
cm. 10x67
Bordo diritto di tulle, con motivo decorativo al centro (entredeux), predisposto per essere inserito tra due parti di tessuto o tulle come dimostra la mancanza di qualsiasi tipo di finitura ai margini. Una certa rigidezza nella rete di fondo dei suddetti margini, fa dubitare sul tipo di lavorazione. Il motivo decorativo è una sequenza di fiori esalobati inseriti entro una corolla di dodici petali a sua volta collocata entro semicerchi di foglie polilobate. I punti utilizzati sono il "fond simple" e il punto tela.

Inv. 170p.

Inv. 151p.

Inv. 169p.

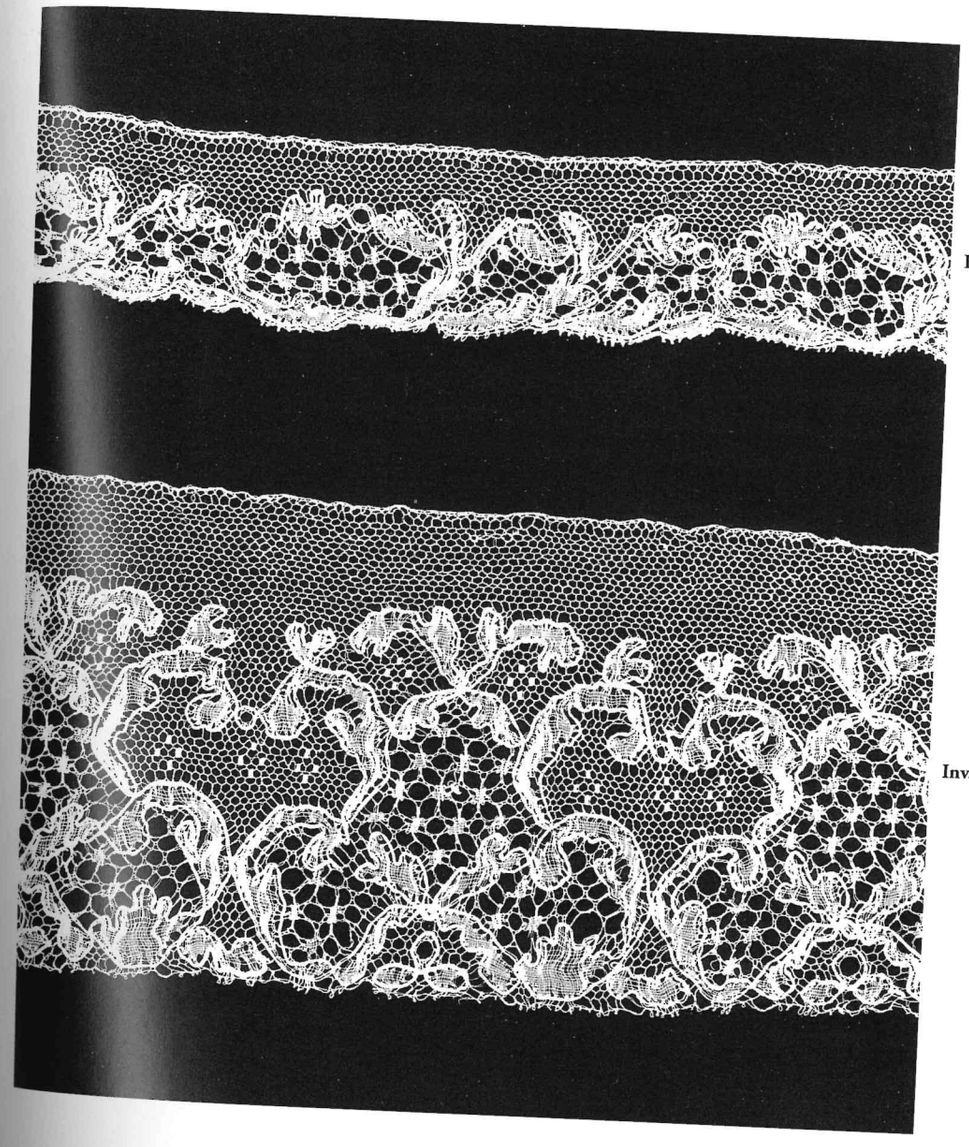
Inv. 164p.

Inv. 166p. *bordo a fuselli tipo Lille*

Francia (?) XIX sec. prima metà
Filato di lino ecru di titolo diverso
cm. 3,5x50
Bordo a filo continuo con margine inferiore lievemente ondulato. Motivo decorativo analogo al precedente ma di dimensione inferiore, utilizza anche gli stessi punti. Anche per questo esemplare valgono le considerazioni dell'esemplare precedente.

Inv. 165p. *a) b) c) bordo a fuselli tipo Lille*

Francia (?) XIX sec. prima metà
Filato di lino color ecru di diverso titolo
cm. 9x96, x120, x18
Tre frammenti di bordo a filo continuo, margini diritti. Racemi ondulati a punto tela disegnano cartelle sovrapposte di gusto barocco al cui interno sono reti e decori diversi: il "fond simple", il "fond de mariage" alternato a motivi di fantasia, "punaises".
Questo tipo di trine, caratterizzate anch'esse dalla profilatura con filato più grosso, sono prodotte un po' dovunque in Europa, pertanto è difficile stabilire il luogo di provenienza.

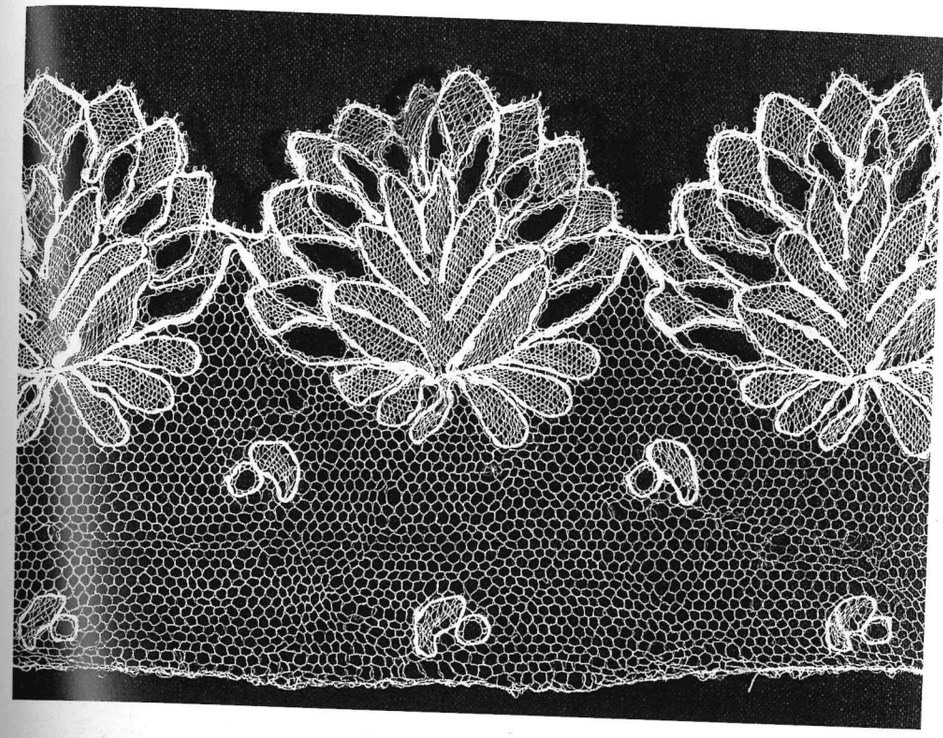


Inv. 166p.

Inv. 165p.

Inv. 145p. *bordo a fuselli tipo blonda*

Francia, (Caen o Bayeux) XIXsec. prima metà
Filato di seta perlaceo di titolo diverso
cm. 10x30
Due polsini ("engageantes" o manichetti) confezionati da un bordo a filo continuo con margine esterno pluricentinato, derivante da un motivo floreale (peonia?) stilizzato, disegnato dalla seta lucida a più capi, con i petali rivolti verso il basso. Verso il margine superiore due file di motivi stilizzati e molto astratti (fitomorfi o zoomorfi?) si alternano nella rete di fondo a "fond simple ou claire". In questi come nei petali, sono presenti parti a giorno ("punaises") e mezzo punto.
È straordinario l'effetto di grande leggerezza di questo esemplare, vuoi per la qualità dei materiali, vuoi per i punti impiegati che non comprendono i pieni del punto tela solitamente giocato dal filo lucido. La trasparenza del "grillé" o mezzo punto, su quella ancora maggiore della rete di fondo e i vuoti questa volta a forma di petalo ma sempre ottenuti con la tecnica dei "punaises", sottolineati dal solo filo lucido, realizzano un effetto di estrema evanescenza.



Inv. 145p.

Inv. 146p. *pizzo a fuselli tipo blonda*

Francia o Italia XIX sec. prima metà
Filato di seta grigio perlaceo e avorio
cm. 4x45
Bordo a filo continuo centinato. Decoro astratto che occupa due terzi dell'altezza del bordo, inserito entro reti a "fond simple" e a "point de Paris": due file di elementi geometrici curvilinei disegnati dalla seta lucida avorio. Lo spazio interno ad essi è riempito da mezzo punto, "fond de mariage" e "punaises".
Anche i questo caso, ad eccezione del punto tela, sono rappresentati tutti i punti caratteristici della blonda.

Inv. 147p. *bordo a fuselli tipo blonda*

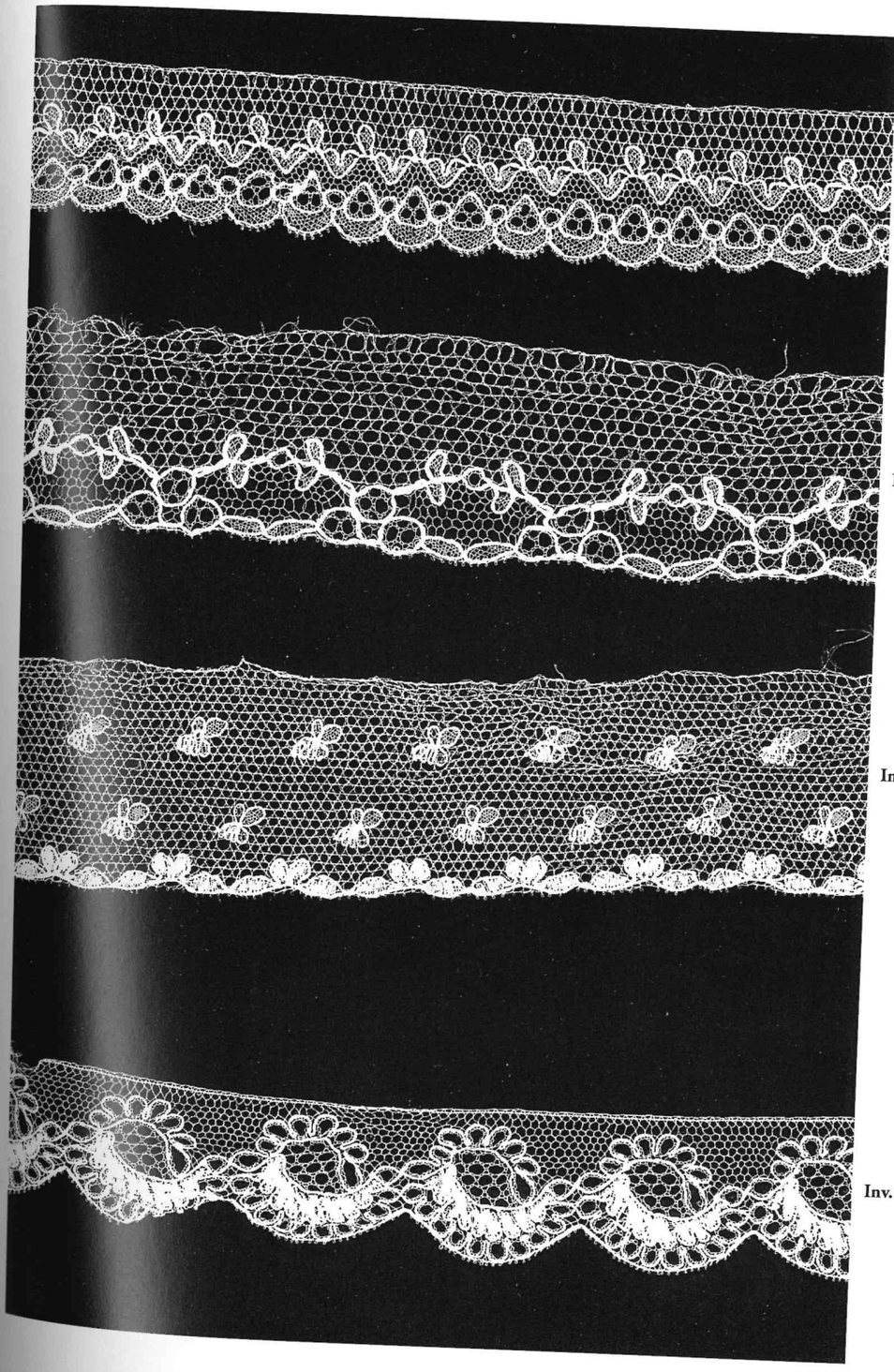
Italia XIX sec. prima metà
Filato di seta beige di due tonalità e titolo
cm. 6x50, x42
Bordo a filo continuo e margine esterno diritto. Il decoro disegnato dal filo a più capi occupa un terzo dell'altezza del bordo e determina spazi entro i quali vi sono interventi a "fond simple", "fond de mariage" mezzo punto e "punaises". La rete di fondo è "point de Paris".
È evidente che si tratta di un esemplare poco accurato per la frettolosità con cui è stato intrecciato, per il decoro tirato via e il materiale non particolarmente pregiato.

Inv. 172p. *bordo a fuselli tipo blonda*

Francia, XIX sec. primo quarto
Filato di seta di colore beige e perlato, tre diversi titoli
cm. 6,5x190
Bordo a filo continuo e margine inferiore quasi diritto decorato da una sequenza di mezze margherite (4 petali) lavorate a punto tela con filato perlaceo di due tonalità: a più capi per la profilatura, più sottile per l'interno. Sottilissimo è il filato della rete di fondo a "point de Paris". Due file di farfalle stilizzate, disposte a scacchiera nella parte superiore.
L'essenzialità del decoro al margine inferiore, la sobrietà dell'insieme, fanno anticipare la datazione di questo esemplare.

Inv. 152p. *bordo a fuselli tipo blonda*

Francia, XIX sec. secondo quarto
Filato di seta color avorio di due diversi spessori
cm. 4,2x45
Bordo a filo continuo, larghe centine disegnate da un elemento floreale che ricorda tanto la margherita quanto la palmetta dei decori cachemire, non più tanto di moda negli scialli di tessuto, ma passata ai merletti. Il motivo decorativo occupa tutta l'altezza del bordo che utilizza come rete di fondo il "fond simple". All'interno il "fond de mariage" e nei petali punto tela e "punaises".



Inv. 146p.

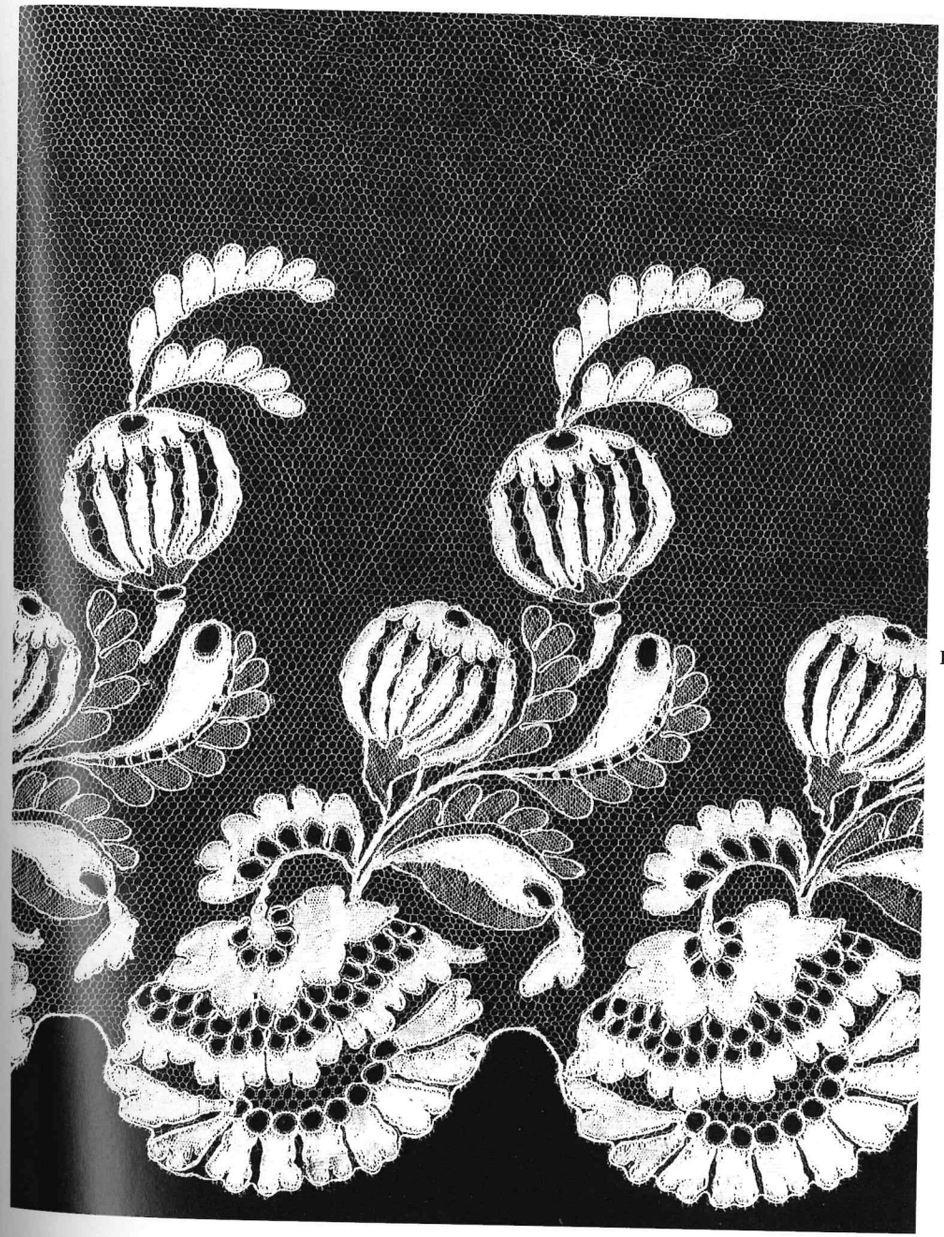
Inv. 147p.

Inv. 172p.

Inv. 152p.

Inv. 144p. *frammento di bordo a fuselli tipo blonda*

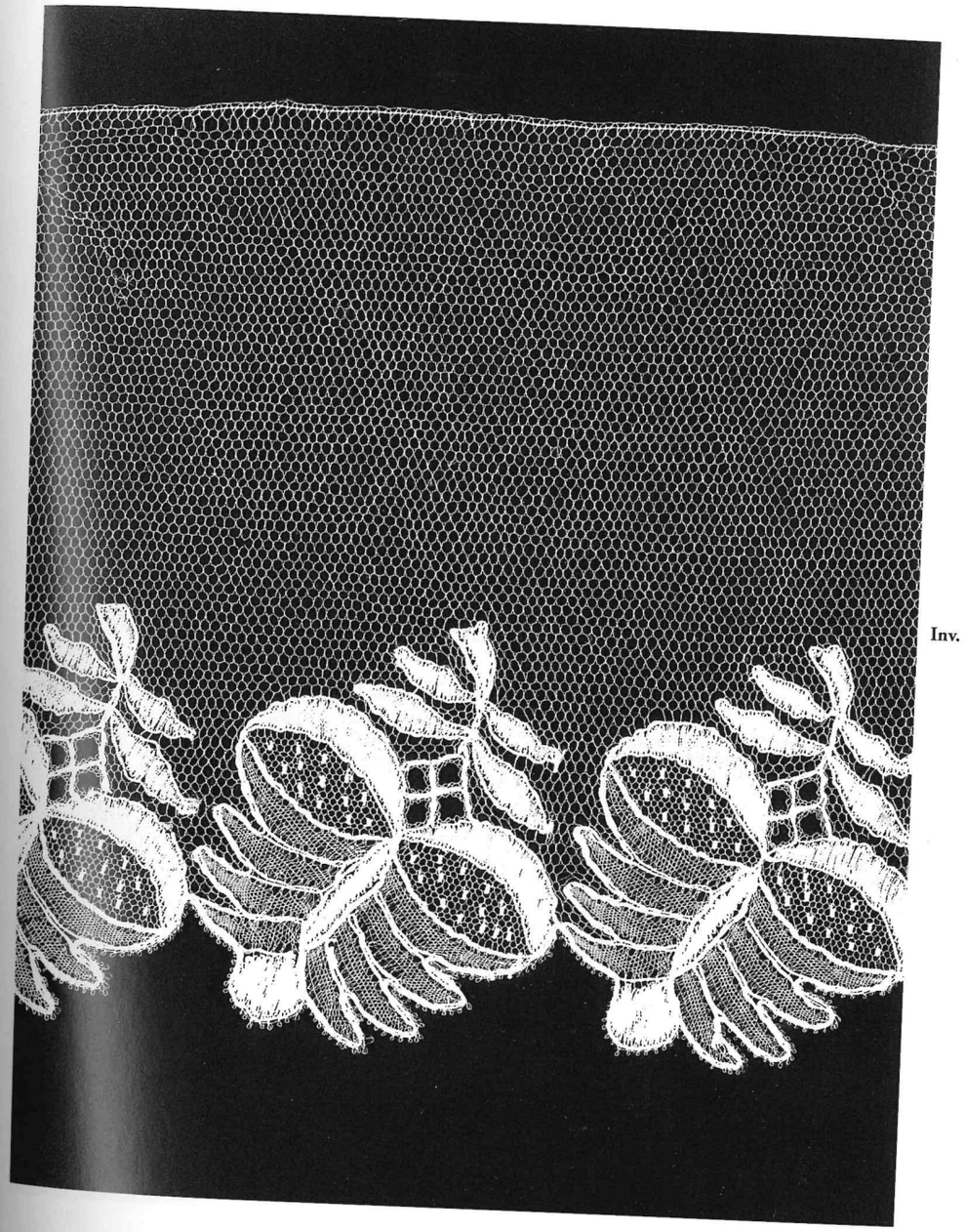
Francia, XIX sec. prima metà
Filato di seta color paglierino di due titoli
cm. 34x55
Bordo centinato a filo continuo, decoro che occupa due terzi del bordo: papaveri (uno per ogni elemento della centina) con foglie e due bacche racchiudenti i semi disposti in una composizione verticale leggermente inclinata. I papaveri hanno i petali rivolti verso il basso. La rete di fondo è a "fond simple"; il punto tela, "punaises", mezzo punto e "fond de mariage" sono utilizzati nel resto del decoro. È un esemplare di manifattura accurata e di grande eleganza nel disegno.



Inv. 144p.

Inv. 143p. *bordo a fuselli tipo blonda*

Francia, XIX sec. prima metà
Filato di seta color avorio di tre titoli diversi
cm. 18x26
Bordo a filo continuo centinato. Decoro che disegna con filo lucido a più capi un imprecisato motivo vegetale a forma di foglia che occupa un terzo del bordo ed è collocato singolarmente in ogni elemento della centina con una leggera inclinazione (v. 169p, 160p). Il tulle di fondo è a "fond simple". Nelle altre parti sono utilizzati il mezzo punto, il punto tela, "punaises" entro elementi romboidali e piccoli semi o "point d'esprit" rettangolari.
L'accuratezza della lavorazione, la qualità dei materiali e l'eleganza del decoro sono messi in risalto dal rapporto di pieno e vuoto nel complesso del bordo.



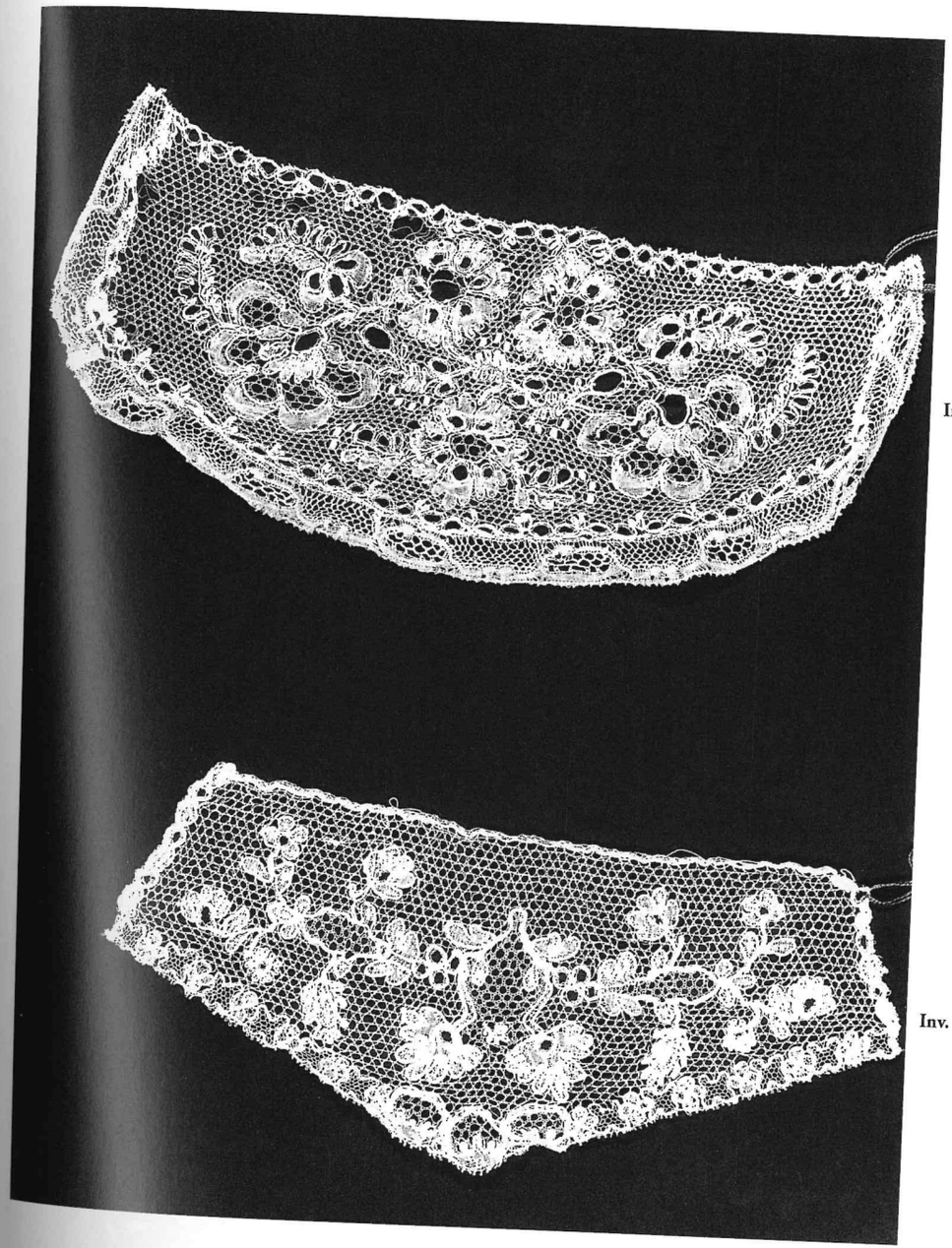
Inv. 143p.

Inv. 177p. *coppia di polsini di pizzo a fuselli tipo Lille(?)*

Belgio o Francia XIX sec. prima metà
Filato di lino sbiancato a due titoli
cm. 8,5x21
Forma semicircolare, esecuzione a filo continuo, profilatura di "punaises" ai quali nella parte curva è applicato un ulteriore piccolo merletto a margini diritti. Il decoro centrale è costituito da una composizione di fiori penta ed esalobati, foglie e infiorescenze. La rete di fondo è a "point de Paris". I fiori e le foglie sono a punto tela, all'interno rete a "fond de mariage", "punaises" e motivi a giorno nonché semi o "point d'eprit" rettangolari.
La caratteristica profilatura del decoro in questi esemplari è eseguita con lino di poco più grosso di quello utilizzato nel toilé e nella rete di fondo, così da mantenere l'equilibrio della composizione che è caratterizzata da sfumature e chiari oscuri di gran leggerezza.
Per l'attribuzione vedi Risseling Steenebrugen, Trois Siecled de dentelles, pag. 442. Marcelle Desmaires-Berard nel suo saggio sui merletti di Le Puy en Velay mostra esemplari con il fondo a "point de Paris" ed anche Lorent & Pages indicano in quella zona una produzione con le stesse caratteristiche.

Inv. 178p. *polsini di pizzo a fuselli tipo Lille (?) Belgio o Francia XIX sec. prima metà*

Filato di lino a due titoli di colore beige
cm. 8,5x19
Polsini di forma trapezoidale a filo continuo. Motivo decorativo di fiori stilizzati caliciformi, di margherite e foglie. Ad eccezione della base del trapezio, gli altri lati sono profilati da decori astratti curvilinei. I punti impiegati sono i classici della blonda.
Per l'attribuzione vedi 177p.



Inv. 177p.

Inv. 178p.

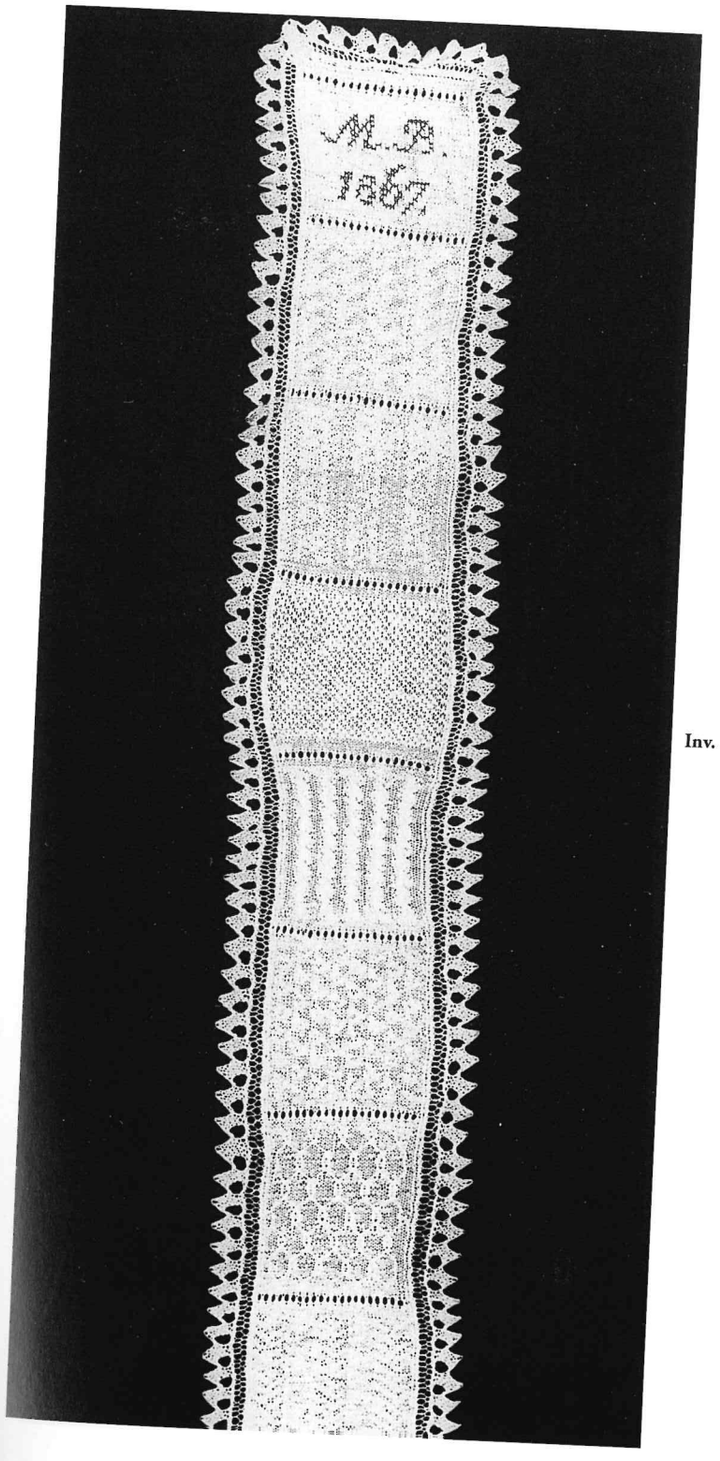
Inv. 2448c *cravatta di pizzo a fuselli tipo blonda*

Francia (?) XX sec. primo decennio
Filato di seta avorio e metallo dorato
cm. 9x154
Motivo decorativo: striscia di rombi al centro delimitati da elementi stilizzati, racchiusi entro una profilatura di elementi quadrangolari a vaso, fioriti. Lo svolgersi della decorazione è profilato da metallo filato dorato su accia di seta gialla.
(Scheda di Grazietta Butazzi).

Inv. 2448c

Inv. 374ar. *campionario di punti a maglia*

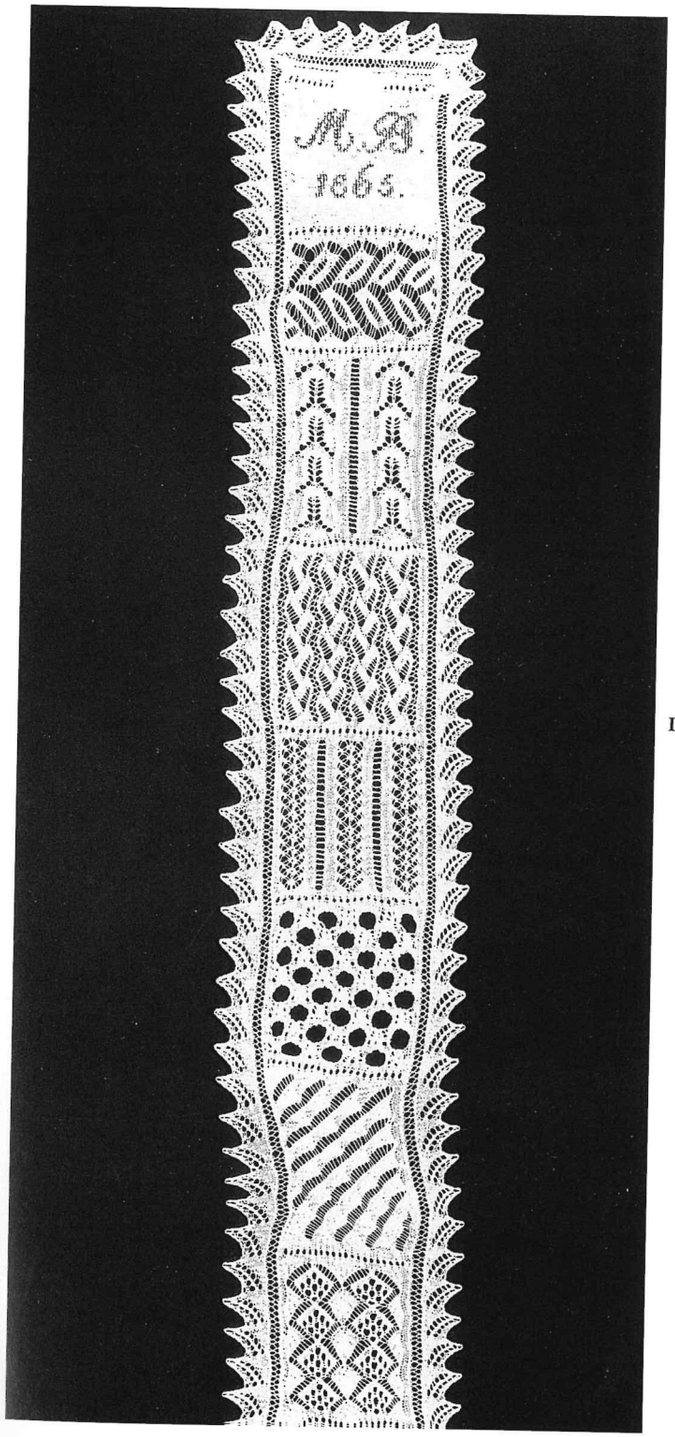
Italia, 1867
Filato di cotone bianco e tinto in rosso
cm. 12x246 - 34 campioni
Lunga striscia lavorata a ferri formata da 34 campioni rettangolari di punti operati, separati l'uno dall'altro da una sequenza di piccoli buchetti.
Il rettangolo iniziale è lavorato a maglia rasata e su di esso sono ricamate a p. croce con filato tinto in rosso le cifre M. B. e la data 1867. Intorno, a profilare la lunga striscia, una puntina di pizzo ai ferri.
I punti del campionario sono piuttosto fitti e consistenti, adatti per indumenti invernali pesanti o per coperte.



Inv. 374ar.

Inv. 375ar. *campionario di punti a maglia*

Italia XIX sec. 1865
Filato di cotone bianco e tinto rosso
cm. 9x274 - 36 campioni
Lunga striscia lavorata a ferri formata da 36 campioni rettangolari di punti operati molto traforati, separati l'uno dall'altro da una sequenza di buchetti. Il rettangolo iniziale è lavorato a maglia rasata ed è ricamato in filato tinto in rosso a punto croce con le cifre M. B. e la data 1965.
La leggerezza e gli effetti a giorno dei punti di questo campionario fanno pensare ad un suo utilizzo per calze femminili, scialli, sciarpe e indumenti infantili.

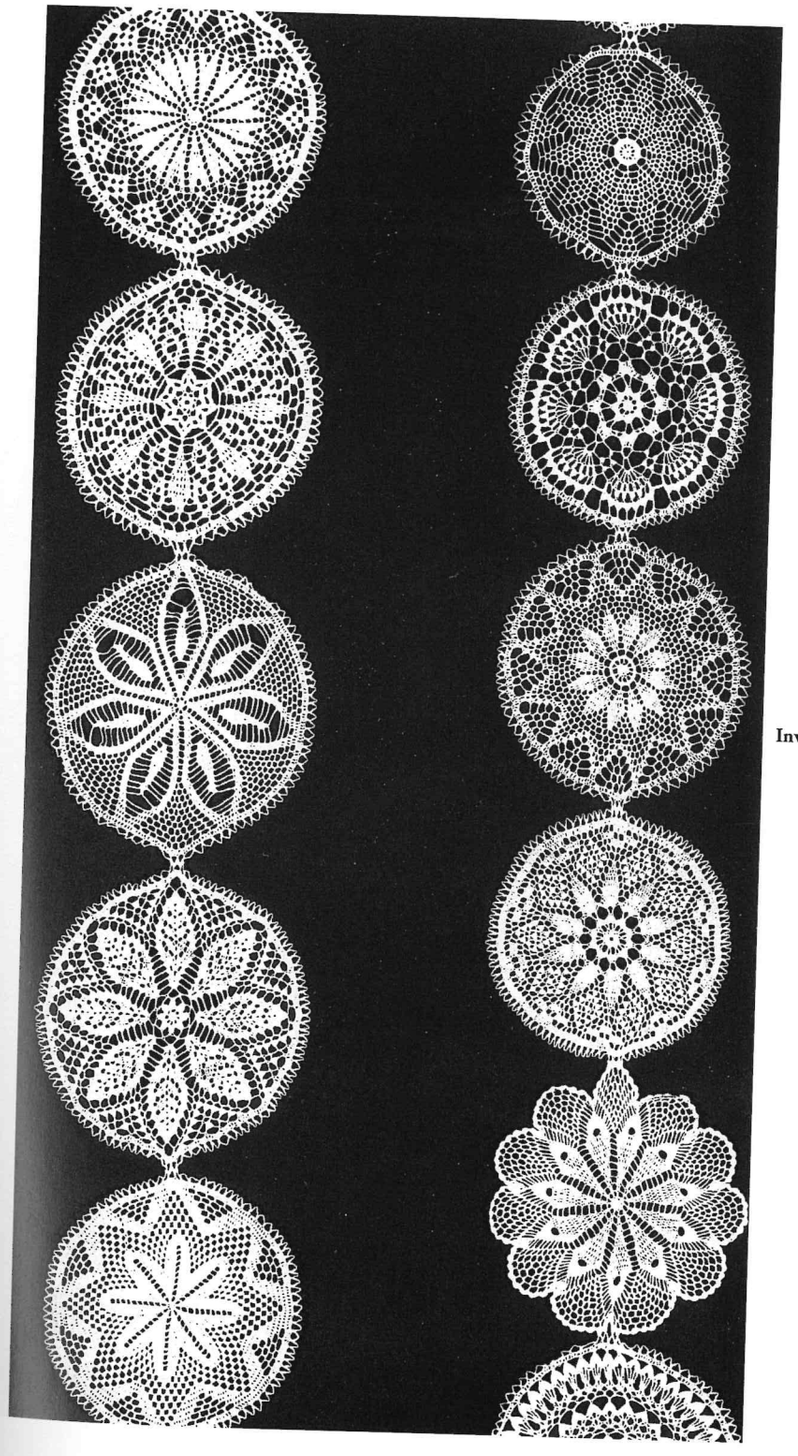


Inv. 375ar.

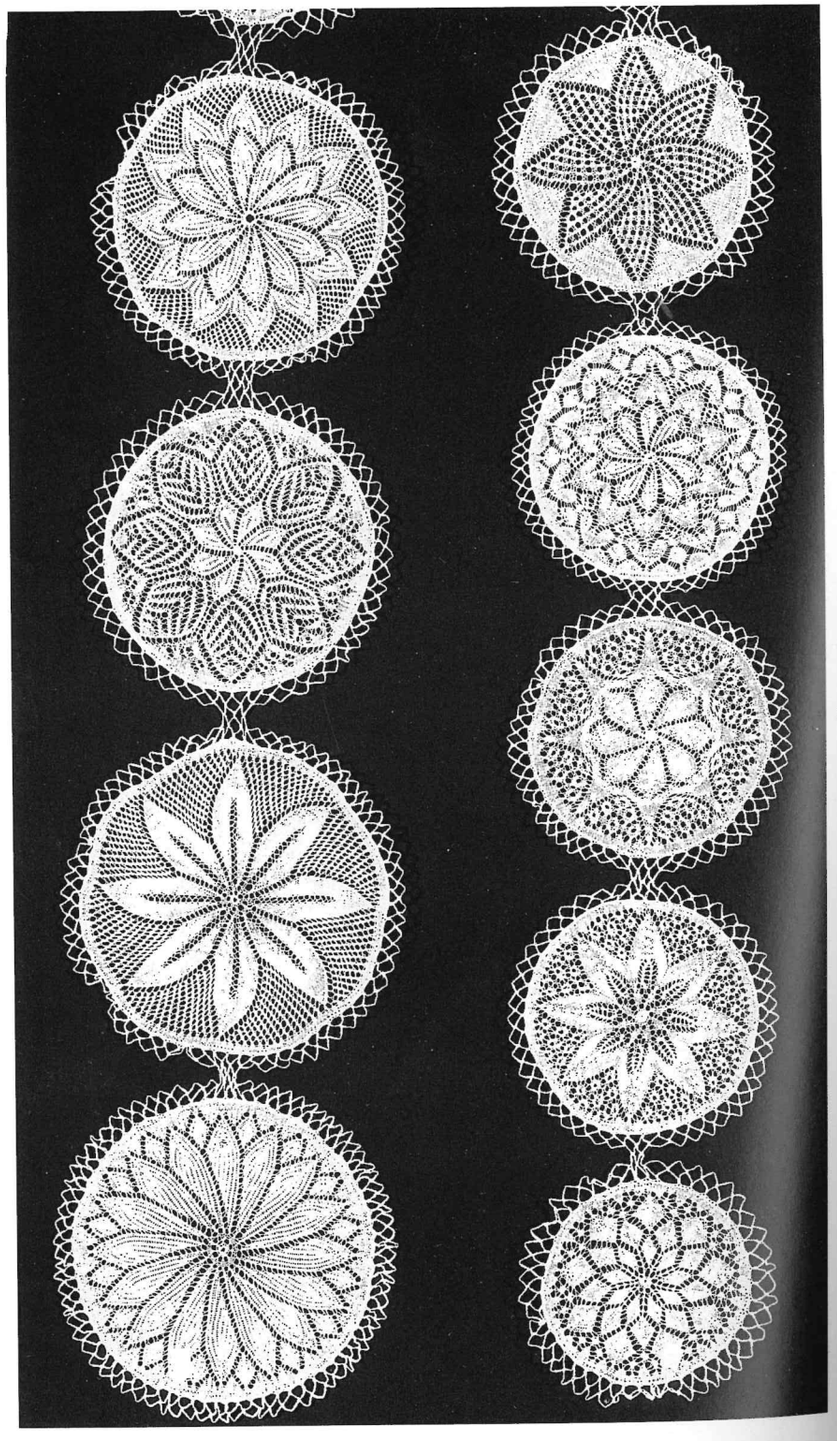
Inv. 376ar. *Campionario di motivi rotondi all'uncinetto*

Inv. 377ar. *Campionario di motivi rotondi ai ferri (vedi pag. 248)*

Italia, XIX sec. terzo quarto.
filato di cotone color avorio
diametro da cm. 12 a cm. 5 18+12 campioni
L'utilizzo di questi campioni è indicato soprattutto nell'arredo domestico, possono servire per cuscini come per centrini, o per la tavola. Piegati in due, a semicerchio, per mantelline da giorno e da notte, per borse ecc.
È probabile che ad eseguire questi due ultimi campionari, sia stata la stessa M. B. dei precedenti esemplari rettangolari.



Inv. 376ar.



Inv. 377ar.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., Diafano Capriccio - *I merletti nella moda*, Burano, 1982.

AA.VV., Pragt & Poesi - *Kniplinger gennem 400 ar (Pomp & Poetry-Lace through 400 years*, Danish Museum of Decorative Art), Copenhagen, 1991.

A.C.S. Murazzo, AA.VV - *Il merletto di Pellestrina*, Venezia, 1986.

Brignardello G.B. - *I merletti nel circondario di Chiavari*, Firenze, 1873.

Carlier de Lantsheere A. - *Trésor de l'art dentellier*, Bruxelles & Paris, 1922.

Carmignani M. - *Merletti a Palazzo Davanzati*, Firenze, 1981.

Charles M. & Pagès L. - *Dentelles francaises et etrangères*, Paris, 1905.

Davanzo Poli D. (a cura di) - *Cinque secoli di merletti europei: I Capolavori*, Venezia, 1984.

Davanzo Poli D., Paggi Colussi C. - *Pizzi e Ricami, (ne I nuovi quaderni dell'antiquariato)*, Milano, 1991.

Earnshaw P. - *The identification of lace*, Shire Pubblications Ltd, 1986.

Gonzales Mena A. - *Catalogo de Encajes*, Madrid, 1976.

La dentelle russe aux fuseaux, Leningrado, 1986.

Levey S.M. - *Lace. A history*, London, 1983.

Montupet J., Schoeller G. - *Fabuleuses Dentelles*, Paris, 1988.

Mottola Molfino A., Binaghi Olivari M.T. - *I pizzi: Moda e Simbolo*, Milano, 1977.

Mottola Molfino Alessandra in Musei e Gallerie di Milano - Museo Poldi Pezzoli - Arazzi, Tappeti, Tessuti Copti, Pizzi, Ricami, Ventagli. Milano, 1984.

Nixdorff H. - *Europaische Volkstrachten, I° Tschechoslowakei*, Berlin, 1977.

Parma Armani E. - *Il museo del pizzo al tombolo di Rapallo. La manifattura di Mario Zennaro 1908-1968*, Genova, 1990.

Peri P. - *Per raffinare i sensi*, Firenze, 1995.

Peri P. - *Il fazzoletto*, Modena, 1992.

Risselin Steenebrugen M. - *Trois siècles de dentelles*, Bruxelles, 1987.

Rizzini M. - *Merletti e Ricami dal XVI al XIX secolo*, Musei Civivi Como, 1996.

Romanelli Marone Giacinta. - *Lavori artistici femminili, Le trine a fuselli in Italia*, Milano, 1902.

Torteroli Ab.T. - *Storia dei merletti di Genova lavorati in Albissola*, Sinigaglia, 1863.

Venturelli P., voce Pizzi in Dizionario della Chiesa Ambrosiana, vol. V, Milano, 1992, (pag. 2893-2895).

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

L'ARCHITETTURA DI SAN GIORGIO AL PALAZZO NEGLI ANTICHI DISEGNI E NELLE INCISIONI: DALLE PRIME TRASFORMAZIONI DELLA BASILICA ALL'OTTOCENTO *(prima parte)*

Giovanni Battista Sannazzaro

«La Chiesa Collegiata di S. Giorgio al Palazzo, prima in ordine dopo le Quattro Basiliche, e venerabile per la di Lei antichità di sopra dieci secoli...»: così scrivevano i canonici di San Giorgio al Palazzo, in una relazione stesa «per ordine dell'E.mo Sig. Card.le Arcivescovo[1]». Pozzobonelli, verso la metà del Settecento - nel 1745 - cioè in uno dei periodi documentati come fra i più densi di impegnative opere di ristrutturazione, anche allora finalizzate all'arricchimento dell'insigne fabbrica, carica di memorie. Notevoli furono, infatti, gli interventi che trasformarono, lungo i secoli e con modalità che oggi risultano spesso di difficile comprensione, l'antica basilica.

Per tentarne uno studio, che, sotto molti punti di vista è completamente nuovo e problematico, importante punto di avvio appaiono anche diversi documenti grafici custoditi, soprattutto, nelle Raccolte del Castello Sforzesco e, in particolare, varie vedute incise della Raccolta Bertarelli.

In linea cronologica, sono da ristudiare, in primis, le due planimetrie, oggi comprese nel VII volume della Raccolta Bianconi, e catalogati con i nn. 21 e 22[2].

Delle due, la più nota e studiata è la prima, segnata con il n. 21 (tav. 4), datata al 1623, nonché firmata dal Ricchino ed approvata dal cardinale Federigo Borromeo[3]. Sostanzialmente sconosciuta è la seconda, n. 22 (tav. 3), riferita all'inizio del XVII secolo dagli studiosi, ma mai edita in illustrazione: di tale disegno, al contrario interessantissimo, si suggerirà, più oltre, una diversa lettura interpretativa.

Difatti, la fase iniziale del presente studio, si limita ad esaminarvi soltanto le aderenze con la realtà anche all'epoca costruita, mentre si rinvia, per i legami alla complessa vicenda storica e progettuale della basilica, ai capitoli relativi ai pertinenti termini cronologici. Con gli stessi intenti, si citano ora, già in queste iniziali righe, anche altri importanti disegni planimetrici: una copia da mappa catastale, timbrata dalla Giunta Municipale e databile al 1870, nonché inedita (copia inserita anche nello stesso volume della Raccolta Bianconi, fol. 20 verso: tav. 8)[4]; la planimetria disegnata dal Parrocchetti, datata al 1889 (tav. 9), edita abbastanza recentemente (1986)[5], ma solo in dimensioni molto ridotte e difficilmente studiabili; quindi, la nota, esemplare, planimetria pubblicata dal Reggiori nel 1925[6] (tav.

10). A tali disegni planimetrici sono subito da accostare, quali alzati, almeno le due citatissime vedutine settecentesche della basilica, entrambe nella Raccolta Bertarelli, rispettivamente, l'una delineata da Marc'Antonio Dal Re (1743-1750: tav. 6)[7], l'altra compresa nel quinto volume del noto testo del Giulini (1760: tav 7)[8].

Dal «Liber Notitiae» alla metà del Cinquecento

Il disegno n. 22 (tav. 3) sembra visualizzare, a fianco delle due navatelle laterali ed entro i rispettivi contrafforti esterni, quella che la Romanini definiva, in generale per l'età gotica in Lombardia, «la fioritura... della cappella gentilizia, costruita in questo periodo lungo i fianchi di preesistenti basiliche e per lo più con ampiezza corrispondente alla campate laterali di queste ultime... con l'eliminazione di pareti e di qualsiasi altro elemento di separazione tra cappelle e campate»[9]. Innalzate in diversi momenti costruttivi, come segnalano, nello stesso disegno, le variazioni di profondità, le cappelle erano esternamente delimitate da cinque muri di spina (compreso lo spiovente della facciata), con un effetto altresì visivamente documentato dall'incisione delineata da Marc'Antonio Dal Re (tav. 6). Scegliendo di rappresentare il fianco destro della basilica, cioè opposto alla canonica - allora, come oggi, verso settentrione - il medesimo disegnatore settecentesco non mancò di illustrare anche quanto rimaneva dell'antico campanile, che sembra adiacente all'ultimo muro di spina, ma in posizione arretrata. Se, a seguito degli interventi ottocenteschi, ormai scomparsa è la torre campanaria, insieme a tutta l'antica zona presbiteriale, la planimetria catastale del 1870 (tav. 8) reca - solo nella copia compresa nella Raccolta Bianconi - una preziosa indicazione a matita della sua posizione, sinora mai riconosciuta con esattezza[10], e confermante l'illustrazione di Marc'Antonio Dal Re: la torre doveva innalzarsi, difatti, sulla campata a destra del presbiterio. Poteva trattarsi, cioè, di una torre absidale, la cui base insisteva, verosimilmente, su una cappella corrispondente al lato destro del transetto, aperta non solo sullo spazio per i fedeli, ma anche sull'absidiola retrostante: come illustrato nella planimetria n. 22 (tav. 3), il presbiterio della basilica era concluso, al di là del transetto, da tre absidi, corrispondenti alle navate anteriori. Nel medesimo disegno, l'antica abside centrale è indicata a tratto puntinato, come conferma il confronto con la planimetria n. 21 (tav. 4). Se l'absidiola verso nord, poteva caratterizzarsi anche come vano di passaggio, sia verso la canonica che verso la sacrestia, l'absidiola corrispondente, sotto il campanile, doveva essere luogo esclusivamente di devozione. Quest'ultima ipotesi potrebbe anche avvalorare la famosa leggenda riportata da Galvano Fiamma, secondo la quale, durante l'invasione del Barbarossa, in un locale sotterraneo al campanile di San Giorgio al Palazzo sarebbero state nascoste, ma invano, le reliquie dei Re Magi, traslate da Sant'Eustorgio. Dopo aver riportato questa leggenda, il Latuada, nella sua famosa guida cittadina (1737-1738), ricordava come «nel vecchio campanile di questa Collegiata vi ha un piano,

sostenuto da Colonne, che si indica essere stato il luogo, in cui furono depositati i Santi Corpi[11], forse un antico altare oggi del tutto smarrito. Ancora il Fiamma[12] dichiarava che questa torre campanaria era la più alta di Milano, dopo quella della chiesa maggiore, tanto che, come sosteneva il Giulini[13], il medesimo Barbarossa, credendola appartenente a una fortezza, l'avrebbe quasi completamente distrutta, nel 1162[14].

In corrispondenza all'ultima campata della basilica, la torre sarà più tardi rappresentata in alzato, con una altezza di circa 24 metri (su base di circa 5 metri e mezzo), in disegno inedito, firmato dall'ing. Gaspare Dugnani, e datato all'aprile 1875[15] (tav. 12), dove, però, è preceduta, nella parte di appoggio inferiore, dalla casa per abitazione ideata dal medesimo progettista su via Torino. Riportandovi anche la bifora conclusiva, il disegno illustra la torre campanaria forse ancora raffrontabile alla milanese torre di Ansperto nel Monastero Maggiore, ma in una situazione certamente posteriore all'età del Barbarossa. L'episodio riferito a quest'ultimo è anche indicatore della considerazione ugualmente all'epoca tributata alla basilica, in qualche modo ritenuta erede del palazzo imperiale. Proprio con la citazione di questa illustre fabbrica inizia la didascalia relativa alla prima illustrazione mai dedicata alla basilica, nel codice, datato al 1340 e tratto - come si tende a suggerire - da altra opera di Galvano Fiamma, il *Manipulus Florum* (Parigi, Bibliothéque Nationale: tav. 1)[16]. In simile bellissimo disegno, edito abbastanza di recente[17], l'insigne basilica è superiormente riconoscibile, sia pure nella convenzionalità rappresentativa, nella chiesa a tre navate, da cui sopravanza quella centrale, essendo aperto, in facciata, il grande portale. La grande muratura intermedia, che contiene la didascalia così iniziante «palatium ubi nunc est ecclesia Sancti Georgii in pallatio», e che poggia su una serie di colonne unite da tre arcate, può accentuare l'impressione di una chiesa rappresentata come collegata all'antico palazzo, cui potrebbe alludere la struttura inferiore. Non è, però, da escludere, nel contempo, che all'interno della basilica si riferiscano le medesime arcate, rappresentate come ogivali, cioè in quello stile gotico cui parrebbero assimilabili anche le bifore aperte nella chiesa superiore. Difatti, nella visita pastorale che effettuerà nel 1779 in San Giorgio al Palazzo, il cardinale Pozzobonelli rileverà che «gli archi della volta terminano ad angolo acuto»[18]: quindi, verso la fine del Settecento, ancora il Bianconi dichiarerà «che la chiesa era gotica, ossia di stile tedesco», secondo «ciò, che ora vedesi di fatto»[19].

Nella basilica, forse già in parte trasformata nonché designata, il 27 febbraio 1284, dall'arcivescovo Ottone Visconti, come chiesa stazionale per il sabato della prima settimana di quaresima, poteva, all'epoca, iniziare quella particolare disposizione delle cappelle, riportata nel disegno planimetrico n. 22 (tav. 3). Quattro sono infatti allineate sul fianco sinistro, verso la proprietà corrispondente della canonica - alla cui rifabbrica si riferisce anche il rilievo con S. Giorgio dedicato, nel 1308, da «Antonio De Comite», ora custodito nella medesima basilica - in due gruppi compatti, separati da spessa parete. Simile a quest'ultima parete è, sul lato

opposto, la corrispondente muratura di spina che delimita le uniche due cappelle rappresentate, situate verso la facciata. Tale variante di numero - in parte diversa da quanto delineato nella pur fondamentale planimetria del Reggiori[20] (tav. 10), ma altresì confermata da ulteriori considerazioni e documenti seguenti - fa ritenere che le cappelle dovessero occupare, lungo i fianchi della basilica, le proprietà libere e edificabili spettanti alla chiesa stessa (in special modo verso la canonica), quindi maggiormente disponibili verso il prospetto, dove si trovava, come di consueto nelle chiese di Milano, anche l'antico cimitero.

Sul lato sinistro della basilica, già al XIII secolo il Reggiori datava la costruzione della prima cappella, anche da lui disegnata, nella sua importante planimetria (tav. 10), su quel fianco, con l'ipotesi di una relazione al palazzo di Luchino Visconti, all'epoca situato nelle adiacenze[21]. Ora scomparsa nella sua antica icnografia, e già sul luogo dei locali dell'odierna portineria, verso l'attuale androne d'ingresso, questa cappella era indicata dall'architetto/studioso, con lo stesso tracciato che appariva sia nel disegno n. 22 (tav. 3), con la scritta esponenziale «Bat(t)istero», sia, ma in un contesto già alterato, nel 1889 (planimetria del Parrocchetti: tav. 9). Mancandovi ogni dato reale all'indagine diretta, si può soltanto rilevarne la planimetria centralizzata, a croce greca, costituita, a quanto pare, da sagome determinate dal profilo dei semipiloni in controfacciata. Se questo vincolo architettonico si riscontra in altre zone della basilica, unico vi appare, tuttavia, il massiccio rinforzo che sembra rinsaldi gli angoli, in una soluzione costruttiva che potrebbe far pensare, con cautela, alla preesistenza di un'antica torre campanaria. Si può altresì ipotizzare, tuttavia, che già allora a simile cappella corrispondesse l'antico battistero, che, si anticipa, sarà ricordato nella visita attuata nel 1454 dall'arcivescovo Gabriele Sforza[22]: a tale destinazione potrebbe corrispondere l'icnografia della cappella che, tuttavia, avrebbe, in seguito cambiato destinazione, per riottenerla all'età del primo cardinale Borromeo. Poteva, inoltre, sussistere un ulteriore legame con una struttura menzionata in altra visita pastorale, effettuata da chi avrà un ruolo importante nella vicenda della basilica, il cardinal Pozzobonelli, il quale nel 1779 rilevava che, all'epoca, si saliva «alla cappella mediante due gradini: impedisce infatti l'ingresso la volta sottostante di un antichissimo sepolcreto»[23], certo non a caso già situato verso la fronte della chiesa, davanti alla quale si trovava il cimitero.

Ugualmente nella planimetria n. 22 (tav. 3), questa cappella con la seguente (seconda a sinistra), e l'adiacente - la prima a destra, con lato anteriore non in asse lineare con la facciata della basilica, forse perché zona di prospetto già condizionata dalla presenza dell'antico cimitero - appaiono meno profonde delle altre, cui potrebbero, forse, essere anteriori (almeno le due verso la canonica).

Infatti, il disegno planimetrico delle ultime due cappelle di sinistra ne svela, lungo il perimetro esterno, la presenza di modanature, corrispondenti a lesene, estesa anche alla grande sacrestia: vale a dire quella scansione molto diffusa sulle pareti esterne di cappelle anche milanesi, costruite fra Tre e Quattrocento.

All'interno della basilica, tutte le cappelle dovevano essere, eccettuata la prima a sinistra, del tutto aperte, quasi a proseguirne la scansione delle campate, mentre, con frequenza, la smussatura degli angoli, riprendeva il profilo mistilineo degli antistanti piloni. Di tali sostegni, non solo la regolare sequenza determinava la larghezza, costante, delle cappelle, ma anche sui rispettivi alzati se ne dovevano articolare le coperture, probabilmente già voltate a crociera. In simile contesto, forse l'architettura poteva essere decorata anche da modanature scolpite, di cui resterebbe solo un problematico rilievo a foglie, tra l'importante serie di reperti erratici rimasti, oggi custoditi nella canonica.

Già verso la fine del Duecento, Goffredo da Bussero, nel *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, menzionava almeno sei altari: all'epoca, rispettivamente dedicati a S. Barnaba, a S. Cristoforo, ai Santi Faustino e Giovita, alla Madonna, a S. Teodoro e a S. Latina[24]. Non è, tuttavia, chiaro se ai titoli indicati corrispondano altari, o, piuttosto, cappelle, dato che, nel particolare momento storico, queste ultime entità non avevano ancora conseguito un reale risalto di vera indipendenza giuridica ed amministrativa dalla pieve[25], se non, ancora, cappellanie. Certamente un altare doveva essere quello di S. Latina, unicum in Milano e diocesi, poiché nel *Liber Notitiae* la dedica è menzionata «in altari sub pulpito est, ut latine ibi bene loquantur»[26]: l'altare, veneratissimo, doveva trovarsi accostato a un pilone, come da antica e diffusa consuetudine, cioè, nel presbiterio della basilica disegnato nelle planimetrie nn. 21 e 22 (tavv. 3-4), il primo a sinistra.

Se nel *Liber Notitiae*, per ragioni da altri già studiate[27], negli elenchi di altari, sono generalmente omessi quelli dedicati a S. Giorgio e a S. Ambrogio, ne è verosimile l'esistenza, nella basilica, forse già da allora: l'uno perché intitolato al santo patrono della chiesa stessa, mentre il secondo è documentato, ma come «capella di S. Ambrogio» nel 1389, da una nota, inedita; tale carta compete a una serie, vicina al 1623 ma riferibile a data precedente, riunita entro un fascicoletto intitolato «Legati e Cappelle antiche», ora custodito all'Archivio di Stato di Milano[28]. Di interesse particolare è proprio questo documento, che, come altri di quella serie, enumera le «capelle» di San Giorgio al Palazzo: con notevole precisione ne riferisce i termini cronologici delle singole offerte dotali - riportandone anche i nomi dei notai che ne attuarono il rogito - ma, nell'elenco, ne offre anche una sequenza, che deve corrispondere, con tutta probabilità, a quella già di fatto esistente, quasi interamente ricostruibile e utilissima, quindi, per verificarne le singole posizioni[29].

Rispetto al *Liber Notitiae* appaiono menzionati altari nuovi - quattro, a parte quelli di S. Giorgio e di S. Ambrogio - o «capelle» intitolate a «S. Gio. Batta», «S. Bartolomeo», S. Gerolamo, «S.ta Caterina»: la data di donazione dotale, cioè, non corrisponde a quella di fondazione, più che altro precedente.

Il più antico a essere dotato fu, dunque, quello di S. Ambrogio, che nel 1389 fu oggetto di legati offerti da alcuni «cittadini milanesi», fra cui appare tale «Francesco, detto Cotto de Terzago», forse appartenente alla famiglia dei Terzaghi, più volte partecipe nella vicenda della basilica. Poiché in altra nota della serie in

esame, forse databile al 1611, ne è ricordata l'intera dedicazione di «capella di S. Ambrogio, et tri magij»[30], l'evidente ricordo della leggenda riferita al campanile ne farebbe ipotizzare non solo una maggiore antichità, bensì anche la posizione, forse già vicino all'absidiola di destra, presso la medesima torre campanaria: l'altare doveva, comunque trovarsi in zona presbiteriale, come conferma l'altro elenco studiato, che lo dichiarava vicino alla «Capella Ducale».
Quest'ultima, fu istituita, nel 1435, dal duca Filippo Maria Visconti, nella basilica di S. Giorgio, «sotto il titolo del medesimo santo» (Giulini)[31]: era dislocata, com'è altresì documentato (1611) nell'altar maggiore.
Tale iniziativa starebbe anche a confermare la particolare devozione sempre tributata, a livello dell'intera città, a S. Giorgio[32], la cui festività era pertanto menzionata negli Statuti milanesi emessi sin dal 1396[33], in data - il 24 aprile - che sarà celebrata, con particolare solennità, anche nel 1475, nella chiesa cattedrale, dagli Sforza, per «fare benedire, pro more, li stendardi» cittadini[34].
Così come era uno dei centri nella vita religiosa di Milano, già alla metà del secolo, nel 1450, lo stesso «templo di sancto Giorgio noncupato in Palatio» aveva costituito punto di riferimento per l'opposizione contro le pretese di Francesco Sforza, manifestata dai cittadini, riunitisi in «non puocho numero di persone», ad ascoltare un comizio tenutovi dal «celeberrimo iuriconsulto», nonché difensore delle libertà repubblicane, Giorgio Piatti[35]: alla sua famiglia apparteneva una delle lapidi funerarie già situate nella stessa basilica, e ora scomparse[36].
Pochi anni dopo, ugualmente segno dell'importanza di San Giorgio al Palazzo nella tradizione religiosa cittadina, è anche la visita pastorale effettuatavi dall'arcivescovo Gabriele Sforza, fratello del duca, il 15 novembre 1454, per prima fra le parrocchie cittadine e forensi, dopo la chiesa cattedrale. Tradotto per esteso e postillato ormai più di vent'anni or sono (1974)[37], il testo sembra risentire di una prassi non ancora ben definita, ed offre, così, solo alcune notizie sulla costituzione della basilica, la quale doveva, anche allora, essere ricca di opere d'arte, di cui si è smarrita anche la memoria. Delle cappelle, ne è nominata soltanto quella intitolata a S. Cristoforo, già menzionata nel *Liber Notitiae*, ma non più ricordata nell'elenco seicentesco: indeterminata resta, così, la posizione di questo altare, forse già situato nel presbiterio. Tuttavia, poiché, più tardi, nel 1680, Pietro Paolo Bosca, prefetto dell'Ambrosiana, menzionerà l'immagine di S. Cristoforo, come affrescata anticamente sulla lunetta sopra il portale sinistro di facciata[38], forse in quella parte poteva trovarsi l'altare al medesimo santo dedicato.
Inoltre, nel 1454, «ben tenuto» era dichiarato il battistero, al pari dell'area cimiteriale.
A quegli anni, tra il 1456 e il 1472, gli studiosi datano l'elaborazione, da parte di Pietro del Massaio, di due codici, che contengono la trascrizione latina della *Geografia* di Tolomeo[39], e che deriverebbero da un prototipo anteriore al 1420[40], riportando, entrambi, una veduta prospettica di Milano: illustrata dallo stesso punto di vista scelto nel disegno riferito al *Manipulus Florum*, la basilica di S. Giorgio è

rappresentata (tav. 2), con orientamento ribaltato - al pari delle altre fabbriche raffigurate - verso la chiesa maggiore; a un caso si deve, probabilmente, il fatto che, nella convenzionalità dell'immagine, il campanile sembri in posizione simile a quella già corrispondente al reale.
Se al 1466 è documentata una nuova segnalazione di dote alla «capella» ducale, nell'altar maggiore», di S. Giorgio[41], a sei anni dopo risale il ricordo legato alla cappella di S. Gerolamo, nel 1472[42]. Qui, nuovamente sei anni più tardi, nel 1478, fu sepolto Francesco Della Croce, noto professore di diritto canonico, alla cui famiglia spettavano almeno due lapidi, qui già situate[43]. Non citata nel *Liber Notitiae*, la cappella di S. Gerolamo, attualmente la prima a destra, coincide anche con quella rappresentata nel disegno n. 22 (tav. 3), lungo lo stesso fianco, ma come seconda: adiacente, cioè, alla parete di spina con spessore accentuato, quindi situata a verosimile conclusione della proprietà spettante alla basilica. Così come vi appare disegnata, la cappella è meno profonda dell'odierna, nonché rinforzata, agli angoli, da profili angolari, le cui sagome, allungate ed appiattite, richiamano quelle dei piloni antistanti, tendendo, nel contempo, a planimetria cruciforme: solo queste poche indicazioni possono offrire un'idea del contesto in cui era ambientata, ormai nel secolo seguente, la pala di Gaudenzio Ferrari.
Nel frattempo, ancora nel 1478, il 17 febbraio, data una visita pastorale attuata nella basilica da Filippo Calvi[44], all'epoca vescovo ausiliare, dalle cui brevi note non traspare, tuttavia, alcuna descrizione della chiesa.
Indi, nel 1480 sarà dotata, dai Lampugnani, la «capella di S. Theodoro»[45] - già menzionata nel *Liber Notitiae* - e altresì nuovamente ricordata l'esistenza di un «cimitero», o sia piazza»[46]. A un solo altare, intitolato a S. Giovanni Battista - non ricordato nel medesimo *Liber Notitiae* - saranno, poi, dedicate due cappellanie, l'una nel 1488[47], l'altra nel 1491, a seguito di autorizzazione, nuovamente ducale, allora assegnata a Gian Giacomo Barzi[48]. La posizione di questi ultimi due altari può essere ipotizzata, più che facendo riferimento all'elenco seicentesco, con l'anticipare il richiamo ad altra fonte documentaria coeva. Nel 1623, infatti, il cardinale Federigo menzionerà proprio le cappelle dei Lampugnani e dei Barzi, come vicine tra loro, bisognose di restauri e, all'epoca, rispettivamente dedicate a S. Carlo e a S. Giovanni Battista[49]. Poiché il primo titolo sussiste ancora oggi nell'ultima cappella di sinistra, queste due cappelle paiono da riconoscersi, nel disegno n. 22 (tav. 3), nelle ultime due di quel lato: cioè quelle in cui, nella medesima planimetria, una certa unitarietà strutturale sembra suggerire contemporaneità di costruzione, in un terreno adiacente alla canonica e, al medesimo livello planimetrico, solo in quel fianco di proprietà della basilica.
In quegli anni, al 1486 data un secondo privilegio ducale, in cui appare altresì menzionata, anche a conferma della continua vitalità cristiana dell'insigne basilica, la confraternita del Santissimo Sacramento, o Scuola del Corpus Domini: l'inizio di tale istituzione, cui un confratello, Giulio Cesare Sacco, dedicherà, nel 1652 un prezioso volumetto[50], dovrà, tuttavia, risalire, almeno, ad un ventennio dopo.

Per individuare, nel frattempo, la posizione della «capella di S. Maria», dotata nel 1496 da Giovan Pietro Vergiate[51] - cui era dedicata una sepoltura - bisogna riferirsi, come già per le cappelle dei Barzi e dei Lampugnani, non solo all'elenco seicentesco, ma anche ad altra fonte documentaria, i decreti stabiliti nel 1569 da S. Carlo Borromeo, con termini che saranno qui approfonditi, insieme ai dati offerti dalla planimetria del 1870 (tav. 8): si anticipa, ora, che questa «capella» doveva corrispondere alla prima già a destra - verso l'antico cimitero - oggi scomparsa, ma altresì chiaramente rappresentata nel disegno n. 22 (tav. 3), in posizione, d'altronde, confermata dalla nota seicentesca.
Nel mentre, ugualmente al 1496 è documentata una dote alla «capella» di S. Barnaba[52], il cui altare poteva essere collocato, come dalla nota seicentesca, nel presbiterio. Quindi, al 1502, ne data un'altra, conferita a quella di S. Bartolomeo[53] (non ricordato dal *Liber Notitiae*): il rispettivo altare si trovava, come informerà S. Carlo (1569), nella prima cappella a sinistra, indicata come «Batist(er)o» nel disegno n. 22; più tardi, almeno un secolo dopo, al medesimo altare sarà accostato, fra i cosiddetti «fittavoli» anche il nome della «schola dela Madona di S.to Satiro di Milano»[54].
Al 28 ottobre 1506 data il più antico documento che menzioni, come esistente, la confraternita del Santissimo Sacramento[55]. Indi, nuovamente alla casata dei «de Barziis» - già titolari della «capela di S. Giovanni Battista», legata nel 1491 con autorizzazione ducale - apparteneva quel «Signor Simone Barzi», ricordato anche dal Sacco, «per un legato alla detta Cappella del Corpus Domini di detta Chiesa fatto l'anno 1508»[56], cui ne seguirà un altro, del 1513, devoluto da Francesco Sforza, a rinnovo della donazione del 1486.
A un anno prima, al 1512 risale la dote effettuata alla «capella dei Santi Faustino e Giovita», già rogata da Bartolomeo Sormani, uno dei notai maggiormente impegnati con la medesima confraternita[57]: dall'elenco seicentesco, l'altare sembra fosse a sinistra della «Capella dell'altar maggiore», forse nella corrispondente absidiola.
Dopo la dotazione legata, nel 1513, alla «capella» di S. Latina, al 1514 risale quella, da parte dei Piatti, alla «Capella di S. Catherina»[58]: non menzionata nel *Liber Notitiae*, quest'ultima doveva trovarsi, come dall'elenco seicentesco, nella zona destra del presbiterio (forse nell'absidiola vicino alla torre campanaria).
Nel 1515, un fatto ricordato dall'antico calendario di San Giorgio al Palazzo, oggi custodito all'Ambrosiana[59], sembra ulteriormente confermare anche l'importanza dell'insigne basilica nella storia cittadina: il 13 ottobre di quell'anno, il «serenissimus Francischus Rex Francorum et dux Mediolani» - dov'era entrato «per portam Ticinensem», quattro giorni prima, l'11 ottobre - «audivit missam in ecclesia Sancti Georgii in Palacio».
È possibile che all'evento non sia stata estranea anche la rinomata confraternita per la quale, l'anno seguente, il confratello, nonché «Cancelliero»[60], Luca Terzago - di famiglia cui apparteneva anche un sepolcro già situato, in segno di grande dignità, vicino all'altar maggiore[61] - «fece abbellire la Cappella del Santissimo

Corpo di Nostro Signore, con fabrica, & pitture fine, fatte dall'eccellente, & famoso pittore Bernardino Luino»[62].
Così come riporta la notizia, il Sacco sembra distinguere l'intervento di tipo architettonico dall'esecuzione pittorica, anche specificando che il compenso fu devoluto al Luini «si per la pittura fatta sopra muri, come delle pitture sopra tavole, lire trecento settant'una». Tuttavia, strettamente legate fra loro appaiono fabbrica e pittura, nell'impianto architettonico articolato su planimetria trapezoidale - su base di m. 2,50 x 1,50 - cui si adeguano le pareti, sia di lato che di prospetto, a loro volta superiormente raccordate da arco conclusivo: se le prime sono decorate da dipinti su tavole sagomate, la superficie troncoconica del secondo è, inevitabilmente, ad affresco.
Anche allo studio di questa cappella, di grande importanza appare la planimetria del disegno n. 22 (tav. 3). Vi sono, innanzitutto, comprensibili i vincoli operativi che dovettero condizionare l'ideazione progettuale, poiché quella particolare zona della chiesa, priva di cappelle laterali, doveva confinare con proprietà non edificabili. Se, nell'ideazione della cappella, tale situazione contingente dovette condizionarne la ridotta profondità, l'esiguità di quest'ultima - data la mancanza di finestre nella nuova cappella - era, d'altra parte, indispensabile, al fine di esporre le superfici dipinte all'illuminazione proveniente dalla basilica stessa. Nel mentre, la visione della cappella era profondamente diversa dall'attuale, poiché a causa dei medesimi vincoli esterni, le due pareti adiacenti erano chiuse, semplicemente delimitate dai grandi semipiloni: non è, fra l'altro, escluso che il profilo di questi ultimi possa aver condizionato l'andamento convesso della nuova cappella. Si trattò, così, di un intervento progettuale piuttosto complesso e raffinato, che risolse vari problemi: sia l'inserto nelle antiche strutture della basilica, sia la visione immediata dell'immagine pittorica, quindi dell'iconografia legata al titolo della confraternita committente. Di un legame così stretto fra costruzione architettonica e pittura sia ad affresco che su tavola era esempio, proprio in quegli anni, anche l'impresa del Bergognone nella sala capitolare di Santa Maria alla Passione.
Nel contempo, in San Giorgio al Palazzo, la preesistenza delle due pareti continue laterali poteva accentuare l'effetto prospettico delle strutture convergenti all'episodio pittorico centrale, nonché ideate con modalità forse accostabili all'opera fondamentale, realizzata da altra confraternita, in luogo molto vicino alla basilica: vale a dire, com'è già stato suggerito[63], al «finto coro» in Santa Maria presso San Satiro, che la critica tende a datare fra il 1482 e il 1486[64]. Però, se da una parte ne è profondamente diverso il significato - come, d'altronde in altri esempi pur milanesi, cui è assimilabile anche un episodio nella decorazione della chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore, dove il Luini lavorò almeno dopo il 1511[65] - non è forse un caso che, al pari dell'altra chiesa, anche in San Giorgio al Palazzo si trovasse, come dice ancora il Sacco, una «Imagine della Beatissima Vergine dipincta vicina ad uno de' pilastri di detta Capella», la quale faceva «molte grazie», secondo una casistica devozionale pertanto molto diffusa anche a Milano: che la sacra

effigie fosse comunque sotto la tutela della confraternita è testimoniato dal fatto che «gli sudetti Scuolari non mancarono di honorare detta Imagine, & fecero fargli l'anconetta dipinta, & adorata, con le invedriata, che di presente si vede, & questo fù di detto anno 1521. 19. Settembre...»[66].
Tuttavia, come appare anche nelle planimetrie ottocentesche (tavv. 8-9), la cappella sarà oggetto di una notevole trasformazione strutturale, che comporterà il pur lieve arretramento della parete di prospetto centrale: per il momento si accenna solo come dai carteggi relativi alla visita del cardinale Federigo (1623), si comprenda che questa traslazione era all'epoca già auspicata, poiché si riteneva che la cappella non fosse abbastanza illuminata. Realizzato nel Settecento, quindi nuovamente abolito con il ripristino alla costituzione iniziale (1920), questo intervento è uno dei tanti cui dovette sottostare la basilica, a seguito di istanze, specialmente, devozionali.
È, altresì, il caso delle impegnative opere previste, ormai verso la metà del Cinquecento, quando, l'8 gennaio 1552 il Capitolo di San Giorgio al Palazzo dichiarava l'intenzione di rimuovere l'altare maggiore, al fine di ristrutturare il coro, all'epoca in stato di degrado: «removere altare maius ipsius ecclesie, ac chorum eiusdem, ac reaptare crepidinem seu fornicem et voltam de supra dictum altare maius, et que propter eius vetustatem indiget reparatione, et etiam alia ornamenta circa premissa opportuna facere»[67].

L'età dei Borromeo

Al medesimo intervento, allora non attuato, si riferiranno, poco meno di un ventennio dopo, le ordinazioni del 3 agosto 1569[68], seguite alla visita pastorale di S. Carlo Borromeo attuata nella basilica il precedente 12 luglio, della quale non rimane il testo. Fra i primi decreti allora emanati - al consueto fine di applicare anche nella basilica di S. Giorgio le istanze legate alla nuova liturgia controriformista - il cardinale chiedeva infatti che «l'Altare maggiore si transporti, et s'accomodi con il choro, secondo il disegno qua inserto di m. Peregrino architetto, col qual' il prevosto ne tratterà». Del disegno, delineato dall'architetto di S. Carlo, Pellegrino Pellegrini, gli studiosi hanno sempre lamentato la perdita[69]: sembra, invece, possibile, segnalarne in queste righe, per la prima volta, l'accostamento col foglio n. 22 della Raccolta Bianconi (tav. 3). Questa planimetria, infatti, costituisce nel rilievo dell'esistente, dove soltanto l'abside centrale - altresì corrispondente al coro - è indicata a tratteggio puntinato, che ne indicherebbe la prevista demolizione, cui si affianca, a disegno netto come il resto, la nuova abside, con indicato l'aumento di profondità, previsto di «br(acci)a 4». A tale nuova abside, lo si preannuncia, corrisponderà quella più tardi eseguita, come confermeranno sia le planimetrie ottocentesche (tavv. 8-9), sia un progetto per le nuove sacrestie, disegnato nel 1793, da Francesco Bernardino Ferrari (tav. 31)[70]. Se, all'esterno, già nel

disegno n. 22 (tav. 3), la nuova abside doveva interrompere il corrispondente angolo della grande sacrestia («Sacristia») e invadere l'annesso cortiletto («Cortileto»), all'interno, a matita (tav. 31), vi sono delineate tre diverse posizioni dell'altar maggiore: di progetto deve essere, inoltre, anche la triplice gradinata antistante, che, seguendo i profili degli annessi piloni, doveva rialzare, rispetto allo spazio per i fedeli, l'intero coro, comprese le due absidiole laterali.
Vi sembra, cioè, indicato in termini grafici quanto richiesto dal cardinale Borromeo.
D'altra parte, il Reggiori riteneva che tale disegno costituisse una variante, forse di poco precedente (inizio del XVII secolo) alla seconda planimetria custodita nella medesima raccolta[71], la n. 21 (datata 1623 e firmata dal Ricchino: tav. 4). Di mano diversa è, infatti, il disegno n. 22 (tav. 3): del pari differenti sono sia il tipo di carta adottato (purtroppo incollato al relativo foglio dell'album, per cui è impossibile verificarne l'eventuale esistenza di filigrana), sia le misure (mm 443x278), sia, soprattutto, la scala metrica scelta, nonché la tecnica (china e acquerello giallino). Più che un disegno autografo dello stesso Pellegrino, questa planimetria ne sembra, piuttosto, una copia in pulito, forse più recente, che dovrebbe, però, rispecchiarne il pensiero progettuale: tanto più che non soltanto le poche scritte esponenziali paiono riferibili alla stessa grafia di quelle nel disegno n. 21 (tav. 4), a verosimile conferma trattarsi di una derivazione di studio, ma il foglio sembrerebbe, ad esempio rispetto al primo, troppo in buono stato, poco spiegazzato e ben conservato, per essere quello già «inserto» ai decreti del 1569, quindi utilizzato in cantiere, per l'esecutivo.
Significativa, da parte di S. Carlo, l'ordinazione di custodire l'Eucarestia soltanto in «un Tabernaculo di legno indorato, qual si metta sopra l'Altar maggiore», per cui «si levi puoi ogni segno del Sant.mo Sacramento dal fenestrolo, dove si tiene il Sant.mo Sacramento», forse già praticato su una delle due pareti che, nel disegno n. 22 (tav. 3), delimitavano l'altar maggiore, unendo, nel contempo, i due piloni del transetto, con i due retrostanti semipiloni angolari, ai punti di unione delle absidi: inoltre, «li scolari del Corpus Domini... non tenghino il Sant.mo Sacramento ne tabernaculo al suo Altare, ma solo si tenghi al Altare maggiore».
Come di consueto, dopo aver affrontato il problema dell'altar maggiore, S. Carlo rivolgeva la sua attenzione ad altre importanti questioni, il fonte battesimale e il cimitero: con il decreto «si faccia il Batisterio, et s'accomodi nella capella di S.to Bartholomeo», nonché con la relativa illustrazione nel disegno n. 22 (tav. 3), ne è definitivamente confermata la posizione dell'altare, già dotato nel 1502 e situato nella prima cappella a sinistra; se nella basilica poteva preesistere un battistero, forse già dislocato nella medesima cappella, dall'antica planimetria cruciforme, l'eventuale spostamento, e la rispettiva nuova posizione, non ne sono, tuttavia, definibili. Quindi, «dove manchino le sbarre di intorno al cimiterio, se gli remettino, et si tenghino sempre bene aconze, in modo che non possino entrare coggi (=cocchi) né cavalli». Verso questa zona, al prospetto della basilica, nel disegno n. 22

(tav. 3) è disegnato, in corrispondenza del portale maggiore, un portico su quattro colonne: menzionato dal Bianconi come «vestibolo, che si voleva fare diverso dalla presente facciata»[72], doveva essere di progetto, e non di rilievo, poiché soltanto delineato a matita.
Dopo aver citato legami con altra chiesa dedicata a S. Giorgio, a Genova («s'istano da noi li ministri del Re che nominino quanto prima uno capelano che sodisfaccia al legato d'una messa la settimana, qual si paga sopra li luoghi di S.to Georgio di Genova»), S. Carlo tratta questioni relative ai singoli altari, di cui nomina titoli ora studiati.
Iniziando dall'altare di S. Teodoro, forse nella quarta cappella a sinistra nel disegno n. 22 (tav. 3), il cardinale sembra seguire l'andamento orario, con omissioni dovute al fatto che sono citati solo altari in cui sono prescritti interventi «l'altar de San Theodoro si agrandischi, et s'acconza la bradella». Quindi, «l'altar de San Faustino se agrandisca. La finestra qual'è in detta capella parimente si agrandischi, overo, possendosi, si serri, et se n'apri un'altra grande da lato sinistro d'essa»: che la cappella di cui si tratta debba coincidere con l'absidiola di sinistra, sarebbe confermato dall'effettiva possibilità di praticarvi un'apertura sulla parete di sinistra, verso la canonica.
Poi, alle tre cappelle sul lato opposto della basilica, alcune ordinazioni più impegnative: «li scolari del Corpus Domini faccino una croce d'ottone al loro altare», privato, come detto del Santissimo; «concediamo ali deti scolari che possano fabricare di sopra all'infrascritta capella di S.ta Maria juspatronato de Vergiati un luogho per la congregatione d'essi scolari, et questo atteso anchora l'espresso consenso qua presentialmente hauto dall'infrascritto m.so Gio. Pietro Vergiate, con conditione però che detti scolari siano tenuti in ogni tempo far tutte le spexe necessarie dalla volta di detta capella exlusive di su». Non è, credibilmente, casuale che l'avo e omonimo del Vergiate avesse donato, sin dal 1496 la dote della medesima cappella ad altro consorzio, quello delle Quattro Marie[73].
Che la cappella di S. Maria fosse la prima a destra, nel disegno n. 22 (tav. 3), è altresì confermato dal fatto che S. Carlo la descriva, non a caso, dopo l'altare effettivamente intermedio: «si faccia una croce d'ottone all'altare di San'Hieronimo»; nel contempo, credibilmente a un edificio già situato fra le cappelle di S. Gerolamo e del Corpus Domini - su area, cioè, non fabbricabile per conto della chiesa, e che si voleva liberare per averla a disposizione - deve riferirsi il cardinale, quando chiede di controllare la proprietà di «mastro Franc.o Bernardino Panigarola ferraro», in «quello spatio di terra dove ha fatto un edificio annesso alla soprascritta cappella, o' vero, alla chiesa»[74].
Alla cappella di S. Maria deve, quindi, riferirsi la seguente ordinazione: «concediamo licentia al detto messer Giovan Pietro Vergiati, patrono della cappella, che possa far un muro dietro alla detta sua cappella di fuora sopra il cimiterio, dove si ripongano molte imondicie; vogliamo però che la chiesa puossi disponere del detto spatio ad ogni suo bene placito per qualche servitio de la chiesa et massime

permetiamo che li scolari del Corpus Domini possino far nel sopradetto spatio la scala per assendere al luogho che di sopra l'havemo permesso per la loro congregatione, mentre però che la scuola a sue spese faccia coprire detto spatio per conservarli le bradelle della scola della doctrina Christiana».
A ulteriore convalida, la planimetria del catasto (1870 circa: tav. 8) reca, in corrispondenza di tale cappella e malgrado le trasformazioni, ancora il disegno di almeno due scalette, con disimpegno direttamente collegato alla fronte della chiesa: tuttavia, nelle vedutine settecentesche tale sopralzo non appare, forse perché precedentemente mai attuato, o, all'epoca, abolito. Tuttavia, nel 1779 il cardinale Pozzobonelli non solo descriverà tale cappella «dedicata un tempo alla Beata Vergine di patronato della famiglia Vergiati», subito prima di scrivere sulla facciata della basilica, ma dichiarerà che «ora invece c'è un vestibolo con una scala attraverso la quale si raggiunge l'archivio»[75].
La medesima cappella era, inoltre, dotata anche di un prezioso calice, espressamente ricordato da S. Carlo, che, infatti, richiede ne sia indorata «la patena del calice del Vergiate»: altra conferma, cioè, alla ricchezza degli antichi arredi già nell'insigne basilica, nonché distribuita fra le varie cappelle, in primis quella del Corpus Domini.
In merito ad altri altari, S. Carlo segue un ordine credibilmente non topografico, prescrivendo che «si levi l'altare di S.ta Catherina, il titolo del quel, insieme con tutti gli suoi oblighi et emolumenti lo transferiamo, ex nunc, all'altare di San Christoforo» - vale a dire all'unico altare menzionato nella visita del 1454, e di posizione non definita - in cui domanda di traslare anche le reliquie di S. Latina, ma dopo essersi soffermato su tre cappelle: «la bradella dell'altare di San Bartholomeo si faccia più granda. L'occhio qual'è in detta capella si faccia più grande, et se le metta l'invedriata», come si vede in entrambe le vedutine settecentesche della Raccolta Bertarelli (tavv. 6-7: con maggior chiarezza in quella tratta dal Giulini): queste ultime lo illustrano, però, sormontato da altra finestra, a indicarne la sovrapposizione di altro locale - apparentemente delimitato da muro di taglio - come anche nell'odierna situazione.
Dopo la rapida citazione dell'altare di S. Giovanni Battista, è forse la stessa cappella, la terza a sinistra nel disegno n. 22 (tav. 3), che il cardinale ricorda dedicata alla Madonna, secondo il titolo ancora attuale, menzionandone altre aperture («si facciano l'invetriate sopra le fenestre della capella dell'Annontiatione della Madonna») nonché precisando che le messe vi erano celebrate per conto dei Lampugnani. È, forse, questa la cappella che, in una nota allegata, sarà denominata come «Capella dell'Assuntione della Madonna» (unico titolo nuovo rispetto a quelli già indicati), oppure «Cappella della stazione della Madonna»[76].
L'importanza della devozione cui era oggetto l'altare di S. Cristoforo è altresì ribadita dal decreto seguente, per cui «l'altare di S.ta Latina si levi, il titolo, del qual con i suoi emolumenti et oblighi si accomodi dentro detto altare di San Christoforo, et l'altare si faccia aperto d'inanzi, ma però con una ferrada, acciò detto

corpo si possa vedere per devotione del popolo». Se quest'ultima ordinazione tendeva a regolarizzare l'arredo ecclesiastico di San Giorgio al Palazzo, traslando un altare accostato a un pilone, in realtà il titolo di S. Latina sarà ancora a lungo ricordato, mentre negli elenchi seicenteschi scomparirà, senza lasciare alcuna traccia per lo studio, quello di S. Cristoforo.
Dopo ordini relativi alla croce processionale, alla manutenzione della campana[77], nonché all'archivio - affidato alla responsabilità, in primis, di un canonico[78] - il cardinale Borromeo si soffermava sull'esterno della basilica, dove «si levino le bradelle tutte fuora della chiesa fra tre giorni» - come, anche «tutte le banchette che son piantate sotto la porta della canonica» - e «si faccia aconzare il pavimento della chiesa quanto prima dalla vicinanza», credibilmente già in vista della sistemazione della piazza antistante.
Infine, «li organi anchora si facciano accomodare quanto prima su puotrà...».
Altre coordinate di studio sono oggi offerte pochi anni dopo, nel 1572, quando iniziò a circolare la famosa pianta prospettica cittadina di Franz Hogenberg, seguita da quella di Antonio Lafréry, disegnata nel 1573[79]. Derivanti da prototipo comune, che la critica ritiene anteriore al 1560[80], le due vedute comprendono anche la rappresentazione di San Giorgio al Palazzo (tav. 5). La basilica appare altresì riconoscibile per la fronte a capanna, a tre gradonature, come anche per il campanile situato - casualmente? - sopra una navatella laterale (in posizione errata nella prima veduta, cioè a sinistra, quindi corretta nel ribaltamento attuato sulla seconda). Per la prima volta è segnato, contemporaneamente, il tracciato dell'attuale via Torino, da secoli strada prevalentemente di botteghe, fra le quali emergeva anche la basilica. Contrada di S. Giorgio al Palazzo ne era infatti denominato, dal Carrobbio, l'ultimo tratto della via, comprendente anche l'omonima piazza, così come apparirà anche nelle planimetria del Ricchino (1603), o del Barateri (1629), dove sono disegnati, in linea con la stessa basilica, anche i tre caratteristici raggruppamenti di case: come indicheranno le mappe catastali delineate per il censimento di Maria Teresa (1784), l'odierna via Torino era, infatti, costituita dalla «Corsia di S. Giorgio al Palazzo», cui seguivano, in collegamento al Duomo, la «Corsia della Palla» e la «Corsia della Lupa»[81]. È proprio in riferimento a via Torino che sono state recentemente studiate (1986) le diverse rappresentazioni di tracciato susseguitesi, nel tempo, nelle planimetrie cittadine, come anche i percorsi processionali, religiosi e civili, di cui San Giorgio al Palazzo costituiva uno dei momenti più importanti[82].
Nel frattempo, nella stessa basilica, a lungo disattesi restarono i decreti impartiti da S. Carlo, i quali saranno in parte ripetuti, sette anni più tardi, il 2 giugno 1576, da mons. Gerolamo Ragazzoni, visitatore apostolico[83]. Oltre a ribadire ordinazioni precedentemente impartite, questi non mancherà di promulgarne delle nuove, che, a loro volta possono anche contribuire, negli studi attuali, a chiarire l'aspetto della basilica.
Innanzitutto, deliberando sull'altar maggiore - non ancora spostato, ma con

«mensa idonea» - il visitatore del 1576 conferma l'attuazione, nonché l'utilizzo delle due pareti laterali, ossia tramezzi che univano piloni e semipiloni presbiteriali: «dalle bande de l'altare grande si faciano doi muri sotto li archi, quali vadino alti uno brazzo di più del choro, et in essi muri si facia la fenestrella per li orcioli, et un'altra per li olei sacri, et uno reliquiario per le reliquie». Non facilmente interpretabile, questa ordinazione sembra decretare il rialzo di un braccio di tutto il pavimento del coro: se nel disegno n. 22 (tav. 3) i gradini di sollevamento comprendono le tre absidi, nel n. 21 (tav. 4) gli stessi sono situati solo davanti a quella centrale. Problematica è, quindi la richiesta seguente: «si facia vedere da persona perita se le corde delle campane si puossono retirare fuori dal choro, nella capella contigua». Se l'ordinazione si riferisce al campanile disegnato nella planimetria catastale del 1870 circa (tav. 8), sopra la campata antistante l'absidiola di destra, bisogna ipotizzare che le corde fossero spostate verso il coro, per non farle passare davanti al relativo altare: si può, altresì, suggerire l'esistenza di un campaniletto minore, già sopra il coro - non certo di una torre campanaria, quale torre nolare - o che il campanile indicato nella planimetria ottocentesca sia più recente; mancano, tuttavia, altri termini documentari che aiutino a dirimere il quesito, a tutt'oggi aperto, come varie altre questioni relative alla basilica di S. Giorgio.
Subito accanto, «l'obligo della capella del Corpus Domini si transferisca al altare grande», come già richiesto, «et li organi si mettano sopra detta capella».
Tempestivamente legata a questa visita pastorale pare, così, la citazione, offerta dal Sacco, in merito a un «organo magnifico, qual fu fatto fabricare à spese della Scuola l'anno 1576, adì primo Giugno», cioè il giorno prima della stessa visita, «da Benedetto Antignati maestro eccellente, & primo in quel tempo in tal professione»[84].
Non occorrendo ordinazioni particolari alle due seguenti cappelle, il visitatore rivolge la propria attenzione al lato opposto della basilica, transitando sul pilone presbiteriale, con l'altare di S. Latina - non traslato, come precedentemente richiesto - della cui immagine, «si accomodi la testa di S.ta Latina, che stij più modestamente». Quindi, a lato, richiede che «l'obligo della capella di S.to Teodoro si transferisca al altare grande», ovvero «non si celebri più nella capella dei Lampugnani», credibilmente, la quarta a sinistra (disegno n. 22: tav. 3), e, altresì, che il «Batisterio si transferisca nella capella de S.to Bartholomeo et si accomodi conforme alli ordini di mons.r Ill.mo. Il confessionale si reporti fuori de detta capella, et li confessionali si reduchino alla forma. Li altari et le bradelle si reduchino alla forma».
In ultimo, si chiede la sistemazione della sacrestia: «si faccia uno oratorio nella sacrestia, et si polisca il lavatorio», opere, cioè, che avrebbero dovuto seguire la sistemazione del coro, prescrivendo, infatti, di «slongare la capella grande di dreto sin a dove si può» (come nel disegno della nuova abside, nella planimetria n. 22: tav. 3); mentre, nello spazio dedicato ai fedeli, si doveva «far la divisione della chiesa, et la parte meridionale sia delle donne», cioè la zona a destra, opposta alla canonica.

Sarà, ugualmente, il cardinale Pozzobonelli a precisare, nel 1779, che «quando era in uso questa tradizione della dottrina cristiana, un telone leggero correva dall'ingresso della cappella maggiore fino alla porta»[85].
È, tuttavia, comprensibile che anche questi decreti siano rimasti, almeno in parte, inattuati, non solo perché poteva accadere all'epoca, ma anche, principalmente, a causa della terribile pestilenza, all'epoca già in corso. In quell'occasione S. Carlo collocò, anche sullo spiazzo davanti alla basilica di S. Giorgio, uno dei più diffusi segni cittadini del presidio religioso controriformista, attuati in quel contesto storico, fortemente caricato di emotività: un altarolo per le celebrazioni all'aperto, destinate ai vicini, che vi potevano assistere, durante il contagio, dalle finestre delle loro case[86].
In 4 giugno 1579, quando il vescovo di Famagosta visitava nuovamente la basilica[87], pare che la traslazione del fonte battesimale vi sia già stata attuata, ma con soluzione allora giudicata poco decorosa (restandovi, fra l'altro, l'annesso altare): infatti dopo aver esortato i canonici a essere «più uniti, et amorevoli frà loro, et più diligenti nel servitio della chiesa», il vescovo chiede che «si levi l'Altare nella Capella di S.to Bartholomeo, et vi si pongha il sacro fonte, riducendolo però à forma maggiore et più honorevole, appresso il qual fonte si faccia il suo sacrario molto decente alla forma delle Instructioni generali, et tutto ciò fra un anno al più», facendo, per il resto, riferimento alle ordinazioni precedentemente impartite.
Questa insoddisfazione sembra trasparire nella seconda visita pastorale attuata da S. Carlo, il 22 febbraio 1581[88], nella basilica, della quale, stavolta, rimane anche la descrizione dello stato di fatto. Dopo aver rilevato che la chiesa «est consecrata, tres naves habet, cum suis portis in facies», il cardinale Borromeo precisa infatti che, sì il «baptisterium est in capella S.ti Bartholomei, a manu sinistra ingressus ecclesiae, clathris ferreis septa», ma pare ribadire quanto già osservato dal precedente visitatore, «non tamen ad formam, et prope sacrarium non adest». Se «sepulcra in ea capella adsunt», in tutta la basilica «altaria septem adsunt in capellis fornicatis, et clathris ferreis munitis. Confessionalia adsunt. Chorus est post altare maius».
Indicando che l'«organum est a parte meridionali», cioè effettivamente situato sopra la cappella del Corpus Domini, S. Carlo offre altri termini per immaginare oggi, l'antico contesto in cui erano già situate la «fabrica, & pitture fine» del Luini, secondo la definizione del Sacco: già delimitata fra due pareti chiuse, le quali ne accentuavano la presenza, anche di vivida cromia, la cappella era, altresì, sormontata dalla gran macchina dell'organo Antegnati, forse altrettanto splendida di colori, oltre che di oro.
Non realizzate erano le opere nella zona absidale della basilica, se S. Carlo notava: «sacristia est in capite navi septentrionalis, lavacrum est indecens, et caret oratorio. Campanile est supra capellam maiorem, et funes in capella pendent». Quest'ultima constatazione sembra sottintendere chiaramente l'esistenza di un campanile sopra il coro, se non, forse, sormontante la stessa cappella maggiore.

Che sia stato fatto «aconzare il pavimento della chiesa quanto prima dalla vicinanza», come decretato dallo stesso S. Carlo nel 1569, potrebbe essere conseguenza il fatto che, ormai nel 1581, il cardinale poteva rilevare che «Coemiterium non adest, et ante facies ecclesiae est platea», alludendo a trasformazione già attuata. Forse già a quell'epoca si trovava la «lapide sopra una fossa a modo di sepolcro», che il cardinale Pozzobonelli ricorderà, nel 1779, sul luogo del cimitero, «antichissimo e scavato sotto i gradini della facciata esterna della chiesa»[89], credibilmente verso la cappella di S. Bartolomeo - poi battistero - stando, come detto, a quanto il medesimo visitatore vi aveva rilevato: cioè verso la canonica, che anche nel 1581 era «anexa a parte septentrionali, in qua domus par(ochia)les separate adsunt».
Delle seguenti ordinazioni, quasi tutte ripetono, sostanzialmente, decreti già impartiti, in merito alle pareti laterali all'altar maggiore, il cui collegamento di un braccio avrebbe dovuto amplificarne il coro nella zona antistante («a lateribus altaris maioris, sub arcubus fient parietes ultra chorum se protendentes per brachij spatium, ut chorus ipse amplificetur...»). Nel mentre, ancora da spostare sono le corde della torre campanaria, secondo modalità, evidentemente, di complicata attuazione («videatur, si fieri potest, ut funes campanarum extra capellam maiorem accomodari possint»). Sulle pareti laterali all'altare sono richieste le finestrelle, due a sinistra e una a destra, come precisato («fenestrellae fiant in dictis parietibus fiendis, altera quarum pro Reliquiario sit, altera vero pro oleis sacris conservandis, et alia a parte epistolae pro urciolis»). Delle cappelle, se nella maggiore non è ancora stato eseguito l'allungamento, come da progetto documentato nel disegno n. 22 («capella maior a parte posteriori amplietur quantum fieri potest»), quella destinata a battistero deve, ugualmente, essere sistemata («capella Baptitsterij aptetur ad formam, et sepolture in ea existentes impleantur. Baptisterium maius, et decentius comperatur, et in medio capella collocetur, et sacrarium ibi prope ad formam accomodetur. In ea capella ni(hi)l aliud asservetur»), mentre per le altre ne è vietato l'ingresso ai fedeli durante le celebrazioni («in capellis omnibus magnis, viri, neque mulieres ingredi permittantur ad audiendi missam, aut cancelli lignei iuxta gradum bradelle constituantur»). Quindi, al medesimo rinnovo secondo le istanze liturgiche controriformiste devono conformarsi sia gli altari («altaria omnia ad formam reducantur, et fenestrellae pro urceolis ad prescriptum construantur»), col decreto che vieta nuovamente la celebrazione in quello dei Lampugnani («al altare dominorum de Lampugnano non celebretur», già in verosimile corrispondenza all'odierno di S. Carlo), sia in confessionali, da disporsi regolarmente lungo i piloni perimetrali delle navatelle («confessionalia extra capellas, ni corpore ecclesiae, collocentur»), sia la sacrestia («lavacrum in sacristia ad decentiorem formam reducatur, et oratorium in ea ad formam fiat»). Deve, quindi, essere rifatto il pavimento, stavolta per iniziativa di un parrocchiano (non più dei vicini, anche in merito ai quali sono stati recentemente segnalati i dati di un'inchiesta vescovile del 1586[90]), verosimilmente all'interno della chiesa («pavi-

mentum ecclesiae fiat ex legato m(agnifi)ci d(omini) Bartezaghi»), dove ancora da attuare risulta, infine, la già decretata divisione tra i fedeli («divisio ecclesiae fiat»). Pochi anni dopo, nel 1589, come scriverà un quarantennio più tardi (1627) il Villa, nel suo importante volumetto dedicato alle sette basiliche stazionali di Milano («seconda Roma»), «finalmente per diligenza del sig. Preposito Antonio Grimoldo, zio del moderno sig. Preposito, l'anno 1589 et con l'aiuto del Capitolo et vicinanza fu alzata di pavimento, lastricata di nuovo, abbellita, chiarita con finestroni et finalmente vi si fecero molte reparationi necessarie et notabili»[91]. Se il medesimo autore distingue - di lì a poco, seguito dal Morigia[92] - la costruzione del pavimento nella chiesa da quella nella piazza, sarà il Latuada, a sostenere che «nell'anno 1589 fu alzato il di lei pavimento più d'un braccio, e rinovato il Coro, per l'angustia del quale prima si salmeggiava dinanzi all'Altar maggiore»[93].
Non apparendo, in realtà, chiaro, nei decreti precedenti a quella data, l'accenno ad un intervento impegnativo come il rialzo di tutto il pavimento della basilica, ed essendone, verosimilmente, tutt'al più previsto il sollevamento nella zona presbiteriale (come illustrato nel disegno n. 22: tav. 3), che sarà più tardi realizzato, solo nella cappella maggiore (come ridisegnato nella planimetria n. 21, tav. 4, nonché confermato dal Pozzobonelli[94]). La questione, tuttavia, rimane problematica, poiché non è noto l'iniziale piano d'appoggio della basilica, al pari dell'antico livello stradale: non sembrano essere d'aiuto, in merito, le persistenze dei semipiloni rimasti, sul transetto (interrati, ma quando? di circa 35 cm) ed entro l'attuale controfacciata (forse, inizialmente, su base maggiore?), dati anche i molteplici rimaneggiamenti. Inoltre, così come appare, la cappella del Corpus Domini non sembra poter ammettere, in un suo ipotetico articolarsi iniziale sia strutturale che decorativo, un abbassamento di un braccio, neanche a livello di ingresso, essendo rappresentata in entrambe le planimetrie della Raccolta Bianconi come sollevata su unico gradino (tavv. 3-4). È, altresì, da anticipare che, da una nota lasciata da Francesco Bernardino Ferrari, risulta che nel 1771 il livello della chiesa doveva grosso modo corrispondere alla piazza antistante, poiché di quest'ultima si prevedeva, all'epoca, l'abbassamento, per realizzarvi la gradinata di ingresso alla medesima basilica.
È, inoltre, probabile che, nel 1589 non sia stata realizzata la nuova abside: bisogna, infatti, preannunciare che nel disegno n. 21 (firmato dal Ricchino e datato al 1623: tav. 4) sarà ridisegnata l'abside antica, con il percorso iniziale, cioè come ancora esistente. Nel contempo, i «finestroni», di cui scriverà il Villa, potrebbero, verosimilmente, consistere nelle aperture già decretate da S. Carlo nel 1569, in due cappelle (battistero, e, forse l'absidiola di sinistra).
Degli inventari di arredi cinquecenteschi, quello del primo luglio 1592 ricorda anche «angeli di legno al... Altar del Vergia», nella cappella della Madonna (già la prima a destra) ed altri «Angeli per l'Altar Maggiore»[95], ossia arredi statuari di grandi dimensioni, forse dorati o di viva policromia, che dovevano risaltare nell'aspetto generale della basilica.

Nel secolo seguente, all'età del cardinale Federigo Borromeo, il 22 luglio 1610 gli abitanti del quartiere iniziarono a recitare, col consenso dell'ordinario, le orazioni serali attorno all'altarolo già collocato, all'esterno della basilica, da S. Carlo[96]; l'anno dopo, il 14 settembre 1611, il priore generale delle Compagnie della S. Croce ne stabilì canonicamente una, dedicata a S. Natale - legato alla vicenda storica e devozionale dell'insigne basilica - nonché connessa alla meditazione del mistero di Gesù Cristo avvolto nel Sudario[97]. Sormontato da grande croce - su cui, in particolari occasioni devozionali, era collocato un dipinto con l'immagine del santo titolare[98], forse lo stesso poi documentato, nel 1691[99] - il nuovo altarolo doveva essere situato vicino alla cappella di S. Maria poiché, come si anticipa, in quella posizione si troverà, nel Settecento, la nuova cappella della medesima congregazione, pertanto illustrata sia in quel secolo, in alzato, nelle incisioni di Marc'Antonio Dal Re e del Giulini (tavv. 6-7), sia nell'Ottocento, nelle due planimetrie (1870 circa e Parrocchetti: tavv. 8-9).
È proprio alla cappella di S. Maria che si rivolgerà il primo dei decreti poi impartiti, nella visita pastorale svolta nella basilica dal secondo cardinale Borromeo, il 9 gennaio 1623, di cui sono pervenuti sia il testo latino[100], che l'antica traduzione effettuatavi in italiano idiomatico[101], e a cui seguiranno nuove, importanti opere di ristrutturazione: il visitatore ricorda, infatti, il legato del «q(uondam) Gio. Pietro Vergiate, come si legge nella inscritt(ion)e della pietra posta nell'ult(im)a Capella vicina alla porta».
Prima di studiare l'ordinazione seguente, relativa alla cappella del Corpus Domini, occorre innanzitutto esaminare un promemoria, evidentemente redatto in occasione della medesima visita pastorale, mai considerato dagli studiosi, dove si suggerisce che «nella visita si raccordi la translatione della Capella del SS.mo Sacramento à qualche altra Capella più Chiara e' più commoda[102]. Questa breve frase sembra focalizzare problemi non solo antichi, relativi alla cappella, concernenti la scarsa illuminazione e il poco spazio disponibile, ma anche una questione nuova che, lo si anticipa, traspare nel disegno planimetrico n. 21 (tav. 4), nel contesto di una nuova progettazione generale, coerente ai dettami della liturgia controriformista. Tuttavia, già sul retro del medesimo foglio è rapidamente annotato «non si levino le ancone nella Cappella del S.mo Sacramento, ma si lascino come stanno»: quindi, è lo stesso cardinale a prescrivere, ufficialmente, che «l'ancona, o' siano anconette, nelle quali sono dipinte la coronatione, flagellatione, depositione della Croce et l'ecce homo si conservino dove stano, ne in alcun modo si vendano, ne si levino dalla Capella qual si dice essere di S.mo Sacram(ent)o dove di presente si ritrovano». La preoccupazione di salvaguardare questi dipinti deve essere dettata dalla consapevolezza, sia, verosimilmente, del loro valore artistico, sia, anche, della difficoltà e del costo che ne avrebbe comportato qualsivoglia intervento, nel contesto delle opere da effettuarsi in tutta la basilica. Altresì da restaurare erano, infatti, le due cappelle adiacenti dei Barzi e dei Lampugnani, cioè, credibilmente, la terza e la quarta a sinistra, nel disegno n. 22 (tav. 3): «le due Capel-

le vicine, una chiamata dei s(igno)ri Lampugnani hora sotto titolo di S. Carlo», ossia corrispondente a quella ancora oggi dedicata allo stesso santo, et l'altra dei s(igno)ri Barzi sotto titolo di S. Gio. Batt.a si restaurino, et essendo obbligati li p(at)roni di d(ett)e Capelle a far q(ues)ta spesa, si faccino contribuire; altrimenti si concede, che si faccia una cerca per la Par(ochi)a à q(ues)to effetto». Se nel medesimo disegno n. 22 (tav. 3), queste due cappella appaiono costruttivamente uniformi, nel disegno n. 21 (tav. 4) è, altresì, abolita la parete divisoria, restando solo il sostegno verticale del pilone antistante, forse quale visualizzazione di un intervento operativamente attuato. Nel contempo, la studiata unitarietà spaziale delle ultime due cappelle a sinistra avrebbe dovuto, forse, controbilanciare l'inalterata profondità dell'antistante cappella del Corpus Domini, cui è progettualmente accostata una nuova cappella, la terza a destra.

Come, rispetto agli ordini del cugino Borromeo, i decreti impartiti dal cardinale Federigo si differenziano per il voluto mantenimento della cappella dei Lampugnani, diverso ne è anche l'atteggiamento verso le veneratissime reliquie di S. Latina, ora non più da traslarsi dall'altare sotto il pulpito settentrionale: «non si remova il Corpo di S.ta Latina dal luogo dove sta riposto presso l'altare maggiore, dal lato dell'Evangelio, ma si lasci nell'istesso luogo com'è stato sino hora alla devot(ion)e de fedeli».

Dei seguenti decreti, la prescrizione che «le congregationi della Scola del S.mo Sacramento si faccino ne i tempi prefissi in luogo sacro, cioè in sacristia... et non in case private», fa comprendere come, all'epoca, tali riunioni non si svolgessero nei locali, pur di dotazione ma da costruirsi a spese della medesima confraternita, sopra la cappella dei Vergiati, cioè dedicata a S. Maria.

Che gli interventi previsti nella basilica di S. Giorgio rientrassero in una casistica diffusa a livello cittadino, è altresì confermato da quel'«Instituto per le reparationi et per le Fabbriche della Chiese parrocchiali» (tav. 14), già da tre anni (1620) fondato dal medesimo cardinale Federigo[103], dalla cui normativa deve discendere anche la precisione con cui sono ora stabiliti i decreti relativi alle fonti economiche: «acciò sia datto quanto prima principio alla restauratione di q(uest)a Chiesa, col disegno che sarà da S(ua) S(ignoria) Ill.ma approvato, deputa per Fabricieri cinque persone ecclesiastiche, cioè il sig.r Prefetto della Porta, il s.r Prevosto della Chiesa, il Curato Ferraris dell'istessa Chiesa, il s.r Negrolo, et il s.r Iacom'Ang(el)o Avogadro. In vigor del Breve, che ha S.S. Ill.ma di poter applicare le ommissione de legati, applica tutti qu(el)li legati, et ommissioni, che sono, overo aspettano à q(uest)a Chiesa, o, alla Scola d'essa, per la sudetta restaurat(ion)e, et eccettua li sud.ti legati, et ommioni, dalla generale applicat(ion)e fatta da tutti i legati, et ommissioni alla Cong(regation)e delle fabriche. Alla detta restauratione di q(uest)a Chiesa applica li scudi cinquanta, che resta debitore la Scola del S.mo Sacramento per il legato del q(uondam) Hier(onim)o Sacco canonico, ordina che la Schuola del S.mo Sacramento non possa tenere nella Chiesa più che una cassetta per raccoglier l'elemosina. Ordina

che si mandi attorno per la Parochia, con una bussola per far la cerca per la restaurat(ion)e della sud(dett)a fabrica della Chiesa, una volta la settimana, et l'elemosina che si raccoglierà si disponga, et converta in uso di detta fabrica, conforme giudicheranno li sud(dett)i deputati. Il Predicatore che sarà destinato per predicare in q(uest)a Chiesa nella Quaresima, predichi solo le feste. Il can(onic)o Piantanida ragioni li venerdì dalla Quaresima, et l'elemosina, che si soleva dare al Predicatore, si converta in uso della d(ett)a fabrica».

Così, fra i molteplici motivi di interesse presenti in questi decreti, è, in primis, la diretta citazione del progetto planimetrico n. 21 (tav. 3) che, come scrittovi nel verso, consiste nel «Disegno fatto del S(igno)r Fran(cesc)o Maria Ricchino ingegnere, l'anno 1623, d'ordine dell'Ill(ustrissi)mo e R(everendissi)mo S(igno)r Card(inale) Borromeo Arciv(escov)o per la fabrica di S. Giorgio in Palazzo». Consistente in due fogli incollati fra loro (totale: mm 420 x 520)[104], di carta meno in ordine e più usata, nonché refilata a sinistra su linea storta, il disegno è a china e bistro, su scala leggermente maggiore rispetto al n. 22[105].

Sul recto del foglio di destra, quello più studiato, l'indicazione in alto fa riferimento alla «Pianta della Chiesa Coleggiata di S.to Georgio in Palazzo», recante, altresì, l'approvazione del cardinal Federigo. Come il disegno n. 22 (tav. 3) può costituire la replica di un progetto ideato dal Pellegrino, architetto di S. Carlo, così, alla medesima basilica si trovò, quindi, a operare anche l'architetto del secondo Borromeo, il Ricchino: legame che non manca di riflettersi nella nuova soluzione progettuale. Vi è riportata un'ideazione basata su un drastico intervento sulla preesistenza, al fine di uniformare la basilica di S. Giorgio al modello di chiesa controriformista. Appare così, uniformata, in particolare, la profondità delle cappelle laterali, compresa quella del battistero, in una nuova scansione spaziale, regolarizzante il percorso del fedele dall'ingresso all'altare, secondo una casistica diffusa. È alla luce di questa soluzione che si possono ipotizzare anche istanze architettoniche, legate a estetica devozionale di tipo controriformista, sia nella precedente richiesta, già esibita ma non accolta da cardinale, di trasformare la cappella del Corpus Domini, sia nella soluzione progettuale relativa alle due antistanti cappelle unite fra loro.

Se il disegno del Ricchino (tav. 4) presenta, rispetto all'altro - ora riferito a coordinate progettate dal Pellegrini (tav. 3) - una soluzione più decisamente in linea con le istanze controriformiste, ormai ampiamente stabilite anche nella prassi architettonica, coerentemente il percorso doveva culminare nella zona centrale del presbiterio: l'abside maggiore, non soltanto rialzata di tre gradini - altresì sollevata rispetto alle due absidiole laterali, arretrate su un solo gradino - ma anche in sede di progetto, allungata. Dell'abside, infatti, disegnata a tratto pieno è la struttura antica, cui si accostano due soluzioni progettuali. La prima suggerita deve essere quella esterna, la più profonda, il cui disegno appare materialmente unitario alla stesura iniziale di tutto il progetto, nonché commentato dalla scritta «si potrebbe allongare». Che questa profondità sia stata giudicata troppo accentuata

appare confermato sia dalla doppia cancellatura, sia dall'aggiunta, verosimilmente attuata in una seconda fase progettuale, di una seconda abside, sovrapposta, in mezzo, al disegno delle altre: il commento, «alongato b(racc)ia 4» ne conferma la coincidenza a quanto già indicato, anche per iscritto, nel disegno n. 22, verosimilmente, derivato dal Pellegrini; poiché in entrambi i disegni la grafia delle scritte è la stessa, sarebbero, altresì, confermate ulteriori riflessioni attuate, nel 1623, anche sulla copia di progetto segnata col n. 22 (tav. 3).

Quasi anche a confermare la continuità di intenti, più volte rilevata dagli studiosi in generale, tra i due cardinali cugini e i loro rispettivi architetti, questa seconda soluzione sarà accettata: poi citato dal Villa (1627), come detto, l'intervento sarà visualizzato nelle planimetrie sia del Ferrati (1779), che dell'Ottocento. Come detto, il cardinale Pozzobonelli, nel 1779, ne confermerà l'attuato rialzo su tre gradini, limitatamente alla cappella maggiore, segnalandone anche le misure totali (dove un braccio = 0,59 e un piede = 0,43)[106] dell'altezza (17 braccia e 6 piedi da legname), larghezza (20 braccia) e lunghezza (13 braccia e 5 piedi)[107]. Nella medesima zona del presbiterio, fra gli interventi attuati risulta, in tali disegni, anche la chiusura, almeno, dell'abside a destra (con parete esterna rinforzata, forse per il sostegno del campanile), come previsto nel progetto n. 21: in quest'ultimo era altresì suggerito un diverso collegamento fra le aperture praticate nelle due paretine di tramezzo, spostate rispetto all'altra planimetria, e la porta immettente al cortile della canonica.

Nel coro, si intendeva collocare almeno due nuove cappellanie, come chiarito anche dagli interessanti elenchi anteriori al 1623, relativi ad altari e «capelle» in San Giorgio, a tal fine redatti.

In merito agli interventi effettuati sulle cappelle laterali, certamente fu mantenuta quella del battistero, la cui massiccia icnografia cruciforme riappare, con certezza, ancora nella planimetria del Parrocchetti, quindi senza quel semplice perimetro rettangolare previsto nel disegno n. 21 (tav. 4): a età controriformista, tuttavia, fa pensare quanto rimane della volta a crociera - superstite nell'attuale casa del custode - ancora insistente su tale, problematica, cappella, più tardi chiusa, in almeno due riprese; resta, comunque, difficile, allo stato attuale, valutarne cronologicamente le antiche murature, sia di sostegno che di copertura.

Mai considerata dagli studiosi, la metà sinistra del foglio n. 21 (tav. 13) reca superiormente, appena tratteggiata, parte della sezione longitudinale della basilica, illustrata secondo un'elaborazione progettuale, forse solo limitatamente realizzata: tale spaccato, disegnato nella stessa scala della planimetria, comprende l'ultima campata maggiore, e il «Choro» nuovo; quest'ultimo corrisponde alla soluzione intermedia, cioè quella tratta dal progetto n. 22 (tav 3), in quel ripensamento poi realizzato. Al fatto che tale sezione sia da riferirsi a una seconda fase progettuale, può altresì corrispondere l'uso di un foglio diverso, forse più tardi incollato, ma fuori asse col disegno planimetrico.

Questo disegno di spaccato sta anche a dimostrare l'atteggiamento progettuale del

Ricchino verso la preesistenza: cioè la risoluzione al problema costituito dal raccordo delle antiche navate con un nuovo spazio presbiteriale, adatto alle esigenze controriformistiche. L'architetto studiò e in parte realizzò nuove modanature costruttive, tese a regolarizzare le antiche strutture portanti: il Ricchino sembra sostituire gli antichi sostegni con nuovi piloni, su alte basi, e fortemente rastremati. Ai capitelli è conferito doppio ordine, che si qualificherebbe, lungo la navata, dorico (minore) e corinzio (maggiore). Lungo la nave appare, così, disegnata la scansione dell'ordine principale, ora articolato sull'intervallo delimitato da due piloni maggiori corinzi, a fascio: tali sostegni, che delimitano le ultime due cappelle di sinistra (quelle interiormente uniformate) comprendono l'ordine minore dorico, cioè il pilone minore intermedio, che sostiene doppia arcatella ribassata, a sua volta segnata, sulla parete d'appoggio, da motivo ornamentale diffuso anche nel repertorio architettonico del Ricchino, cioè da modanatura a «fiamma».

L'ordine maggiore appare sormontato da alta architrave che, superata la nave maggiore, prosegue nell'annessa zona presbiteriale, a sua volta scandita da piloni, a quanto sembra, ionici.

Questo cambiamento sembra così delineato: all'inizio del transetto, il pilone maggiore, a fascio, è ancora corinzio; delimitata da questo pilone, la prima campata del transetto è chiusa da parete, marcata da cornicetta dorica, della stessa altezza dell'ordine minore. Invece, l'altro pilone che la delimita, verso l'abside è ionico: la sovrapposizione a fascio, cui corrisponde nervatura sulla volta superiore, si interrompe sul lato contrario, a sua volta delimitato da semplici piloni singoli ionici, comprendenti pareti senza più riferimenti all'ordine minore. L'altezza ne è comunque sempre determinata dall'alta architrave, vero tratto di unione fra la navata antica, se pur rimaneggiata, con il nuovo coro.

La medesima sezione comprende anche il progetto di copertura: nervature corrispondenti alla sagoma centrale dei piloni maggiori comprendono sia le antiche crociere della navata centrale, sia, nel nuovo coro, la diffusa volta a padiglione, absidata e, come detto, nervata solo sulla prima campata (corrispondente al transetto). Sulle pareti d'appoggio esterne sono aperti grandi finestroni, ideati in scala diversa a seconda della collocazione: maggiori lungo la sporgenza della navata centrale, minori e circondati da lunetta d'imposta, sul nuovo coro, sono incorniciati da motivo ornamentale a profilo sagomato, con riccioli e conchiglie.

Poiché il «Choro», compreso dalla stessa sezione è, almeno, di planimetria simile a quella nel disegno n. 22 (tav. 3), ci si chiede se esistano altre relazioni fra i due progetti, eventualmente estese anche all'elevato. Legami compositivi paiono, invece, percepibili fra questo disegno di sezione e l'importante chiesa gesuitica di S. Fedele, altra fondamentale opera del medesimo Pellegrino. Questa fabbrica ripete, nella sua aula centrale, uno schema simile anche all'antica basilica San Giorgio, con grande nave articolata su due campate quadrate, recanti, agli spigoli, colonne su alti piedistalli, e, secondo il progetto iniziale, con volte a crociera, poi sostituite, nell'esecutivo, da volte a vela: simile a San Giorgio è anche la conclusione pre-

sbiteriale, con la breve abside preceduta dall'ampio transetto. D'altra parte il Ricchino, dopo aver suggerito una planimetria che regolarizzasse questo antico schema secondo i dettami controriformistici, ne proponeva, quasi di conseguenza, un alzato che, a sua volta, riflette lo stesso S. Fedele, emblema della contemporanea cultura religiosa. Come traspare soprattutto dal confronto con la famosa sezione disegnata dal Pellegrini, fra l'altro già compresa in una raccolta di disegni che dovette appartenere al medesimo Ricchino e alla sua famiglia (oggi, Biblioteca Ambrosiana, cod. 251 Inf.)[108], numerose ne sono le assonanze, riconoscibili nei termini già descritti: la grande architrave che collega tutta la chiesa, la sovrastante parete centinata, aperta dalla sequenza di grandi finestroni, o l'ordine minore, quale cornicetta sagomata, che comprende la zona del transetto. Si può anticipare che il riferimento al San Fedele, come anche al Pellegrino, soprattutto nei disegni per il Duomo di Milano, resteranno una costante comune agli interventi che si susseguiranno, lungo i due secoli seguenti, nella basilica: sia del Ferrari (1770) che vi inserirà una facciata con pronao, ispirata a quella progettata per la cattedrale, sia, nell'Ottocento, del Canonica (1820-1821) che sostituirà i piloni con le attuali colonne, ricostruendovi, sulla nave maggiore, due volte a vela e, finalmente, del Parrocchetti (1889) che ricostruirà la zona del presbiterio, innalzandovi un'alta cupola ovoidale, allungata in senso verticale. Come non è mai stato rilevato, sarà la sezione di San Giorgio, inedita, disegnata da quest'ultimo architetto, a ricordare, in modo notevole, quella del San Fedele (tav. 42): nel contempo, il medesimo Parrocchetti si ispirerà, per il nuovo campanile, anche a quello progettato del Pellegrino per il Duomo, forse mediato dalla rielaborazione del Beltrami.

Nel mentre, i modi stilistici del Pellegrino si riflettono anche, nel disegno n. 22, nella «Pianta della Volta, cioè d'una Crociera stuchata», dal Ricchino tratteggiata inferiormente al foglio, a penna e in scala maggiore rispetto alla planimetria: una «porzione della volta ornata... che ora pure vedesi in fatto»[109] (tav. 13), come scriverà il Bianconi, ed è avvalorato anche dallo studio di fonti documentarie cronologicamente vicine al 1623. Il progetto consiste, cioè, in un motivo ornamentale che fu realizzato sulle antiche volte, probabilmente delle navatelle: la composizione si articola sul doppio incrociarsi delle nervature costolonate e dei cinque specchi quadrangolari, tutti decorati da motivi ornamentali simili a quelli dei finestroni, nonché accostabili, in primis, allo schema ideato dal Pellegrino per lo scurolo del Duomo.

Come mai, malgrado l'approvazione accordata dal cardinal Federigo, furono poi realizzati solo alcuni dei suggerimenti formulati nel disegno progettuale del Ricchino (tav. 4), restando, in particolare, la prevista regolarizzazione delle cappelle laterali, sulla carta?

Forse la risposta più attendibile può riscontrarsi nella documentata opposizione che la confraternita del Corpus Domini manifestò contro le ordinazioni impartite dal medesimo arcivescovo Borromeo per la raccolta dei fondi destinati alla «restaurazione» della basilica: ossia, contro quei decreti che la stessa scuola non

mancò di definire, dichiarandosi laica in una causa perciò intentata al Senato, «attioni totalmente contrarie alla giurisditione di Sua Maestà»[110].

Tuttavia, malgrado queste difficoltà, le opere in San Giorgio al Palazzo presero l'avvio in tempi brevi: già nel 1625, il ricordato «Istituto per le reparationi e per le Fabbriche delle Chiese parrocchiali» poteva comprendere, nel suo primo resoconto in merito alla «fabrica d'alcune Chiese Parochiali di Milano», anche i lavori attuati nella «Chiesa Collegiale di S. Giorgio in Palatio - Porta Ticinese. Essendo la detta Chiesa molto antica, et insigne, ritrovandosi bisognosa, che si ristorasse, et abbellisse, nella visita di Monsignor Illustrissimo si ordinò, che il Richino Ingegniero ne facesse un dissegno, conforme a cui s'è cominciato a mettere a stucco, facendosi i cornisoni attorno, tagliando i pilastri ch'erano all'antica, et facendosi alcuni fenestroni, et così si va pefettionando, si cominciò l'anno 1623. Si sono spese L. 2049.13.6. Dall'Ill.mo L. 1000. Dalle bussola, et Vicini L. 969.13.6[111] (tav. 14). Solo due anni più tardi, nel 1627, il Villa[112] poteva già ricordare come, alla data, il prevosto - nipote «del sig. Preposito Antonio Grimoldo», già responsabile dei lavori attuati nel 1589 - stava allora continuando la tradizione instaurata dallo zio.

È il Villa a rilevare, nella basilica, quel contrasto fra l'antico e il nuovo, poi ribadito da varie guide cittadine, poiché «al di fuori mostra la sua antichità, ma di dentro ella è tutta rifabricata, abbellita, e ornata, si che non si conosce più del vecchio», secondo una situazione esattamente contraria all'attuale. Di queste opere, il Villa ricorda, nell'ordine - ma anche con ulteriori ripetizioni, ora unite - come il Grimoldo stesse «rifabricando et ampliando il choro, havendo fatto atterrare il vecchio, ch'era angustissimo... se ne fabrica un nuovo in bella forma, e con buona architettura». Le planimetrie ottocentesche illustrano, lungo l'interno della nuova abside, una sequenza di quattro lesene, che avrebbe dovuto ripetere gli intervalli dei piloni antichi lungo la navata centrale. Che, in merito a questi ultimi, non si intendesse, nel 1627, trasformarli secondo le modalità progettate dal Ricchino, sembra ulteriormente confermato dalla rapida descrizione della chiesa che «si vede in tre navi, la maggior delle quali si riposa non sopra colonne, ma pilastroni in numero 4», contandone, forse, quattro per parte (o, in tutto, i piloni maggiori). Le basi di tali piloni dovevano essere in cotto, stando alle carte relative alla «Restaurazione della Chiesa» del 1769[113], le quali non menzionano i capitelli, la cui costituzione è, così, del tutto incerta (forse assimilabili ad alcuni dei pezzi di scultura erratici). Nel contempo, il Ricchino non dovette intervenire sugli archi laterali di collegamento agli stessi piloni, se il cardinale Pozzobonelli li ricorderà nel 1779, come a sesto acuto. Sembra, del pari, che il Ricchino non abbia trasformato le retrostanti crociere delle navatelle laterali, che parrebbero, oggi, quelle antiche: il medesimo architetto del cardinale Federigo sembra, invece, essersi limitato ad apporvi la nuova decorazione, oggi del tutto smarrita. Infatti, ancora a detta del Villa, il prevosto fece «si abbellire la chiesa con nobilissimi istucchi... ella è tutta fatta bianca, e instuccata con molti ornamenti, e al presente si va perfetio-

nando per diligenza del Capitolo. È tutta in volta, e le volte sono religate con fasce quadrate», cioè come da disegno dello stesso Ricchino (tav. 13). Però, ugualmente nel 1769, gli stucchi e gli ornati della basilica dovranno apparire, ormai da diversi anni, diversi tra loro o fatiscenti: nello stesso anno sono documentate anche due «Finte Finestre» nel coro, mentre il Pozzobonelli ne enumererà altre cinque lungo la nave maggiore. Quindi, nel 1820, il capomastro Tomaso Romano, descriveva in una sua importante relazione[114], la volta di copertura alla nave centrale come costituita da crociere in precario stato di rovina: quale modanatura di connessione fra le strutture antiche e quelle nuove restava l'arco trionfale che, concludendo la navata maggiore, la univa alla zona presbiteriale seicentesca: sul pavimento, a tale livello corrispondeva, come di consueto, una balaustra («dividente la navata della chiesa dal presbiterio»).

Se, dopo le trasformazioni ottocentesche, l'alzato interno della basilica è, ora, talmente alterato da non apparire possibile il riconoscimento delle precedenti fasi progettuali, le pareti della navata principale sono articolate su uno schema ricordante il disegno del Ricchino (tav. 13): in particolare, ai piloni intermedi sono sovrapposti, al di là dell'architrave centrale, i grandi finestroni. Si potrebbe, allora, ipotizzare un intervento del medesimo architetto, forse frettolosamente esteso anche a questa zona della basilica: il Ricchino dovette limitarsi ad aprirvi, sulle pareti superiori, la serie di grandi finestroni, lasciando inalterate le strutture sia di appoggio (i piloni con le arcate forse ogivali) sia di copertura (le volte a crociera), e diede inizio, così, alle premesse per quello stato di degrado poi descritto dal capomastro ottocentesco.

Poiché, nel Seicento, nuovamente il Villa annotava che la basilica «non ha gran sacristia», lo stesso autore sembra confermare la situazione poi disegnata dalla planimetrie sia del Ferrari che dell'Ottocento, in cui, come detto, tale ambiente appare sacrificato dall'abside seicentesca, che ne smussò ampiamente l'angolo verso la basilica. Forse a quell'epoca fu altresì realizzata la «Sagrestia picola», dal Ferrari disegnata nell'esiguo spazio oltre al nuova abside, fra la «prima Sagrestia» e il «Cortile», nonché compreso entro i termini murari già riportati nel disegno n. 22 (tav. 3).

Annotando anche che la basilica «non ha bella torre per le campane», il Villa farebbe altresì pensare a una struttura architettonicamente non ben definita, come potrebbe essere un campanile absidale.

È in relazione alla città che lo stesso Villa menziona il «pensiero, mediante l'aiuto di N(ostro) S(ignore), di fare ancora una bella facciata, la quale sarà veramente ornamento non solo alla Chiesa, ma etiandio alla Città, essendo questa Chiesa sopra un bel sito et fabricata in parte dove vi habita gran nobiltà»: difatti, invece dell'antico cimitero, «primieramente si vede una gran piazza d'avanti d'essa, la quale è commoda, e si conosce ch'era più grande, & che era quadrata». Dell'antico prospetto, il medesimo autore ricorda anche, sopra il portale maggiore, scritte a «lettere scolpite, e messe in oro»: forse quelle in oro erano in parte solo dipinte

e altresì rinnovate in quegli anni, sulla ghiera dell'arcone superiore, secondo un effetto assimilabile a quanto ancora si vede in una vecchia fotografia (Archivio Parrocchiale Giorgio al Palazzo) nella ricostruzione, poi effettuata, dell'intero portale nel cortile della canonica. Che un disegno della nuova facciata fosse già disponibile, forse di mano dello stesso Ricchino, è confermato dal fatto che il Villa ne ricorda «sopra la porta maggiore... un gran finestrone moderno contenente tre gran vetrate», sul luogo, cioè, di quello poi disegnato nelle vedutine settecentesche della Raccolta Bertarelli (tavv. 6-7).

Tuttavia ancora una pestilenza - quella del 1630 - poté essere una delle cause per cui pure un'impresa come la nuova fronte di San Giorgio al Palazzo restò inattuata.

Mezzo secolo più tardi, nel 1680, Pietro Paolo Bosca, prefetto dell'Ambrosiana, scrivendo sulla basilica di S. Giorgio, ricorda anche, nella lunetta del portale maggiore, l'esistenza di un affresco col santo patrono, tra i santi Natale e Latina: sul luogo doveva trovarsi un antico dipinto della Madonna, forse coevo a due immagini ai lati, verosimilmente entro le lunette sopra i portali minori, con i santi Cristoforo (a sinistra) e Antonio (a destra)[115].

Ai tre santi affrescati sopra la porta principale doveva essere dedicata «una tavoletta per l'altare mag(gio)re d'hebano, con tre figure ancora d'argento con Palme quattro simili», già menzionata, nel 1667, in uno degli inventari più ricchi della basilica (anche con il baldacchino «fatto da Madonna Fede Galitia»), che elencava anche «un quadro d'argento, dove è l'adorat(ion)e de tre' Maggi», forse destinato ad altare vicino alla torre campanaria[116].

È di quegli anni anche la famosa guida cittadina del Torre, edita nel 1674[117], che conferma, altresì, l'antichità strutturale, pur «in moderni abbigliamenti di stucchi, e di Pitture», delle «tre Navi, sostenuti gli archi da sodi quadrati pilastri, in tal guisa era edificata ancora l'antica». Nel mentre, «il Coro si è del tutto innalzato di nuovo, che vecchiamente per la sua angustezza salmeggiavasi dinanzi all'Altar Maggiore... tutto il Coro con sua volta colorì Steffano Montalti... tiene all'intorno questo Coro sedie d'intagliato legno per gli Proposto, e Calonaci». Come preciserà il cardinal Pozzobonelli, «ai lati della cappella maggiore vi sono due tele dipinte e inserite in una corona di stucco, delle quali una rappresenta il martirio di S. Giorgio, l'altra l'adorazione dei magi. Nel coro, fra il primo pilastro e il secondo, dal lato del vangelo, vi è una tela dipinta che rappresenta S. Natale, e dal lato dell'epistola l'immagine di S. Latina. Nel mezzo del coro è inserita nella parete dipinta una tela che rappresenta l'immagine di Cristo[118].

Si tratta, cioè, della serie di cinque dipinti esplicitamente compresi fra le spese inerenti alla citata campagna di restauri effettuata nella basilica nel 1769, «Al S(igno)r Pellegrino p(er) spese di Oglio e Vernice p(er) li 5 Quadri nel Coro e nel Presbiterio lire 7.12». I primi due dipinti ricordati dal cardinale sono, con ogni certezza, quelli oggi ai lati della cappella di S. Gerolamo (tavv. 16, 18). Degli altri, quelli dedicati a S. Natale e S. Latina sono compresi in un inventario, redatto all'inizio del Settecento, che li menzionava come «Quadri», da appendere «sopra

li pilastri in mezo della chiesa, che rapresentano uno S(an)to Natale, l'altro S(ant)a Latina, tutti con cornice indorata, et sua coperta ogn'uno»[119]: scomparsi, oggi sono documentati solo da vecchie fotografie, già pubblicate dal Tamborini (1928), quando erano appesi nell'odierna cappella del Sacro Cuore, sulle pareti laterali: tavv. 15, 19)[120], che le qualificherebbero come tele seicentesche, al pari degli altri due quadroni. Altrettanto smarrita è la terza vela, verosimilmente riconoscibile in una «Crocefissione», di cui resta solo una vecchia fotografia[121], inedita (tav. 17).

È credibile un'ideazione unitaria per tutti e cinque i dipinti della serie, dati i chiari legami iconografici. A lato della «Crocefissione», episodio evidentemente centrale, erano disposte immagini dedicate sia a santi venerati in modo particolare - di cui S. Latina si trovava sul «lato dell'epistola», cioè dove erano riposte le sue reliquie, e poteva derivare da modello più antico, forse quell'opera già in luogo e criticata nel 1576 - sia episodi relativi alla vicenda della basilica[122], come, nell'ordine indicato dal Pozzobonelli, il martirio del santo titolare e, non a caso vicino all'antica torre, l'«Adorazione dei magi», in riferimento al fatto leggendario[123]. Malgrado se ne possano istituire raffronti solo di tipo fotografico, altresì unitaria ne parrebbe l'ideazione, da ascriversi alla medesima bottega che attese, con modi stilistici simili, anche agli unici due quadroni superstiti, oggi nella cappella di S. Gerolamo: ossia, un'unica impresa pittorica strettamente legata alla sistemazione del coro, nonché già affiancata agli affreschi del Montalto - a loro volta, più tardi distaccati[124] - con i quali doveva costituire decorazione uniforme, sulle strutture innalzate a seguito dei decreti impartiti nel 1623, e ora almeno in parte idealmente ricostruibile (tavv. 15-19).

Contando, nella basilica, sei cappelle, il Torre ne descrive solo quelle di destra: in particolare, la prima «adesso viene dedicata al Santo Miracoloso di Padova, ritrovandosi esposto in istatua di legno colorita; in questa Cappella veggonsi antiche figure a fresco molto belle». Si tratta, cioè; dell'antica cappella della Madonna, già decorata a fresco, la quale, credibilmente, ai tempi del Torre, da poco - «adesso» - era dedicata a S. Antonio: al santo che, forse non a caso, era da tempo affrescato sulla corrispondente lunetta in facciata. Ancora a S. Antonio è dedicato il dipinto, menzionato in un altro inventario, del 1686, come appartenente alla serie di quelli «lasciati dal fu sig. Canonico Banfi... uno de quali rapresenta l'Imagine di S. Antonio di Padova col Bambino per ornare l'altare del d(ett)o santo»[125]: se questa effigie è ormai smarrita, forse la statua lignea del santo, oggi nella prima cappella a sinistra potrebbe essere quella già ricordata dal Torre[126].

Il medesimo autore cita, quindi, sullo stesso fianco, solo le cappelle di S. Gerolamo e del Corpus Domini - senza l'attuale cappella intermedia - restandone, così, la medesima situazione illustrata nel disegno n. 22 (tav. 3).

Dopo aver citato, nell'antica posizione, l'altare di S. Latina («quella Effigie di Santa da voi veduta sotto il Pulpito fra Cancelli di ferro per custodia del Maggiore Altare, è della Vergine Santa Latina, in quel medemo sito anticamente deposi-

tata», forse ancora con l'immagine già criticata dal visitatore del 15769, lungo il lato opposto della basilica, il Torre conta solo tre cappelle, anziché le quattro rappresentate nello stesso disegno planimetrico n. 22: cioè, dato che non ne fa menzione, ne esclude quella del battistero, già allora di dimensioni alquanto ridotte. Della altre, ricorda solo, in dettaglio, le ultime due, rammentandone anche le rispettive pale d'altare, oggi ancora esistenti ma come laterali: i dipinti dedicati alla Madonna del Rosario (terza cappella, come eseguita su disegno del Cerano) e a S. Carlo fra gli appestati (ultima cappella, come opera di Angelo Galli), che ne stanno, altresì, a confermare titoli simili agli attuali. Se la terza cappella di sinistra era dedicata alla Madonna, il medesimo titolo poteva, forse essere già traslato dalla prima a destra, all'età del Torre, di S. Antonio. Non nominando invece la dedicazione della seconda cappella a sinistra, dopo il battistero, il Torre ne lascia, così, oscuro l'antico titolo, pertanto mai ritrovato, nel corso del presente studio: solo nel Settecento vi sarà traslata, dalla prima cappella a sinistra, la devozione a S. Antonio, ancora oggi venerata.

Il Settecento

Alle numerose opere attuate nel Settecento in San Giorgio al Palazzo sono dedicati molti documenti, all'epoca raccolti e riportati dal canonico Giuseppe Maria Sassi, archivista e delegato capitolare della basilica, quindi in gran parte studiati in tempi abbastanza recenti (1981)[126 bis]. Nato nel 1709, l'eminente canonico non solo era nipote di Giuseppe Antonio Sassi, prefetto dell'Ambrosiana, ma era parente di pittori operosi anche in San Giorgio: era, cioè, fratello di Giovanni Cesare e nipote di Giovanni Battista Sassi, entrambi autori di dipinti, documentati ma oggi perduti, come la maggio parte delle molte opere pittoriche intraprese in quel secolo nella basilica. Anche tenendo conto dei suoi vincoli familiari, il sacerdote Giuseppe Maria Sassi appare attendibile nelle cronache da lui redatte all'interno dei fascicoletti in cui radunò i diversi documenti (pure contratti, pagamenti, ricevute).

In merito a una delle opere più impegnative intraprese nel Settecento, la facciata della basilica, lo stesso archivista aveva raccolto una lettera, spedita dai canonici di San Giorgio al cardinal Pozzobonelli[127]: vi è menzionato un testamento in cui, sin dalla fine del secolo precedente, Giovanni Maria Parodio legava lire 250 imperiali da corrispondersi ogni anno, sino a raggiungere la somma bastevole alla costruzione della fronte medesima. Tuttavia è da anticipare che, malgrado fossero state offerte, a tal fine, anche altre lire 600 - «da pagarsi per un volta tanto» entro il 1747 - all'epoca i lavori ne erano soltanto cominciati.

Del progetto iniziale, già ideato da Francesco Croce e ora perduto, una prima descrizione sarà altresì offerta solo nel 1737, nella guida cittadina del Latuada: ma, poiché questa nota serie di volumi dovette essere ideata e scritta sin dagli anni

precedenti, anche il disegno del Croce risale a qualche tempo prima della data di edizione.
Nel frattempo, sulla vecchia fronte si doveva esporre un dipinto «sopra la Porta della Chiesa, che rapresenta S. Giorgio à cavallo», citato nel ricordato inventario del principio del secolo, comprendente anche i «Quadri» di S. Natale e di S. Latina: l'immagine del santo titolare, oggi sparita, poteva essere il prototipo del dipinto moderno (di Domenico Beghé), che si esponeva «in posto d'onore nella ricorrenza della festa patronale», già custodito in sacrestia e del pari scomparso, nonché documentato in fotografia[128]. Scomparsa ogni documentazione è, invece, relativa all'«altro Quadro, figura in piedi di S. Bartol(ome)o vecchio con cornice nera», ricordato qualche anno dopo (1714)[129], verosimilmente per l'omonimo altare, all'epoca, indi, ancora in sito, accanto al fonte battesimale.
In attesa di raggiungere la somma sufficiente alla costruzione della nuova fronte, si cominciarono, a partire dal 1727 impegnativi interventi in San Giorgio, a iniziare dalla cappella già dedicata alla Madonna del Rosario, cioè la seconda a sinistra, oggi dell'Immacolata: il 14 agosto di quell'anno risulta che il capomastro Andrea Rimossi era stato incaricato di ricostruirla, al compenso di lire 725, somma che questi dichiarava di aver ricevuto due anni più tardi, il 28 luglio 1729 (insieme a lire 102, dovutegli per altri lavori). Poiché il seguente 9 settembre Carlo Nava rilasciava ricevuta di 33 filippi per avervi terminata una balaustra, è probabile che già allora la cappella si articolasse su strutture definitive. Se l'Imossi è menzionato quale capomastro, ma esterno, nelle carte relative alla fabbrica del Duomo di Milano[130], le medesime scritture nominano molto frequentemente il Nava, intagliatore/quadratore (capomastro dal 1762)[131]. A quel cantiere erano, cioè, già legati i primi artisti operosi al rinnovo architettonico e scultoreo della basilica di S. Giorgio, secondo una prassi consueta in molte chiese milanesi, che si rivolgevano spesso alla fabbrica più importante della città: nel caso di San Giorgio si può suggerire che tali artisti siano arrivati al seguito del Croce. Questo architetto, all'epoca ormai affermato soprattutto dopo l'adesione alla fabbrica di San Michele ai Nuovi Sepolcri (dal 1726), poteva lavorare, già allora, anche per la cattedrale milanese. Nel cantiere di S. Giorgio al Palazzo, il suo ruolo sarà, verosimilmente, di tipo direttivo, diramato in opere sia di impegno architettonico, sia rivolte ad almeno due altari[132].
Infatti, se al pari della facciata e, come si anticipa, di altri lavori all'epoca intrapresi nella basilica, subì un'interruzione anche la fabbrica nella cappella del Rosario, l'altare di quest'ultima sarà realizzato nel 1748, su disegno del medesimo Croce: esecutore ne fu Giuseppe Buzzi, molto documentato quale scultore nel cantiere del Duomo[133], nonché fratello di Carlo Gerolamo[134], ugualmente operoso sia in San Giorgio che in Duomo (oltre che del più noto Elia Vincenzo, protostatuario della stessa Fabbrica della cattedrale).
Inoltre, nel 1728, cioè un anno dopo l'inizio della ricostruzione della cappella dedicata al Rosario, lo stesso Croce non solo aveva consegnato il disegno per l'altar maggiore della basilica, di cui fu presto intagliato anche il modello ligneo - come da consuetudine diffusa - ma il 24 settembre di quell'anno, i confratelli della S. Croce dichiaravano di voler innalzare una cappella con altare, su disegno del medesimo architetto[135].
Questi incarichi, insieme al disegno per la facciata, farebbero pensare, piuttosto che a una sistemazione generale della basilica dovuta alla compresenza di diverse menti direttive, a un solo intervento, articolatamente studiato dal Croce. Ma, dal momento che ne mancano i disegni relativi e che vi si sovrapposero ulteriori trasformazioni, si può soltanto ipotizzarne un progetto di tipo unitario, finalizzato a quegli intenti di regolarizzazione, cui anche già il Ricchino aveva pensato, un secolo prima, e altresì comprendenti, nel suo complesso, anche la cappella del Rosario. Che il Croce non abbia ideato una ricostruzione ex novo, bensì studiato il riadattamento delle strutture preesistenti, pare attestato proprio da quest'ultima cappella, la quale sembra, infatti seguire l'antica disposizione planimetrica rettangolare: inalterate ne paiono le pareti laterali di tramezzo, mentre un'absidiola è scavata in quella di fondo. A tale schema icnografico si collega la volta di copertura, coerentemente costituita da cupoletta ellissoidale, raccordata da pennacchi concavi. Che questa cappella sia stata prototipo anche per le altre, sembra confermato dalle somiglianze strutturali ancora riscontrabili in quelle dedicate a S. Antonio e al Crocefisso (oggi, del S. Cuore), più tardi realizzate, dopo la comune interruzione, ma forse su progetto di base già lasciato dal Croce. A conferma di questa unitarietà starebbero, anche, i nomi documentati degli artisti operosi nella parti di scultura e dell'intaglio «di quadratura», gli stessi nella cappella del Rosario. Difatti, i fratelli Buzzi stipuleranno il contratto del 29 maggio 1738 relativo all'altar maggiore, presentato ai fedeli quattro mesi dopo, anche con le effigi di S. Latina e di S. Natale, dipinte da Giovanni Battista Sassi, comprese in due cornici di marmo, a lato della balaustra[136].
Intanto, come accennato, nel 1737 la guida cittadina del Latuada si sofferma a lungo «sull'erezione di una nuova Facciata, di cui ne ha formato disegno il celebre Architetto dell'età nostra Francesco Croce Milanese, e si sta ammassando il denaro per intraprendere la fabbrica, essendo stata assegnata un Casa per impiegare in tal'Opra le rendite della medesima. A norma di questo disegno fu già aperta la grande finestra superiore alla Porta maggiore. Sarà formata la nuova Facciata in ordine Dorico, distinta in tre Campi, per corrispondere con tre Porte alle tre Navi della Chiesa; avrà di più due laterali, ordinati a coprire la estensione delle Cappelle. Li preaccennati Campi formeranno come tre frontespizj. Quello di mezzo avrà nella sommità la Statoa del Martire San Giorgio con due Angioletti in atteggiamento si sostenere le insegne del di lui Martirio, ed alquanto più abbasso due trofei militari; il frontespizio minore corrispondente al corno dell'Evangelio sosterrà la Statoa di San Natale con due Angioletti portanti le divise Arcivescovili; nell'opposto poi vi sarà la Statoa di Santa Latina con le insegne della Verginità e del Martirio, sostenuti da altri due Angioletti»[137]. Come confermava un Registro di Ordi-

nazioni Capitolari dal 1743 al 27 febbraio 1784, già nell'archivio di San Giorgio al Palazzo e ora smarrito[138], il progetto, anziché «restringersi alle sole tre navi» della basilica, comprendeva anche una stanza situata sopra il battistero[139].
Tuttavia, dallo stesso registro risulta che almeno alcune opere vi furono realizzate solo dopo il 1747: credibilmente la demolizione dei contrafforti, poi documentata nelle vedutine di Marc'Antonio Dal Re - artista più volte legato al Croce - e del Giulini (tavv. 6-7), insieme all'apertura dei grandi finestroni: è, però, da ricordare che un grande finestrone centrale era già stato menzionato dal Villa (1627), come da poco realizzato, a conferma di un progetto per la medesima fronte (del Ricchino?), oggi smarrito. Nelle vedutine della Raccolta Bertarelli, tale apertura è comunque disegnata con le caratteristiche smussature degli angoli superiori, e, come meglio chiarito nell'illustrazione del Giulini, vi corrispondono, inferiormente, due finestre minori, situate ai vertici di un triangolo ideale. Dal momento che sono andati perduti i progetti disegnati sia nel Seicento, sia dal Croce, è impossibile, allo stato attuale, ipotizzarne qualche relazione, che, pure, sarebbe plausibile. È verosimile che la facciata disegnata dal Croce fosse da sovrapporre all'antica esistente, la quale, rimasta rustica, mostrava ancora quegli elementi romanici dettagliatamente descritti dalle guide cittadine: questo atteggiamento progettuale - cui corrisponderà anche l'eseguito definitivo - poteva, infatti, anche adeguarsi ad un orientamento già allora manifestato dall'ambiente culturale milanese, che non voleva la distruzione di tali importanti testimonianze legate al passato.
In merito al disegno progettuale del Croce, se ne può suggerire un raffronto con la facciata che il medesimo architetto realizzerà più tardi, ormai verso la metà del secolo, nella chiesa di S. Pietro ad Abbiategrasso (1753), ugualmente in severo ordine dorico. Come in quest'ultima, articolati su diversi livelli di aggetto potevano essere, nel perduto progetto per la basilica milanese, i «Frontespizj», insieme ai laterali, la cui presenza doveva prevedere sulla destra, in sede di progetto, anche la piccola cappella dedicata alla S. Croce, forse già da tempo ideata dal medesimo architetto, e oggi completamente scomparsa.
Malgrado non appaia nominata dal Latuada, la cappelletta della S. Croce poteva, difatti, essere già stata iniziata in data non lontana dalla scrittura del 1728, quindi interrotta come le altre opere della basilica, se al 1739 data un memoriale circa la «pretensione eccitata dalli confratelli della S.a Croce eretta nel cimitero, ò sia Piazza della ch(ies)a Colleg(iat)a, che si lasciasse libero il sito davanti la cappella di d(ett)a S.a Croce», poiché ne era prevista l'occupazione «con Palchi, in occasione del solenne ingresso dell'Em(inentissim)o Sig. Arc(ivescov)o Carlo Gaetano Stampa[140]. Come illustrato sia nelle vedutine del Settecento (tavv. 6-7), sia nelle planimetrie del secolo seguente (tavv. 8-9) - al pari di un interessante dipinto ottocentesco, oggi in collezione privata (tav. 20)[141] - la cappelletta occupava lo spazio corrispondente alla prima a destra, già dedicata a S. Antonio, ed era aperta su un portichetto: quest'ultimo è rappresentato, con molta evidenza, da Marc'Antonio Dal Re (tav. 6), mentre scompare nella veduta del Giulini (tav. 7); sulle planimetrie

ottocentesche (tavv. 8-9) ne sono ben visibili le aperture, sia la principale, sullo stradone di lato, sia la secondaria, sulla piazza, entrambi delimitate da massiccio pilone angolare sagomato. La cappelletta era, invece, chiusa sul lato opposto alla piazza da fabbrica confermante i vincoli di preesistenze già delimitanti quel fianco della basilica. Però, solo al giugno del 1750 daterà il disegno dell'altare (tav. 21)[142], ideatovi dallo scultore Giovanni d'Alessandri, e collocato in una nicchia ricavata nella parete divisoria dell'adiacente cappella, forse all'epoca ancora esistente, ma di lì a poco soppressa, come già si anticipa: cioè, alla metà del Settecento se ne dovette realizzare un ampliamento, inserendovi un altare non più del Croce, ma di altro artista, forse su sua segnalazione e comunque sempre legato alla Fabbrica del Duomo[143].
Oltre un secolo dopo, nel 1877, quando la cappelletta sarà, ormai, demolita, vi si dirà che «anticamente era Cappella ad uso ossario»[144].
Ancora al 1739, nella ripresa dei lavori della basilica, data la conclusione dell'altar maggiore, quindi, all'anno seguente risale l'inizio della ricostruzione della cappella di S. Carlo (oggi, terza a sinistra), ugualmente interrotto sino al 1743, quando vi sono documentati (4 luglio) i pagamenti effettuati sia al capomastro Imossi, che a Giuseppe Buzzi: quest'ultimo vi eseguì lavori sia allo «Scalino e Modiglioni di marmo», nonché alla «Balaustra». Altresì decorata da Antonio Longone, autore anche del disegno dell'altare, la cui ancona fu dipinta da Giovanni Battista Sassi - tutte opere oggi smarrite, come la struttura architettonica, rifatta nel nostro secolo - la cappella fu offerta alla devozione dei fedeli il 20 ottobre di quell'anno. Già il precedente 28 settembre il cardinale Pozzobonelli non mancava di confermare, da Roma[145], la sua «cordial propensione» verso il «Preposito e Canonici di S. Giorgio», chiesa che era, fra l'altro, la parrocchia natale sua e della famiglia.
Quasi un anno dopo, il 21 giugno 1744, il medesimo cardinale entrava in Milano seguendo un percorso processionale i cui punti emergenti sono altresì illustrati nell'incisione che nuovamente Marc'Antonio Dal Re dedicava all'episodio, oggi custodita nella Raccolta Bertarelli (tav. 22)[146]. Nelle cornici laterali sono, infatti disegnati anche gli apparati effimeri allestiti per l'occasione, da architetto il cui nome non è, per ora, noto con certezza. Della serie a destra (tav. 23), relativa a ideazioni antistanti a facciate di chiese, quella centrale è definita come «Apparato Trionfale dell'Insigne Collegiata di S. Giorgio in Palazzo Parocchiale dell'Em.o / Altezza B(racci)a 26». Alta oltre dieci metri, la grande macchina - già descritta nel perduto registro delle Ordinazioni Capitolari[147] - era allestita davanti alla fronte reale della basilica e, come nel progetto di facciata descritto dal Latuada, si articolava su cinque campi: da una postilla aggiunta al memoriale già esibito, nel 1739 dai confratelli della S. Croce, risulta che, come in quell'anno, anche nel 1744 il «sito, come tutta la Piazza si lasciò libera da Palchi, e si chiuse da ambo le parti il transito delle carrozze con catene di ferro». Se ugualmente nel 1739, Antonio Quadrio ne aveva ideato gli apparati proprio per l'arrivo del medesimo arcivescovo Stampa[148], questi allestimenti del 1744 sembrano stilisticamente diversi da

quanto si conosce dei suoi modi architettonici. Piuttosto che al Quadrio, alla tradizione ormai barocchetta farebbero pensare il mosso articolarsi delle strutture portanti e l'andamento mistilineo dei profili orizzontali, insieme all'abbondante repertorio decorativo (con modanature ornamentali come volute a «rocailles», conchiglie, vasi fioriti). Tali allestimenti sembrano, invece, più vicini al gusto del Croce, autore anche di alcuni apparati effimeri (tra i vari ideati in Duomo, quello per il cardinale Stampa)[149] e, più tardi, di una fabbrica come la facciata su strada di palazzo Sormani (1763), con modi stilistici già evocati: e forse, nel caso di quello per San Giorgio al Palazzo, ne si può altresì suggerire un raffronto, malgrado la comune adesione a stilemi diffusi, con l'altar maggiore, da quell'architetto realizzato per la medesima basilica.

Inoltre, non è forse un caso che le iscrizioni sugli stessi allestimenti siano state dettate proprio dal canonico Sassi, prefetto dell'Ambrosiana, nonché parente di pittori operosi in San Giorgio al Palazzo.

E anche alla basilica, in quegli anni ancora Marc'Antonio Del Re dedicava, nella sua famosa serie, la vedutina della Raccolta Bertarelli (tav. 6), più volte citata nel presente studio, in cui è ben documentata la situazione della facciata. In merito a quest'ultima, al 13 settembre 1747 data l'obbligo rilasciato da Giovanni Bianchi, capomastro documentato anche alla Fabbrica del Duomo[150], con cui si impegnava a «sominstrare tutti i vivi che abbisognano Per la Facciata della Chiesa di S. Giorgio, secondo il disegno del Sig. Ingegniere Croci, lavorati secondo il detto disegno, e tutti di una sola qualità, cioè di Mearolo rosso al minor prezzo fatto nel incanto seguito il scaduto giorno della suddetta facciata, con tutti li patti e condizioni espressa nella deliberazione de li suddetti incanti, cioè la total somma di lire quatordeci mille e seicento da pagarsi secondo le rate fissate in detta deliberazione, con questo vantaggio altresì di esentuarli dal fitto di sciostra»[151]. Quindi, il seguente 17 novembre la collettività di San Giorgio al Palazzo svolse un ufficio solenne, per ottenere da Dio la «graziosa assistenza nel bene cominciare e proseguire la facciata». Tuttavia, solo pochi giorni dopo, il 5 dicembre, per la sopravvenuta morte del Bianchi, «a cui si era convenuto di affidare l'opera di edificazione», cominciarono i primo contrasti, poiché secondo alcuni canonici la facciata avrebbe potuto essere «eretta con minor spesa e miglior disposizione». Inoltre, nel 1748, malgrado Benedetto XIV avesse emanato, a tal fine, due bolle, con cui era fissata una rendita di 24 ducati d'oro su un canonicato di San Lorenzo Maggiore[152], nel medesimo anno la Fabbriceria di San Giorgio al Palazzo risultava essere in difficoltà per pagare il progetto al Croce, e per l'esecuzione, nella facciata, di basamenti in «Mearolo rosso».

Tuttavia, è sempre nel 1748 che Giuseppe Buzzi completava, come detto, la cappella del Rosario, con la balaustra e l'altare disegnati dal medesimo Croce. Quindi, l'anno seguente, il 27 gennaio 1749, quest'ultimo rilasciava quietanza per «Pezze di Spagna numero trenta», corrispondenti a lire 228 e 15 soldi «che io sottoscritto ricevo dal molto Rev. Sig. Canonico Carlo Antonio Foglia, e queste per

le mie fatiche d'intorno alla nuova Facciata della chiesa di S. Giorgio al Palazzo»[153]. Così, il Sormani, nella sua guida cittadina del 1751[154], ancora scriveva che «va disponendosi il bastevole a formare, col disegno del Claris(simo) Croce, la facciata in tre campi, distinta d'ordine Dorico»: forse, all'epoca, potevano trovarsi in opera almeno parte delle basi. Oltre che a descrivere l'antica facciata, il Sormani, anche a ulteriore conferma dell'interesse rivolto dalla cultura milanese alla basilica, ne discusse l'antica conformazione del coro, che riteneva, contrariamente al Latuada, «a fronte dell'altare», come, in passato, tutti «i cori secolari».

Cinque anni più tardi, nel 1756, ancora nella cappella del Rosario - cui erano già destinate due grandi tele di Giovanni Battista Sassi - il canonico Giuseppe Maria Sassi farà dipingere decorazioni da Paolo Perotti. Poiché quest'ultimo attese, sempre in quell'anno, anche al battistero, alla medesima serie di lavori potrebbe, in quest'ultimo, essere forse accostata la riduzione della massiccia struttura cruciforme nel piccolo ambiente, più tardi ricordato dal Pozzobonelli (1779) come di «forma semicircolare, con volta in calcestruzzo, della cui materia sono costruite anche le pareti dipinte... È circondata da cancelli di ferro... si sale mediante due gradini», dato l'impedimento costituito dall'«antichissimo sepolcreto» sottostante, ed è, infine, «sufficientemente illuminata dalle finestre della chiesa, ed ha pavimento in mattoni[155]. L'icnografia quadrangolare - la data post quem resta, comunque, il 1623, poiché non illustrata nel disegno n. 21 della Raccolta Bianconi (tav. 4) - con angoli a doppia lesena, comprendenti sia le paretine laterali che l'absidiola di fondo, è, altresì, disegnata nelle planimetrie ottocentesche (tavv. 8-9). Malgrado oggi la medesima cappella, altresì documentata da vecchia fotografia, inedita (tav. 24), non appartenga più alla basilica, in quanto chiusa da muratura effettuata forse dopo il 1970 - quando fu citata per l'ultima volta[156] - ed appartenga ai locali di portineria, le strutture ne sono, almeno parzialmente visibili: leggermente sbalzate, le lesene angolari comprendono, superiormente, una voltina a crociera, sopra cui, collegato da scaletta, sussiste il locale documentato sia da Marc'Antonio Dal Re, sia dal Giulini, che pubblica la sua incisione nel 1760 (tavv. 6-7).

Nel frattempo, ai dipinti nel battistero segue il contratto, stipulato il 30 marzo 1757, per i seggi lignei del coro, ordinati a Carlo Gerolamo Dell'Acqua, che li terminò nel settembre 1758: vent'anni dopo, nel 1779, il Pozzobonelli lo ricorderà come duplice, ossia «quello inferiore per i cappellani e quello superiore per i canonici: i seggi, i sedili separati da bracci sono di legno di noce ben lavorato e sono ornati da fregi»[157].

Quindi, nel 1760 il Giulini comprendeva nel suo testo non solo la veduta, qui più volte studiata, dell'intera fronte, ma ne includeva, proprio ad apertura, nella grande iniziale decorante l'introduzione, anche l'immagine della «Porta di S. Giorgio al Palazzo» (tav. 25), anche ad ulteriore conferma della volontà di non veder distrutta l'antica facciata dell'insigne basilica, bensì di custodirne la memoria: lo stesso Giulini non mancava di lamentarne la scomparsa dell'antica iscrizione.

Intanto, il 12 febbraio 1762, era deliberata, col capomastro Gio. Maria Canonica,

la costruzione della seconda cappella a destra, terminata alla fine di maggio. L'architettura, forse documentante un progetto-base del Croce, o quanto meno coordinate stilistiche simili, è ancora oggi articolata su planimetria di profondità minore rispetto alle altre cappelle, tesa, cioè, ad occupare lo spazio retrostante, meno disponibile su quel fianco della basilica: malgrado questa riduzione dimensionale, l'inserto di questo nuovo spazio costruito, sul luogo di una parete liscia, contribuisce a trasformare il contesto in cui era situata la cappella seguente, del Corpus Domini. Quindi, Giuseppe Buzzi ne consegnava, nel settembre 1764, l'altare di marmo, con cornice per l'ancona e balaustra, cui seguirono le decorazioni a motivi architettonici, affrescate dal «celebre» Antonio Agrati per tutta la cappella, dotata anche dei dipinti di Giovanni Cesare Sassi, nonché dell'ancona di Giuseppe Calderini. Con questi arredi dipinti e scolpiti, invece ormai tutti scomparsi, la cappella fu aperta alla devozione dei fedeli nell'aprile del 1765, col titolo del Crocifisso. Quest'ultima dedica doveva provenire dall'attuale cappella di S. Antonio - già seguente il battistero - il cui jus patronato era ceduto, dall'abate Giuseppe Vergiati proprio nel 1765, a favore del Capitolo di S. Giorgio, eccettuato il sepolcro di famiglia. A sua volta, sempre in quell'anno, quest'ultima cappella traeva il suo nuovo titolo - di S. Antonio - dalla prima a destra, che era, come detto, già impegnata dalla cappelletta esterna della S. Croce. Subito, nell'agosto del 1765, ne fu ugualmente iniziata la ristrutturazione, a opera del capomastro Canonica, con modi architettonici che dovevano, volutamente, richiamare quelli della vicina cappella del Rosario, e oggi ancora visibili. Nell'anno seguente, il 1766, ancora Giuseppe Buzzi «che operò negli altri altari d(ell)a Chiesa con ogni perizia e diligenza», ne ultimava l'altare, la cornice della statua lignea del santo titolare, e la balaustra: caso unico in tutta la basilica, questi arredi testimoniano, ancora oggi, il gusto del rinnovamento settecentesco, malgrado interventi attuativi nel 1925[158], perdute ne sono, invece, sia la decorazione ad architetture, affrescata «virtuosamente» dal Francesco Terreni, e i dipinti di Giovanni Cesare Sassi e del «celebre» Giuseppe Pellegrini.

È sempre il canonico Giuseppe Maria Sassi ad annotare la «ristorazione et abbellimento della Chiesa», stabilita il 15 luglio 1769, e qui già citata anche a proposito della sostituzione delle antiche basi dei piloni in cotto con altre di «Miarolo rosso»: non è forse un caso che proprio questo materiale fosse già stato ordinato nel 1747 per la facciata (forse le stesse lastre poi utilizzate nel 1769?). Nella medesima campagna di lavori, fu anche deciso di «aggiustare e pulire tutti li stucchi e pitture», quindi di dipingere le volte delle tre navate, senza trascurare la «Pittura dirimpetto al Battistero», o la sistemazione delle «Finte Finestre del coro» e di alcuni arredi mobili, quali i ricordati «5 Quadri nel Coro e nel Presbiterio» (tavv. 14-18) e «due Angioli, posti a lato del Crocifisso»: a tal fine, un buon contributo di denaro fu assegnato dal cardinale Pozzobonelli.

Se il 10 gennaio sono documentati i pagamenti per queste opere all'interno della basilica, già al seguente 13 febbraio data il progetto iniziale per la nuova facciata,

disegnato da Francesco Bernardino Ferrari. Forse il giovane architetto fu segnalato dal Croce, in quel periodo impegnato alla costruzione della guglia maggiore del Duomo: difatti, il Ferrari era, fra l'altro, allievo di Francesco Maria de Regis, uno dei matematici che espressero parere favorevole al progetto del Croce per la medesima guglia.

Anche questo progetto è compreso nella famosa raccolta di disegni di architettura, riunita dallo stesso Ferrari tra il 1810 e il 1819, oggi custodita nella Biblioteca Ambrosiana[159], attualmente (1995), purtroppo non consultabile dagli studiosi. Al progetto globale di facciata sono dedicati tre fogli, catalogati con i nn. I a, I b, II (tavv. 26-28) - da integrarsi con un disegno all'Archivio di Stato di Milano (tav. 29)[160], e un'incisione nella Raccolta Bertarelli (tav. 30)[161] - cui si aggiungono altri venti fogli, nn. III-XXII, da riferirsi alla prassi esecutiva di cantiere, e quello, altresì ricordato, relativo a progetto di sacrestia (n. XXIII, del 1793, in due varianti: tav. 31)[162]. Malgrado l'impossibilità di una visione diretta ne limiti notevolmente lo studio, si rileva, innanzitutto, come, nelle visioni d'insieme, le varianti progettuali si riferiscano al repertorio decorativo, e alla scalinata d'ingresso, senza pertanto toccare lo schema architettonico progettuale, che resta, così, invariato.

Come delineata nei disegni rimasti, la fronte ideata dal Ferrari include solo i tre campi centrali, in corrispondenza alla navi della basilica: all'epoca, sulla destra era aperto il portichetto della cappella della S. Croce, e, credibilmente, sulla sinistra si intendeva già trasformare l'antica cappella ormai esterna al nuovo battistero, entrambe strutture che, a detta del Latuada, erano comprese nel progetto del Croce. Delimitato entro uno spazio più compatto, il nuovo disegno di facciata ricorda, con particolare evidenza anche un prototipo famoso come i diversi progetti del Pellegrini per la fronte del Duomo: vale a dire i disegni elaborati dall'architetto di S. Carlo, per racchiudere la cattedrale nel suo massimo valore di «altare della città»[163]. Oltre a questi elaborati di progetto, perduti ma almeno fotograficamente illustrati in numerosi testi dedicati alla medesima cattedrale, il Ferrari si dovette ispirare anche alla rielaborazione che ne attuò più tardi il Ricchino, del cui disegno, nella versione incisa e compreso nella sua raccolta[164], poteva già allora essere proprietario. L'intervento del Ferrari, cioè, si inserisce nella linea progettuale iniziata, come detto, dal Ricchino, quindi proseguita nell'Ottocento.

Se il riferimento alla facciata del Duomo poteva contribuire a sottolineare il valore storico della basilica, la stessa cattedrale, in quegli anni, stava a confermare la presenza, nella notevole attività edilizia milanese, di una forte corrente conservatrice, di cui anche la fronte di San Giorgio sarebbe espressione[165]: non soltanto, infatti cadeva in quegli anni l'ultima serie di progetti per la facciata del Duomo, ormai del tutto svincolati delle linee gotiche[166], ma proprio il Croce ne ultimava la guglia maggiore nel 1774, quando, fra l'altro, si toglievano i ponteggi della nuova facciata del Ferrari per San Giorgio al Palazzo.

Nel contempo, in questo prospetto, l'adesione a stilemi controriformati deve risalire a espressa richiesta del cardinale Pozzobonelli, il quale, pertanto, sin dal 1747

aveva voluto la riedizione delle *Instructiones* di S. Carlo. Se pur evidentemente rielaborato nella diversa scala monumentale, il progetto del Ferrari ripete, della facciata già ideata dal Pellegrini, il riferimento al tema del tempio classico - che appare anche nella fronte del San Fedele, ma con esiti progettuali diversi - in intima adesione strutturale con l'interno della basilica.
Come in diversi elaborati grafici del Pellegrini per il Duomo, il prospetto centrale di San Giorgio è infatti costituito da doppio ordine di sostegni verticali, conclusi da frontone triangolare. Nel mentre, l'ordine inferiore prosegue nei campi laterali, superiormente raccordati da volute, nonché conclusi, ma solo in seconda stesura progettuale, da alti obelischi, motivi, cioè, tutti presenti nel disegno cinquecentesco. Simile a quest'ultimo è anche, la sovrapposizione, sul prospetto centrale ideato dal Ferrari, di sostegni binati, costituiti, lungo le pareti, da paraste sovrapposte in doppio, altresì ripetute a conclusione dei campi laterali. Esteso anche a questi ultimi, il primo ordine è dorico, lo stesso ricordato dal Latuada nel progetto perduto del Croce: il secondo ordine, limitato al corpo centrale è, invece, composito. Tuttavia, l'importanza dell'ordine dorico è accentuata dalla presenza dell'alto fregio a metope e triglifi, che sostiene sia l'architrave intermedia, sia il timpano superiore: nel disegno del Pellegrini, a questo fregio corrispondeva una serie continua di fregi istoriati, e simili sono, nella liscia architrave superiore, gli aggetti corrispondenti alle modanature verticali. Inoltre, stessa è, nella medesima architrave, l'interruzione apportata al centro dal pronao sporgente, cui il Ferrari sovrappone timpano incurvato, con modi compositivi che ricordano la fronte del San Fedele. Nel contempo, secondo una sequenza codificata anche dal Pellegrini e altresì ripresa nella rielaborazione disegnata dal Ricchino per il progetto del Duomo, al timpano incurvato si sovrappone quello triangolare. Al medesimo Ricchino è ispirata la sovrapposizione in mezzaria, dal Ferrari segnata anche nello spaccato inferiore, delle colonne sostenenti l'aggetto del pronao, alla retrostanti controparaste. Come nel progetto del Pellegrini, lo spazio delle pareti di chiusura è sostanzialmente limitato all'intervallo fra le paraste binate. Restano, difatti, le grandi finestre già precedentemente aperte (nel Seicento e dal Croce), di cui quella centrale è coerentemente sormontata da timpano incurvato: la loro disposizione, sui vertici di un triangolo ideale, accentua l'andamento architettonico di tutta la facciata. Alle due finestre inferiori, corrisponde, sopra il portale maggiore, lo specchio scolpito, secondo un motivo presente anche nel Pellegrini. Molto simili ai suoi modi progettuali sono, anche, diverse modanature: ad esempio, all'interno dei frontoni, la caratteristica presenza delle mensole in posizione chiave - visibile, in particolare, anche nel pronao del San Fedele - o, limitatamente al frontone triangolare, la doppia scanalatura che racchiude, ma con valore strutturale differente, gli angoli laterali; oppure, sopra il medesimo timpano, la soluzione delle basi di sostegno alle statue terminali. Ancora a ispirazione dal Pellegrini possono riferirsi sia la notevole rastrematura dei sostegni verticali, sia il forte aggetto delle cornici, confermato dalla sagoma lineare tratteggiata inferiormente: a influenza dal

Ricchino devono, invece, risalire soluzioni come il tipo di voluta arricciolata a curve larghe, esternamente spezzate da piccola modanatura sporgente, o il profilo dei finestroni, cui non mancano di accostarsi altre volutine.
Non è da escludere, nel contempo, che alcune soluzioni progettuali derivino da Martino Bassi, altresì operoso in età controriformata, ai cui «Dispareri» lo stesso Ferrari pubblicava proprio in quegli anni, nel 1771, le sue note: inoltre, alcuni disegni del Bassi sono compresi nella raccolta Ferrari, inclusi progetti per la facciata del Duomo. È, invece, possibile soltanto l'ipotesi di relazioni stilistiche col perduto disegno del Croce.
Del Ferrari, i primi due fogli in ordine di tempo, catalogati nella sua raccolta con i nn. I b e II (tavv. 26-27), quindi mostranti alcune variazioni rispetto all'eseguito, presentano dimensioni simili e stessa filigrana[167]. A queste affinità si aggiunge il fatto che entrambi appaiono disegnati a sottile contorno bruno, mentre le ombre sono portate da leggeri rialzi ad acquerello rosato: vale a dire una tecnica esecutiva certamente non di tipo progettuale, bensì raffrontabile più che con quella del Ferrari, con altri disegni, compresi nella medesima raccolta e riferiti al padre del medesimo architetto, il poco noto ingegnere Dionigi Maria Ferrari[168]. Sembrerebbero, però, prospetti riferibili, nell'esecuzione grafica, a un disegnatore di studio, piuttosto che autografi.
Corrispondente alla soluzione definitiva è il terzo disegno, n. I (tav. 29), delineato a tratto più deciso, con inchiostro nero, che ne rialza decisamente le ombre: anche questo ductus lineare, che accomuna tutti i restanti disegni della serie, è difficilmente riconducibile a quanto noto del Ferrari; nel contempo, è possibile che le diverse caratteristiche grafiche si riconducano alla differente destinazione di questi fogli, legati, come detto, alla prassi di cantiere.
Il foglio n. I b (tav. 26), intitolato « Idea scenographiae pro basilica collegiata d. Georgii ad Palatium», è il primo a essere disegnato, in quanto datato al 13 febbraio («primo Iduum Februarii») 1770. Sul retro, è lo stesso Ferrari ad annotare: «disegno fatto di istanza del Signor Prevosto Prata e dei Signori Canonici Foglia e Sassi Delegati del Capitolo, per la esecuzione della facciata, dal quale si stabilì il contratto di tutte le pietre vive con Matteo Andreoli in lire 18.200», stipulato il seguente 6 marzo[169]. Non sembra una semplice coincidenza il fatto che questo progetto esibisca, nei particolari decorativi, alcune somiglianze con quelli già disegnati, forse dal Croce stesso, nel 1744, in onore del Pozzobonelli (tav. 23). Proprio nell'allestimento per il Duomo, la statua di sinistra, rappresentante la Fede[170], è identica alla corrispettiva disegnata nel progetto del Ferrari: se questa immagine e l'altra allegoria di guerriero sulla destra sono, forse, di repertorio, le stesse saranno sostituite, nei disegni seguenti e nel realizzato, da angeli (gli attuali, del 1903)[171]; corrispondente all'eseguito rimane l'iconografia del santo titolare, al vertice del frontone superiore, e, sopra il portale maggiore, della Madonna col Bambino fra i santi Natale e Latina. Ma in generale, ornati come fiori e foglie sulle volute, o il coronamento al finestrone maggiore - a piattabanda incurvata e sormontata da conchi-

glia - svelerebbero legami con la medesima tradizione barocchetta già individuata negli apparati del 1744. Nel progetto del Ferrari, con la stessa leggerezza vi sono tratteggiati i due vasi laterali, poi realizzati, stando alla perizia scritta dal medesimo Ferrari il 10 febbraio 1774, ma già allora sostituiti dagli obelischi attuali[172].
Nel contempo, la scalinata d'ingresso è suddivisa in tre gradinate, situate in corrispondenza alle porte, di cui ripetono l'ampiezza.
Quasi simile all'eseguito è il secondo disegno della serie, n. II, in due copie (Raccolta Ferrari, Archivio di Stato: tavv. 28, 29), datate allo stesso giorno, il 28 agosto 1770, e con titoli simili[173]. Se comune vi è la scomparsa del repertorio decorativo barocchetto (eccettuate alcune volutine sopra i finestroni inferiori, poi abolite nell'esecutivo), nella copia all'Archivio di Stato la scalinata si articola ancora come in prima stesura, mentre nell'altro disegno, la linea di mezzaria è delimitata, sulla destra, dalla soluzione poi definitiva: cioè il sagrato, con profilo mistilineo, di ampiezza corrispondente alle quote del prospetto. In relazione a tale ingresso, nel verso del medesimo foglio, il Ferrari ne chiariva le impegnative modalità di intervento, esteso a livello cittadino, annotando come «per fare la scalinata di questo disegno bisogna abbassare tutta la piazza più di nove once davanti la chiesa e diminuendosi sino al livello delle strade»: come detto, il piano d'appoggio della basilica doveva, allora, coincidere con quello della piazza.
Il foglio di cui scrive il Ferrari sulla stessa pagina, appuntando «a dì 18 febbraio 1771 presentare una copia al Sig. Conte Di Firmian» - all'epoca ministro plenipotenziario - sarebbe forse riconoscibile nella copia all'Archivio di Stato: a destinazione ufficiale farebbe infatti pensare la cura nella presentazione grafica, qualificata anche in dettagli come i racemi della riquadratura, il cartiglio srotolato del titolo, o i sostegni delle legende e della scala metrica. L'ipotesi sembra, però, attenuata dal fatto che, come rilevato, vi sia ancora rappresentata la prima idea di scalinata, non realizzata al pari degli emblemi con le palme del martirio, decoranti gli obelischi laterali.
Comunque sia, a soli quattro giorni dopo la presentazione del progetto al Firmian, data l'obbligo, del 22 febbraio 1771, con cui gli intagliatori/quadratori «Pirovano e Gerosa», non documentati presso il cantiere del Duomo, «in solidum si obligano lavorare tutti li cieppi che devono servire per la facciata della Veneranda Collegiata di S. Giorgio al Palazzo in Milano... giusta la norma del aprovato disegno del Sig. Ingegnere et Architetto Sig. Bernardino Ferario». Come ancora annotato da quest'ultimo, nel medesimo foglio, dopo quasi cinque mesi, un'altra copia del progetto era esibita «a dì 12 luglio 1771 al Sig. Cardinale Arcivescovo dal quale fu poi consegnata al Sig. Canonico Sassi uno dei Delegati». Quasi a verosimile conseguenza, cinque giorni dopo, il seguente 17 luglio, era registrata la prima offerta effettuata dallo stesso cardinale per la realizzazione dell'opera[174]. Questo contributo doveva consistere nella donazione, che proprio il Sassi annotava nella citata supplica dei canonici al Pozzobonelli[175]: lire 1000 imperiali, insieme alla pensione annua di altre lire 330, per la durata di un decennio.

Così, in serrata sequenza, i documenti attestano, nel 1771 il rapido inizio della facciata: già a questa campagna di lavori si possono riferire gli altri venti disegni della Raccolta Ferrari, relativi al medesimo prospetto. In primo luogo, il foglio n. I a (tav. 29), il quale è legato, come conferma la scritta «Francesco Bernardino Ferrari inv. e scolpì», all'incisione, inedita agli studiosi, custodita nella Raccolta Bertarelli[176] (tav. 30): l'opera vi è illustrata, sostanzialmente, nella sua realizzazione definitiva, compresa la soluzione della scalinata d'ingresso. Ormai da riferirsi all'esecutivo è la serie omogenea, disegnata con identità di tratto, di diciannove fogli, comprendenti, oltre alla sezione della facciata (n. III), prospetti delle aperture (nn. IV-VI: portale maggiore, porte e finestre laterali, finestrone centrale), sagome, a grandezza naturale, di modanature del primo ordine (nn. VII-XIV: base attica, capitello dorico, architrave dorica, cornicione dorico, portale maggiore, telaio delle porte laterali, cornice sopra le porte laterali, telaio delle finestre minori e della cornice del bassorilievo sopra la porta maggiore) e del secondo ordine (nn. XV-XIX: base, architrave composita, cornicione composito, scosso del finestrone e cornice della base, cornice sopra il finestrone; n. XXI: capitello composito), nonché delle parti scolpite (n. XX: mensola con testa alata di cherubino, entro il timpano del pronao; n: XXII: statua di S. Giorgio).
L'esistenza di una progettazione unitaria sembra altresì confermata dal fatto che la serie contiene anche disegni relativi alle parti di scultura, comprese le statue del fastigio (nella redazione attuale, novecentesche), e il rilievo centrale (n. IV): proprio a quest'ultimo attendevano, già dal 13 ottobre 1770[177], Francesco Mariani e, forse anche Giuseppe Ferrandino, entrambi scultori presso la Fabbrica del Duomo[178], la cui opera, sulla fronte di San Giorgio al Palazzo, dovette credibilmente estendersi anche alle due teste alate di cherubino scolpite entro i due timpani curvi. Il fatto che tale rilievo sia scolpito con un allungamento dei personaggi rappresentati, credibilmente studiato per una visione dal basso, sta anche a confermare, insieme al forte aggetto delle modanature, che la facciata fu studiata non solo in relazione alla piazza antistante, ma altresì ai vari percorsi possibili, non escluso quello verso l'interno della basilica. Nel contempo, al di là della corrispondenza alle navate della basilica, la medesima fronte dovette essere progettata anche come elemento di introduzione all'interno della stessa chiesa, secondo rapporti oggi non più percepibili, date le notevoli trasformazioni subite: ma, come appare, ad esempio, nello spaccato più tardi disegnato dal Parrocchetti (1889: tav. 42), l'altezza del pronao fu studiata in relazione alla quota dell'architrave interna. Al di là del medesimo pronao, avendo il Ferrari applicato la nuova facciata all'antica, la porta centrale vi si è trovata, così, inserita, e con le modanature di sostegno - spalle, colonnine e lesene - ancora visibili, cadendo sopra i rispettivi capitelli la copertura. Infatti, come scriveva il Reggiori, sarebbe rimasto anche l'arco superiore, rinserrante la lunetta, «benché assai sconciato e nascosto dalle impalcature della posteriore cantoria»[179]. Diversa doveva essere la situazione lasciata dal Ferrari, se, dopo aver scritto sulla facciata, il cardinale Pozzobonelli dichiarava di

vedervi «all'interno, poi, sotto l'arco della antichissima porta dipinta... sulla parete le immagini di S. Giorgio, di S. Natale e di S. Latina», malgrado anche allora l'organo fosse «posto sopra la porta principale»[180].
Se al 25 maggio 1772 risale l'autorizzazione di trasportare «dal Ponte di S. Celso in P.ta Lodovica due Guglie alla Ch(iesa) Colleg(iata) di S. Giorgio al Palazzo da porsi nella di lei facciata che attualmente si sta perfezionando»[181], già al principio dell'anno seguente, l'8 gennaio 1773, quando il cardinale effettuava un secondo generoso versamento, la medesima opera risultava ormai terminata[182].
Quindi, al 10 febbraio 1774, data una perizia rilasciata dal Ferrari, in merito al «prezzo da abbonarsi a Matteo Andreoli al di più di quello stabilito nella sua scrittura di contratto del 6 Marzo 1770», indicandone, cioè, le variazioni rispetto a quanto allora stabilito, comprese opere a materiali preesistenti: «le due guglie di miarolo, varie lastre di bevole, e varie giornate a lavorare li sassi vecchi posti ne' muri, a tagliare le spalle della porta grande e cose simili; come anche... nell'essersi fatte le lesene del primo ordine separate dalle contro lesene invece di essere tutte unite in un sol pezzo, negli zoccoli dello stesso primo ordine, e scalini davanti alle porte, nella testa di cherubino sotto il frontespizio del finestrone, e ne' due vasi laterali al luogo delle guglie», il tutto computato lire 1.085 in più delle lire 18.200 già stabilite[183].
Poiché tutte queste varianti sono registrate nella seconda serie di disegni (nn. III-XXIII), tale perizia non solo offre un termine cronologico ante quem, ma ne conferma ulteriormente lo stretto legame, anche stilistico, con l'opera realizzata, all'epoca ridotta quasi a perfezione.
Due anni più tardi, l'impresa doveva essere ormai definitivamente conclusa, ma senza la scalinata d'ingresso, se il 25 marzo 1776 si chiedeva il pagamento del «credito per l'erezione della facciata, ed il restante si impieghi nell'abbassare la piazza e fare la scalinata di miarolo alla facciata»[184]. Sarà, poi, il cardinal Pozzobonelli a dichiarare ultimati i lavori nel 1778, cioè nell'anno precedente alla sua visita pastorale[185].
Fra le seguenti vedute della basilica nel nuovo assetto - di cui la prima deve essere quella disegnata dall'Aspari nel 1792, sullo sfondo del Castello[186] - il ricordato dipinto ottocentesco (tav. 20) riporta, all'esterno della facciata, sulle pareti fra le modanature di granito rosa, una tinta uniforme, di color ocra chiara, forse già corrispondente al reale. L'intervento del Ferrari in San Giorgio al Palazzo non di deve limitare solo al prospetto, come da disegno, ma si estese, verosimilmente anche ai due corpi di fabbrica subito laterali, corrispondenti alle prime due cappelle. Difatti, già nel 1805, l'ingegnere Carminati De Brambilla pare descriverli come realizzati, in una sua interessante relazione, di cui si anticipa un brano: «il Disegno della facciata ci presenta all'occhio due grandi lesene ne' due estremi, che ne stabiliscono i confini; in linea di queste lesene tanto alla parte ove dalla sua particolare Piazza si va alla Contrada del Nerino, quanto alla parte che guarda la Corsia cosidetta di San Giorgio, veggonsi due eguali piccioli Fabbricati simmetrici ciascuno con

una finestra al piano superiore di eguali dimensioni, e questi due corpi sono stati così architettati a maggior risalto della Facciata»[187]. Malgrado manchino disegni progettuali, si può allora ritenere che, al pari del Croce, anche il Ferrari abbia previsto, credibilmente in una seconda fase operativa, una facciata su cinque campi. Quanto oggi rimane risale, soprattutto, all'intervento ottocentesco del Parrocchetti, o a trasformazioni seguenti.
Ricevuto dalla basilica l'11 giugno 1779, «con gioia insolita, soprattutto perché accoglieva per la prima volta nella sua Visita pastorale quell'Arcivescovo che essa stessa aveva iniziato alla religione cristiana con il Sacro Battesimo e che era divenuto grande onore e ornamento della cattolicità», l'anziano presule, che contava a quel tempo 83 anni, non dimostrava minore commozione.
Il testo, integralmente edito nel 1970, comprende, con l'ordine ormai consueto alle visite pastorali, una dettagliata descrizione della basilica, con molteplici indicazioni preziose anche per lo studio dell'architettura, in queste righe in gran parte esaminate. Dopo aver ispezionato le reliquie, il cardinale visitava il battistero, già articolato sulla struttura oggi visibile nei locali della portineria: vi si trovava anche il dipinto col «Battesimo di Cristo», oggi in sacrestia[188]. Alla descrizione dell'altar maggiore, segue quella del presbiterio, sul cui arcone trionfale era appesa l'immagine di Gesù Cristo coperto da velo rosso», e del coro in cui il cardinale ricordava anche i cinque dipinti qui studiati, allora situati entro decorazione ad affresco e a stucco, che si estendeva per tutta la cappella[189]. Due pulpiti, ancora esistenti, «aderiscono al pilastro dell'arco della cappella maggiore», mentre, lungo la navata, «sulla sommità delle colonne vi sono quattro angeli in stucco: due portano le insegne episcopali di S. Natale, due le insegne del martirio di S. Giorgio», opere scomparse; nel contempo, sei confessionali si appoggiano ai pilastri che dividono e separano le cappelle[190]. Di queste ultime, il cardinale riscontra, come di consueto, la conformità alle prescrizioni canoniche, descrivendole, così, in quest'ottica. Se, in generale, di tutte sono menzionati sia il pavimento in cotto (al pari della cappella maggiore) e la chiusura a cancellate, in particolare, non è registrata, nella cappella di S. Gerolamo, la presenza di un «sepolcro, che serviva al Regio Capitolo della Scala oggidì per la reposizione del Sacramento nel giovedì Santo», acquistato solo nel 1778, in «mezzano del contratto fu il Sig.r Antonio Bonacina Pittore di Architettura. Le figure del sepolcro sono dell'Alessandrini; il grottesco di Clemente Spera, due illustri pittori»[191]: vale a dire una struttura di tipo effimero, forse «lo scurolo» che nel 1923 si descriverà come «mastodontico, che occupava e ingombrava tutto il traverso destro della Chiesa»[192], quindi sul tipo di quello - altrettanto perduto ma almeno fotograficamente documentato - che nel 1925 disegnerà il Chiappetta[193], autore dei più importanti interventi novecenteschi nella basilica (tav. 33). Nella stessa chiesa, il cardinale contava 19 sepolcri (trascrivendone le lapidi). Quindi, delle aperture, il visitatore enumerava «13 finestre. 3 si aprono nella facciata, 5 sulle pareti laterali, 1 nella cappella di S. Carlo, 1 in quella di S. Gerolamo, 1 in quella del SS. Corpo del Signore, 2, infine, nel coro», veri-

ficandone la tenuta all'acqua piovana, l'altezza che ne evitava sguardi dall'esterno, e la luminosità[194].

In merito alla penultima cappella ora elencata, del Corpus Domini, il cardinale è il primo a indicarvi l'esistenza di una finestra: all'epoca, cioè, la medesima cappella non si trovava più nella situazione iniziale, ma ne era, bensì, attuata quella trasformazione, cui si era già opposto, nel 1623, il cardinale Federigo. Se questa data ne è termine post quem, non ne è, invece, documentato l'anno di realizzazione, forse da accostarsi all'apertura dell'adiacente cappella del Crocefisso (1762), con la seguente alterazione dei valori spaziali circostanti. All'età del cardinal Pozzobonelli, l'intervento doveva risalire, effettivamente, già a qualche tempo prima, poiché, solo pochi anni più tardi, sembra essersene già smarrita la memoria. Infatti, il Bianconi, nella sua guida cittadina edita nel 1787, sembra riferire a Bernardino Luini l'ideazione architettonica, nella sua trasformazione: «così ingegnosamente ideò il tutto assieme, che sembra una spezie di sagro Teatro, in cui la porzione di mezzo resta illuminata senza che si veda la finestra, che dà il lume»[195]. La situazione strutturale corrispondeva, cioè, a quanto illustrato nelle planimetrie ottocentesche, nonché documentato da una vecchia fotografia (tav. 34): il muro di fondo, con l'altare e le due tavole dipinte, vi appare arretrato su tutto lo spazio disponibile, con la costruzione di una cappelletta di collegamento; ancora oggi esistente, il piccolo vano era anteriormente delimitato dalle pareti affrescate, quindi illuminata da una finestrella aperta sulla sinistra. L'arretramento della parete di fondo, attuata per motivi eminentemente pratici, dava alla cappella una profondità diversa da quella per cui i dipinti erano stati ideati: infatti, non appare casuale che, quasi un secolo dopo, il Mongeri, nella sua guida cittadina del 1872, ancora ne definisca «la disposizione costruttiva della cappella... delle più infelici»[196]. A tale trasformazione il Beltrami dedicava, nella sua monografia dedicata al Luini, edita nel 1911, uno stralcio planimetrico (tav. 33), spiegando che «in epoca recente, colla utilizzazione di tutto lo spazio ancora libero lungo il fianco della chiesa, quella finestra si trovò murata, e si pensò di sostituirvi, con ben scarso risultato l'attuale lucernario sovrastante la pala d'altare»[197]. Questa disposizione fu, credibilmente, attuata a seguito delle notevoli alterazioni seguite all'intervento del Parrocchetti, del 1889: a simile situazione costruttiva corrisponde, così, quanto ancora esiste di quella cappelletta, oggi visibile dietro le pareti dipinte dal Luini. Infatti, nel 1920, sotto le direttive della Sovrintendenza[198], la cappella del Corpus Domini fu riportata nella sua forma iniziale, così come oggi appare. In quell'occasione, fu lasciato praticabile uno stretto passaggio sulla sinistra (in corrispondenza all'antica finestrella), attraverso il quale si può accedere alla cappelletta retrostante: ne sono, così, ancora, visibili tracce sia dell'incavo già contenente le tavole del Luini, sia della decorazione, verosimilmente settecentesca.

Fra le ultime parti architettoniche descritte dal Pozzobonelli, appaiono la torre campanaria e la sacrestia, oggi entrambe scomparse. Della prima il cardinale definiva la forma come «quella di un parallelogrammo», con altezza «proporzionata alla grandezza della chiesa. In essa pendono tre campane. La cima è quadrata; sulla sommità si leva una croce di ferro... si appoggia sulle pareti della chiesa. Si alza sulla destra accanto alla cappella maggiore», a conferma, e a parziale chiarimento di quanto già studiato. Nel contempo, la sacrestia aveva «la volte in calcestruzzo, il pavimento in mattoni e le pareti decorosamente intonacate».

Finalmente, la casa dei canonici, descritta come apparirà in vecchie fotografie (tav. 36) riprese prima della totale demolizione e ricostruzione novecentesca, a opera del Chiapetta (1926-1929): alle varie abitazioni si poteva accedere tramite scale esterne, collegate al cortile, sui cui prospettava un porticato a tre archi, su piloni di pietra e con «frontespizio» di legno[199]. È da anticipare che, nel 1889, con la costruzione della nuova zona absidale, il Parrocchetti farà demolire la parete di fondo, perpendicolare, cioè, alla chiesa e di fronte all'androne d'ingresso. Come risulta da uno dei suoi disegni di progetto (tav. 45)[200], qui era situata la casa parrocchiale (credibilmente nella stessa posizione dell'antica, altresì corrispondente all'attuale): sotto a quest'ultima, il medesimo Parrocchetti disegnava, come già preesistenti, tre arcate, che sono, con tutta probabilità, riferibili al portico già descritto dal Pozzobonelli. Tanto più che le vecchie fotografie scattate prima dell'ultima demolizione hanno ripreso solo gli altri due lati del cortile, in cui non sono visibili tracce di portici: vi traspare, invece, quella fisionomia che già la canonica doveva possedere ai tempi del Pozzobonelli, e che più tardi il cardinale Tosi definirà con l'appellativo di «S. Giorgio alla cascina»[201].

Dopo la visita del Pozzobonelli, anche la cappelletta della S. Croce - dal medesimo cardinale non citata - doveva rientrare nella generale soppressone, decretata il 20 aprile 1786 ed estesa a tutte le compagnie cittadine della S. Croce, con l'ordine di demolire i relativi luoghi di devozione. Su richiesta dei canonici di San Giorgio al Palazzo e degli abitanti della zona, la cappelletta non fu distrutta. Vi fu, invece, chiuso, con autorizzazione del settembre 1786, il lato aperto sulla piazza, prevedendovi, all'interno, una destinazione a sacrestia o «stanza per riporvi gli arredi»: nel contempo, l'altare e l'ancona di marmo furono traslati all'interno della basilica, nella cappella di S. Gerolamo, a sostituzione di un antico altare ligneo[202]. Ancora documentato nelle planimetrie ottocentesche (tavv. 8-9), già nel 1805, come altresì riferito dall'ing. Carminati De Brambilla, il piccolo ambiente fu «ridotto a bottega, cui in seguito era stato aggiunto un piano superiore per abitazione», come si scriverà nel 1877[203], un anno dopo la demolizione, qui studiata nel paragrafo seguente: quindi, un ventennio più tardi, non si mancherà di distruggere anche i locali della sacrestia, che nelle medesime planimetrie risultavano sussistere secondo una delle due proposte già formulate dal Ferrari nel 1793, nel disegno n. XXIII (tav. 31).

All'epoca, la basilica disponeva, in quella zona, di uno spazio edificabile maggiore di quanto già indicato nel disegno n. 22 della Raccolta Bianconi (tav. 3): gli stessi contorni perimetrali appaiono in entrambi i progetto del Ferrari, ma, rispettiva-

mente come da abbattersi (I), o da riutilizzarsi un una nuova disposizione planimetrica (II). La soluzione realizzata è la prima, come indicato, con particolare chiarezza, nel disegno catastale del 1870 circa (tav. 8): dalla «prima Sagrestia», corrispondente in entrambi i progetti a quella antica, rimasta inalterata, si entrava, direttamente nella «Sagrestia nuova», a sua volta prospettante su ampio cortile. Nell'altro progetto, le murature preesistenti obbligarono l'architetto a progettare una disposizione articolata su ambienti minori, la «Sagrestia piccola» e il «Cortile», compresi nelle antiche murature, e, nello spazio di nuova acquisizione, una «Sagrestia nuova», direttamente collegata al precedente cortiletto, e un locale non precisato.

Nonostante i costi più elevati, fu realizzata l'ampia «Sagrestia nuova», nella quale la parete curvilinea dell'abside fu raddrizzata da muratura applicata, come si vede nella planimetria del Parrocchetti (tav. 9).

Tuttavia, sarà proprio quest'ultimo il responsabile della maggiori distruzioni drasticamente realizzate in tutta la zona presbiteriale della basilica, malgrado costituisse il risultato di interventi attuativi da importanti architetti quali il Ricchino e il Ferrari.

Nel frattempo, sempre nell'ultimo decennio del Settecento, con altrettanta incidenza sulla vicenda di San Giorgio al Palazzo ne era, infine, unita nel 1791 la chiesa di S. Sisto, nonché decretata nel 1798, la soppressione del Capitolo, all'interno dei numerosi cambiamenti, anche all'epoca attuati, a livello cittadino.

(Segue)

NOTE

1 Milano, Archivio di Stato (d'ora in poi: A.S.Mi), *Religione* p.a. 259, 1758 febbraio 20: «Stato della Insigne Chiesa e Collegiata di S. Giorgio al Palazzo, nel quale si descrivono le annue rendite della Prepositura, Canonicati e Cappellanie della medesima Chiesa. Disteso già per ordine dell'Eminentissimo Signor Cardinale Arcivescovo .... nello scorso anno 1745».

2 Milano, Archivio Storico Civico (d'ora in poi: A.S.C.), RACCOLTA BIANCONI, vol. VII, nn. 21-22.

3 Per l'ill. più recente, *Milano ritrovata. L'asse via Torino*, catalogo a cura di M.L. Gatti Perer (Milano 12 aprile - 8 giugno 1986), Milano, *Il Vaglio*, 1986 (scheda di E. Montinari), p. 465.

4 Indicata come «una pianta del secolo scorso, a stampa, con l'indicazione *Giunta Municipale di Milano*, nella scala 1:200, di nessun interesse», da F. REGGIORI, *La Basilica di S. Giorgio al Palazzo in Milano, quale fu ricostruita nel 1129*, in «Per l'arte sacra» II (1925), n. 3 (maggio-giugno), p. 72.

5 Ibidem, p. 467 (ill. 40.4.5).

6 REGGIORI, 1925, p. 69 ill.

7 Anche Milano, RACCOLTA BERTARELLI.

8 G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne' secoli bassi*, Milano 1760, vol V.

9 A.M. ROMANINI, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano, Ceschina, 1964, vol. I, pp. 242-243.

10 Da REGGIORI 1925, p. 71, in poi, gli studiosi ne hanno sempre suggerita la posizione in fondo al corpo della navata destra.

11 S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, vol. III, 1737, p. 136.

12 FIAMMA, ed. Muratori 1727, , XI, 599.

13 GIULINI.

14 Del tutto problematico e incerto è il riferimento visivo del basso tronco lasciatovi dal Barbarossa con l'incisione di Marc'Antonio Dal Re (anche *Milano ritrovata*, p. 466).

15 Il disegno del 1875 è pervenuto in due copie datate, rispettivamente 14 aprile (Archivio Parrocchiale di San Giorgio al Palazzo: *Istromento* del 1877 febbraio 27, rogito Carlo Marocco, e 27 aprile (A.S.C., *Ornato Fabbriche* 30, P.G. 27963).

16 Parigi, Bibliothéque Nationale, Ms. Lat. 5148, per il quale anche A. ROVETTA, *Da un'inedita immagine trecentesca di San Lorenzo alla «simiglianza» col Santo Sepolcro*, in *Milano ritrovata*, pp. 62-67.

17 Ibidem, p. 64.

18 A.S.D., Sezione X, *San Giorgio al Palazzo*, vol. II, q.I: 1569 luglio 12; anche *Il cardinale Giuseppe Pozzobonelli e gli atti della visita pastorale nella collegiata di San Giorgio al Palazzo in Milano (1779)*, a cura di M.L. GATTI PERER, Milano, Parrocchia di S. Giorgio, 1970, p. 71.

19 A.S.C., RACCOLTA BIANCONI, tomo VII, fol. 20.

20 Infatti, nell'importante planimetria del Reggiori, sono segnate come antiche, sul lato destro della basilica, due cappelle, ma in sequenza diversa che nel disegno del 1623: tra quattordicesimo e sedicesimo secolo è datata la seconda cappella a destra, ora intitolata al Crocefisso, mentre non vi è riportata, sullo stesso lato, la prima, già illustrata nel 1623 (disegno n. 22, non studiato, se pur noto, al Reggiori), e oggi scomparsa.

21 REGGIORI 1925, p. 68.

22 G. COLOMBO, *San Giorgio al Palazzo*, Milano, Parrocchia di S. Giorgio, 1974, pp. 69-73.

23 POZZOBONELLI 1779 (1970), p. 41.

24 G. VIGOTTI, *La diocesi di Milano alla fine del secolo XIII. chiese cittadine e pievi forensi nel «Liber Sanctorum» di Goffredo da Bussero*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974.

25 Id., p. 17.

26 *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, a cura di M. Magistretti - U. Monneret De Villard, Milano, Hoepli, 1917, coll. 211-212.

27 VIGOTTI 1974, p. 16.

28 A.S.Mi., *Religione* 243: *Nota e descrizione di tutte le cappelle erette nell'Insigne e Chiarissima Collegiata di S. Giorgio al Palazzo, prima che si fondassero nel 1624 le due Cappellanie Corali*, s.d. (1600 circa), in cui la «Capella di S. Ambrosio» è dichiarata come «dotata» (lire 50) «da maestro Beltramolo detto Padocorbo, e Francesco detto Cotto de Terzagho, et Girardolo Machaneo et d. Steffano de Vaxiis tutti cittadini milanesi», a rogito di «Beltramolo Machaneo e Giacomolo Aquana, notai in Milano, in solidum 25 gennaio 1389, titolare è mons. Gio. Stefano Lonato, alias canonico ordinario della Metropolitana di Milano».

29 Vi sono elencate la «capelle» probabilmente in senso orario dall'altar maggiore: dall'altar maggiore (di S. Giorgio), dei Santi Faustino e Giovita, di «S. Theodoro» di «S. Gio. Batta» (prima e seconda «capella»), di «S. Bartholomeo», «di S. Maria», di S. Gerolamo, del Corpus Domini, di «S.ta Catherina», di S. Latina, di S. Barnaba, «Capella Ducale», «di S. Ambrosio».

30 Ibidem, *Legati e Cappelle antiche*, s.d. (post 1611).

31 G. GIULINI, *Memorie storiche intorno alle chiese, ai monasteri... alle abbazie e ai benefici passati in commenda allo Stato di Milano*, ed. Milano 1916, vol I, p. 333 (rogito di Marco Marliano).

32 Se sin dall'inizio del Quattrocento l'effigie di Gian Galeazzo Visconti doveva apparire sotto le sembianze di S. Giorgio nella cuspide della guglia Carelli, la più antica del Duomo (1404), fu proprio Filippo Maria Visconti, in un documento del 1427 ad avvertire che prendeva le armi contro i nemici «in nomine gloriosi et victoriosi militis Sancti Georgii, nostri mirabilis protectoris» (E. CATTANEO, *L'evoluzione delle feste di precetto a Milano nel secolo XIV al XX*, in «Archivio Ambrosiano», IX (1956), p.136).

[33] Id., pp. 72-74; come anche G.B. SANNAZZARO, *Per S. Carlo a Milano: note sulle processioni con particolare riferimento al Duomo,* in *San Carlo Borromeo in Italia. Studi offerti a mons. Marcora*, Brindisi, A. De Leo, 1986, p. 307, ill. per «l'honoranza solita darsi dalla Ven. Fabrica» del Duomo «alli Fachini & Antiani delle Porte per l'oblationi, che si sogliono fare ogn'anno in Duomo, & anche l'onoranza, che si dà alli Bianchi, e Rossi, Portieri, & Officiali di Provisione, Trombetti della Città, per l'assistenza à dette offerte», cui partecipava anche un'«Antiano... di San Giorgio in Palazzo».

[34] Gian Galeazzo Sforza si recava processionalmente in Duomo il 24 aprile 1475, «che è la festa de sancto Giorzo... armato di tucte arme, a fare benedire pro more gli stendardi, di po' cantata la messa solenne», quindi, in un proclama lo stesso duca segnalava la conclusione di una lega contro il duca di Borgogna «ad laude et gloria», di Dio, della Madonna, di S. Ambrogio e del «glorioso cavalero sancto Giorzo»: Cattaneo 1956, p. 136 nn. 190-191.

[35] n particolare, B. CORIO, *Historia continente da l'origine di Milano tutti li gesti, fatti e detti preclari e le cose memorande milanesi.* Milano 1503, carta 305 v.

[36] V. FORCELLA, *Iscrizioni delle Chiese e degli altri edifici di Milano.* Milano 1889, vol. II, pp. 263-280.

[37] COLOMBO 1974, pp. 69-73.

[38] A.S.Mi., *Religione p.a.*, 258.

[39] Rispettivamente Cod. Lat. 4802 (Parigi, Bibliotéque Nationale) e Cod. Vaticano Urbinate 277, fol. 129 v.

[40] Anche L. GAMBI - M.C. GOZZOLI, *Milano*, Bari, Laterza, 1982, pp. 38-39 ill., 42 n. 8.

[41] A.S.Mi., *Religione* 243, *Nota e descrizione...*: 1466 luglio 6, testamento di Giacomo Fossato (rogito Pietro Brenna), riportato anche nel 1482 novembre 21 (rogito Gio. Pietro Chiocca).

[42] Ibidem: 1472 agosto 4, assegnazione da parte di «Mad. a Gioana de Squassis» (rogito Gio. Pietro Chiocca).

[43] Anche F. ARGELATI, *Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium*, Milano 1745, vol. I, parte II, pp. 521-522, 532.

[44] A.S.D. Sezione X, *Miscellanea Pievi diverse*, vol I, foll. 484-486.

[45] A.S.Mi., *Religone* 243, *Nota e descrizione...*: 1480 gennaio 25, testamento di «Mad. a Madalena Lampugnana» (rogito Gabriel de Sovico).

[46] Ibidem, *Religione p.m.* 247, alla data.

[47] Ibidem, *Religione p.m.* 243, 1488 luglio 8: testamento di Caterina Stampa (rogito Boniforte Gira).

[48] Ibidem, pateat estratto da «Thomaso Barlasina notaro di Milano» riportato in 1525 aprile 5 (rogito Giovanni Giussano).

[49] A.S.D., Sezione X, *Miscellanea città*, vol. XIV.

[50] G.C. SACCO, *Stato della Ven. ed Insigne Confraternita del Santissimo Sacramento eretta nella Collegiata Chiesa di S. Giorgio in Palazzo di Milano...*, Milano 1652, 35 pp.

[51] A.S.Mi., *Religione* 243, 1496 marzo 29: testamento di Gio. Pietro Vergiate (rogito Stefano Sirone).

[52] Ibidem, 1496 gennaio 8: testamento di «Mad. a Franceschina de Baliachis» (rogito Bernardino Calcenzano).

[53] Ibidem, 1502 gennaio 12: dote assegnata da «Mad.a Donisina et Elisabetta sorelle de Magnaghi» (rogito Guido Bosso, notaio arcivescovile).

[54] Ibidem, «fittavoli della sud.a capella sono la schola dela Madona di S.to Satiro di Milano, qual paga ogni anno a S. Michele £. 41,12 sopra una casa posta nella parochia di S.ta Maria di Beltrade di M.lo come appare per confessione rogata per il sig. Gio. Batta Tessera notaio di Milano 9 novembre 1592».

[55] D. ZARDIN, *Solidarietà di vicini. La confraternita del Corpo di Cristo e le compagnie devote di S. Giorgio al Palazzo tra Cinque e Settecento*, «Archivio Storico Lombardo», 1992 (CXVIII), ed. 1993, pp. 361-404.

[56] SACCO 1652, p. 3; A.S.Mi., *Religione* 243, 1508 dicembre 11: dote assegnata da «Simone Barzo» (rogito Evangelista Chiocca).

[57] Ibidem, 1512 marzo 3: dote assegnata da «Mad.a Thomasina de Confalonieri» (rogito Bartolomeo Sormani).

[58] Ibidem, rispettivamente, 1513 novembre 29: dote assegnata dal «sig. Paolo Medici de Seregno» (rogito Filippo Carcano, notaio arcivescovile); 1514 luglio 29: dotata dal «Sig.r Baldessar Piatti» (rogito Gio. Batta Pietra).

[59] Milano, Biblioteca Ambrosiana: Antifonario A 2 Inf.

[60] SACCO 1652, p. 3.

[61] FORCELLA 1889, p.

[62] SACCO 1652, p.8.

[63] G. COLOMBO, *restaurata dalla Soprintendenza la cappella del Luini in S. Giorgio al Palazzo*, in «Tazzinetta benefica», 1991, n. 1 (febbraio), p. 8.

[64] Di recente.

[65] Nel loggiato della chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore, infatti, appare una correzione ottica, in parte ad affresco, in parte murata, che suggerisce una sequenza di archi in prospettiva: G.B. SANNAZZARO, *Elementi bramanteschi in San Maurizio al Monastero Maggiore*, in *Bramante a Milano*, atti del Convegno, in «Arte lombarda», 1988, n. 86/87, nuova serie, pp. 128-129, ill.

[66] SACCO 1652, pp. 10-11.

[67] A.S.Mi., *Religione p.m.* 423, alla data.

[68] Ibidem, *Religione p.a.* 259, copia inserita in fascicolo intitolato «IHS. Die secundo mensis Augusti ADLXXX. Liber in quo continentur Statuta, Ordinationes, Visitationes, Inventaria Mobilium, Reductiones Missarum, Bona, Redditus, et alia multa pertinentia ad Rever.m Capitulum, Praepositum, Canonicos ecclesiam, et sacrestiam collegiatae S.ti Georgij in Pallacio, per me Leonardum Calegarium Parepositum dictae ecclesiae desumpta, et extracta ab originalibus in Archivio Archiepiscopali repositis, et servatis»; per una trascrizione parziale, anche C. MARCORA, *San Giorgio al Palazzo, note illustrative*, Milano, Opera don Calabria, 1968, pp. 53-55.

[69] In particolare, Ibidem, p. 55.

[70] Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. T 190 Sup., XXIII.

[71] REGGIORI 1925, p. 73.

[72] A.S.C., *Raccolta Bianconi* VII, fol. 20.

[73] Anche A.S.Mi., *Notarile* 4364, 1496 marzo 29; A. NOTO, *Gli amici dei Poveri di Milano 1305-1964*, Milano, Giuffré, 1966, p. 199.

[74] «Il Capitolo inst.i avanti il m.co Vicario civile, accio facia che mastro Franc.o Bernardino Panigarola ferraro esibisca l'instrumento del acquisto ch'ha havuto dal capitolo di quello spatio di terra dove ha fatto un edificio annesso alla soprascritta cappella, o', vero, alla chiesa, e non trovandosi fatto legittimamente, si dichiari quello sarà di ragione».

[75] POZZOBONELLI 1779 (1970), p. 73.

[76] Anche REGGIORI 1925, P. 68.

[77] «Per la Croce non si paghi cosa alcuna, salvo la mercede di colui che la porta. Per la campana parimenti non se pigli cosa alcuna slavo la mercede di colui che la sonarà».

[78] «Il Capitolo constituisca di presente, et così sempre, uno canonico che habbi cura dell'Archivio, nel qual conservi diligentemente tutte le scritture sotto due chiavi, l'una delle quali tengha il Prevosto, et l'altra detto Archivista».

[79] Anche GAMBI - GOZZOLI 1982, pp. 56-57, 60 ill.

[80] Ibidem, p. 55.

[81] Anche G. MEZZANOTTE, *Il centro antico di Milano. Sviluppo e declino della città settecentesca*, Milano, Pizzi, s.d. (1977), p. 25 tav. I.

[82] *Milano ritrovata* 1986, pp. 200-205 (scheda E. Montinari).

[83] A.S.D., Sezione X, *Miscellanea*, vol. 15, q. 12, fol. 13.

[84] SACCO 1652, p. 11. Benedetto era figlio del famoso organaro Gian Giacomo Antegnati: in generale, anche L. GHIELMI, *Organi e musicisti a San Simpliciano*, in *San Simpliciano e il nuovo organo Ahrend*, Milano, Pizzi, 1991, p. 75.

85 Pozzobonelli 1779 (1970), p. 61.

86 In particolare, *Milano ritrovata* 1986, p. 473 (scheda di M. Olivieri).

87 A.S.Mi., *Religione p.a.* 259: «Ordinationi di Mons. Rever.mo Famagosta, per la Chiesa Collegiata di San Georgio in palazzo di Milano, intimate al R.do Capitolo di d.a chiesa per Fran.co Paliano servitore di Mons. Ill.mo alli 4 Giugno 1579».

88 A.S.D., Sezione X, *Visite pastorali, San Giorgio*, vol. 2, alla data.

89 Pozzobonelli 1779 (1970), p. 41.

90 D. Zardin, *Nobili e ricchi nella Milano del '500: i dati di un'inchiesta vescovile del 1586*, in *L'Italia degli Austrias. Monarchia cattolica e domini italiani nei secoli XVI e XVII*, a cura di G. Signorotto, Mantova, Edizioni Centro Federico Odorici, 1993, p. 331.

91 G.B. Villa, *Le sette chiese, o' siano basiliche stazionali della città di Milano seconda Roma*, Milano 1627, pp. 200-202.

92 P. Morigia, *Santuario della città e diocesi di Milano*, Milano 1641, pp. 75-77.

93 Latuada, 1737-1738, vol. III, pp. 134-135.

94 Pozzobonelli 1779 (1970), p. 47.

95 A.S.Mi., *Religione* 243, 1592 luglio 1: «Inventario semplice di tutti li Mobili, Argenti, e sacre suppellettili... nella V. Sagristia dell'Ins. e Ch.a Coll.a di S. Giorgio al Palazzo».

96 A.S.D., Sezione XIV, *Manoscritti*, vol. 166, q. 11.

97 A.S.C., Codice 1765.

98 A.S.D., Sezione XIV, *Manoscritti*, vol. 166, q. 11.

99 A.S.Mi., *Religione* 243, 1691 giugno 24.

100 A.S.D., Visite pastorali, *San Giorgio*, vol. II, q. 4-5; A.S.Mi., *Religione* 243.

101 A.S.D., Sezione X, *Miscellanea*, vol. XV, q. 12

102 Ibidem.

103 *Acta Ecclesia Mediolanensis*, ed. Ratti, Milano 1890, vol. V, col. 655-672 (*Pro fabrica et reparatione ecclesiarum*: lettera del 1618 febbraio 3); anche A. Palestra, *L'opera del Cardinal Federico Borromeo per la conservazione degli edifici sacri*, in «Arte Lombarda», XII, (1967), 1, pp. 113-114.

104 Misuranti, singolarmente, mm. 420 x 270 (foglio sinistro, con lato esterno storto) e mm 420 x 270 (foglio destro).

105 Ad esempio, la misura della facciata è, rispettivamente, di mm 247 (n. 21) e 220 (n. 22).

106 Pozzobonelli 1779, (1970), p. 205 n. 8.

107 Idem, p. 47.

108 Milano, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 251 Inf., n. 60.

109 A.S.C., Raccolta Bianconi, tomo VII, fol. 20.

110 A. Ratti, *Contribuzione alla storia eucaristica di Milano*, Milano 1895, p. 13.

111 *Breve / Relatione / Et Stato / Della fabrica d'alcune Chiese Parochiali / Di Milano / Conforme / All'Istituto d'esse fabriche dell'Ill.mo, et R.mo / Sig. Cardinale Borromeo / Arcivescovo / Con alcuni raccordi, perché quel'Instituto / prenda maggior progresso*, Milano, Per li Heredi di Pacifico Pontio et Gio. Battista Piccaglia Impressori Archiepiscopali, 1625, p. 117; anche Palestra 1967, pp. 114, 120 n. 10.

112 Villa 1627, pp 200-202

113 A.S.Mi., *Religione p.a.* 246, 1770 gennaio 10 (1769 luglio 16); anche V. Caprara, *Documenti settecenteschi inediti per la milanese basilica di San Giorgio al Palazzo*, in «Archivio Storico Lombardo», CVII (1981), p. 282, anche per le citazioni seguenti.

114 A.S.Mi., *Culto p.m.* 1540: 1820 giugno 17.

115 A.S.Mi., *Religione p.a.* 258, anche F.M. Biacca, *Dissertazione sopra l'antica incisione*, ms (1729 circa).

116 Ibidem, *Religione* 243: 1667 settembre 27.

117 C. Torre, *Il Ritratto di Milano*, 1674, ed 1714, pp. 132-133.

118 Pozzobonelli 1779 (1970), p. 71.

119 A.S.Mi., *Religione* 243, 1700 novembre 25 (anche 1691 giugno 24).

120 A. Tamborini, *San Giorgio al Palazzo*, Milano 1928, pp. 16, 44 ill.

121 Pozzobonelli 1779 (1970), p. 209 n. 22.

122 Anche G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano 1827, p. 143: «nel presbiterio a sinistra l'Adorazione dei Magi è di scuola veneta, a destra il martirio del santo è del Morazzone», secondo termini attributivi ripresi anche recentemente, ad esempio da Colombo 1974, p. 33.

123 Questa relazione era stata suggerita da Idem, *Ibidem.*

124 Pozzobonelli 1779 (1970), p. 206 n. 11.

125 A.S.Mi., *Religione* 243, 1686 settembre 16.

126 Tamborini 1928, p. 38.

126 bis Nella maggior parte raccolti in A.S.Mi., *Religione p.a.* 246 e studiati da Caprara 1981, pp. 273-283: se non altrimenti indicato, e entrambe le fonti risalgono le notizie qui riportate, nel testo, in merito ai documenti settecenteschi relativi a San Giorgio al Palazzo.

127 A.S.Mi., *Religione p.a* 258.

128 Tamborini 1928, p. 36; Colombo 1974, p. 25 ill. 13.

129 A.S.Mi., *Religione* 243, 1714 aprile 10.

130 Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, *Occorrenze Particolari* 143/70, all'anno 1735.

131 In particolare, ibidem 157/1 e 158/7.

132 La mia gratitudine alla dott.ssa Paola Venturelli sia per alcune segnalazioni documetarie, sia per l'amichevole disponibilità con cui ha discusso alcune problematiche relative ai temi ora studiati.

133 Anche Archivio della Fabbrica del Duomo, *Occorrenze particolari*, 142/59 e passim.

134 Ibidem, 142/53 e 142/62.

135 A.S.Mi., *Religione p.m.*, 1477: 1728 settembre 24.

136 Anche Caprara 1981, p. 278.

137 Latuada 1737, p. 134[3].

138 egnalato per l'ultima volta in Pozzobonelli 1779 (1970), p. 203 n. 1, e passim.

139 Ibidem, p. 210 n. 24.

140 A.S.Mi., *Religione p.m.* 1477.

141 Milano, Raccolta Zanoletti: olio su tela, cm 73 x 65,5.

142 A.S.Mi., *Religione p.m.* 1477.

143 Anche Archivio della Fabbrica del Duomo, *Occorrenze Particolari* 138/14.

144 Archivio Parrocchiale di San Giorgio al Palazzo, 1877 febbraio 27 (rogito Carlo Marocco): d'ora in poi Marocco 1877.

145 A.S.Mi., *Religione p.a.* 259: 1743 settembre 28; anche Pozzobonelli 1779 (1970), p. 203 n. 1.

146 Milano, Raccolta Civica Raccolta Stampe A. Bertarelli; ill. in *Il Settecento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, febbraio-aprile 1991), Milano, Electa, 1991, p. 436, cat. IV. 28 (scheda di A. Barigozzi Brini).

147 Pozzobonelli 1779 (1970), p. 203 n. 1.

148 C. Perabò, *Tributi di ossequio della città di Milano a S.E. il Cardinale Giuseppe Pozzobonelli*, Milano 1744.

149 Anche L. Grassi, *Provincie per il Barocco e il Rococò*, Milano, Ceschina, 1966, pp. 163-165; *Il Settecento lombardo* 1991, *ad Indicem.*

150 Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, *Occorrenze Particolari* 143/70 (1735, 167/14 (1735).

151 Per questo e gli altri documenti del 1747-1748, POZZOBONELLI 1779 (1970), p. 210 n. 24; COLOMBO 1974, p. 41.

152 A.S.Mi., *Religione p.a.* 264; TAMBORINI 1928, p. 29; MARCORA 1968, p. 71.

153 COLOMBO 1974, p. 41.

154 N. SORMANI, *Giornata seconda. De' passeggi storico-topografici-critici nella città indi nella diocesi di Milano*, Milano 1751.

155 POZZOBONELLI 1770 (1970), p. 41.

156 Idem, p. 205, n. 8.

157 Idem, p. 41.

158 Archivio Parrocchiale di San Giorgio al Palazzo, *Liber Chronicus 1889-1960*, f. 45.

159 M.L. GATTI PERER, *Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni*, in «Arte Lombarda», IX (1964), 1, pp. 173-222; IX (1964), 2, pp. 128-158; X (1965), 1, pp. 139-155.

160 Ibidem, *Culto p.a.* 1070.

161 Milano, Raccolta Bertarelli, n. 14-34.

162 Milano, Biblioteca Ambrosiana, Raccolta Ferrari: Cod. T 190 Sup. tomo XVIII, 32-55; GATTI PERER 1964(1), p. 128. Essendo, in totale, i disegni 24, probabilmente è un lapsus l'affermazione in C. PONZONI, *Le chiese di Milano*, Milano, Arti Grafiche Milanesi, 1930, p. 422, secondo cui il progetto del Ferrari fu «scelto fra altri 23 presentati». La mia gratitudine, infine, alla dott.ssa Gilda Grigioni, già autrice di una tesi su Francesco Bernardino Ferrari (Milano, Università Cattolica), per avermene resa disponibile la documentazione fotografica completa).

163 Secondo la felice espressione di E. CATTANEO, *Il Duomo nella vita civile e religiosa di Milano*, Milano, NED, ed. 1985, p. 89.

164 Anche GATTI PERER 1964, p. 179: tomo I, XIII.

165 G. MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1966, p. 56 n. 16.

166 Anche G.B. SANNAZZARO, *Il dibattito sulla facciata del Duomo di Milano (1787-1796): alcune precisazioni*, in *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, atti del Convegno (Pavia, 25-28 settembre 1985), Milano, Mazzotta, 1989, pp. 95-104.

167 Mm 540 x 410.

168 In particolare, GATTI PERER 1964, p. 216 ill 65; GRASSI 1966, pp. 177-179.

169 GATTI PERER 1964, p. 218, doc. I.

170 Iconografia, cioè, che lo stesso cardinale chiederà, fra l'altro, di rappresentare in un dipinto da lui donato a Maria Teresa d'Austria: la «S. Fede che dovrebbe dipingersi velata... col sole in petto, e colla destra mano tenente l'ostensorio colla Sacra Ostia» (in C. CASTIGLIONI, *Il Cardinale Giuseppe Pozzobonelli*, Milano 1932, pp. 181-182).

171 *Liber Chronicus 1889-1960*, f. 7; COLOMBO 1974, p. 16.

172 COLOMBO 1974, p. 40.

173 Entrambi datate «Mediolani, di quarta ante Kalendas Septembris anni MDCCLXX», sono rispettivamente intitolati «Frons aedis D. Georgii ad Palatium» (Raccolta Ferrari) e «Delineatio frontis aedis D. Georgii ad Palatium» (A.S.Mi., *Culto p.a.* 1070: disegno ripassato a penna, con lumeggiature ad acquarello; mm 614 x 480).

174 POZZOBONELLI 1779 (1970), p. 203, n. 1.

175 A.S.Mi., *Religione p.a.* 258.

176 Milano, Raccolta Bertarelli.

177 POZZOBONELLI 1779 (1970), p. 210, n. 24.

178 Archivio della Fabbrica del Duomo, *Occorrenze Particolari*, anche, rispettivamente, 156/42 e 149F/11.

179 REGGIORI 1925, p. 74.

180 POZZOBONELLI 1779 (1970), pp. 59, 73.

181 A.S.C., *Località milanesi*, cart. 354, fasc. 2: su gentile segnalazione della dott.ssa Venturelli.

182 POZZOBONELLI 1779 (1970), pp. 210-211, n. 24.

183 COLOMBO 1974, p. 40.

184 POZZOBONELLI 1779 (1970), p. 211, n. 25.

185 Idem, p. 75, cap. 30.

186 Anche GAMBI - GOZZOLI 1982, didascalia 83, ill. 83 i.

187 A.S.Mi., *Culto p.m.* 1540: 1805 ottobre 19.

188 POZZOBONELLI 1779 (1970), p. 205, n. 8.

189 Idem, pp. 71, 209 n. 22.

190 Idem, pp. 59, 71.

191 A.S.Mi., *Religione p.a.* 246; CAPRARA 1981, p. 282.

192 *Liber Chronicus 1889-1960*, f. 31: 1923 marzo 27.

193 Ibidem, f. 43; anche COLOMBO 1974, p. 87 ill. 65.

194 POZZOBONELLI 1779 (1970), pp. 69-69.

195 C. BIANCONI, *Nuova Guida di Milano*, Milano 1787, p. 253.

196 G. MONGERI, *L'arte in Milano*, Milano 1872, p. 304.

197 L. BELTRAMI, *Luini*, Milano, Allegretti, 1911, p. 40.

198 Archivio parrocchiale di San Giorgio al Palazzo, *Liber Chronicus.*

199 POZZOBONELLI 1779 (1970), pp. 126-131.

200 A.S.C. *Ornato Fabbriche* 30, P.G. 27963: allegato B.

201 *Liber Chronicus 1889-1960*, f. 54.

202 OLIVIERI 1986, p. 473.

203 MAROCCO 1877.

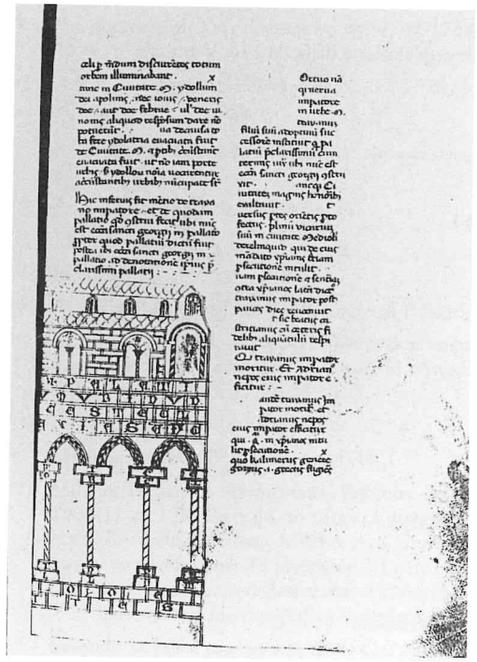


Tavola 1

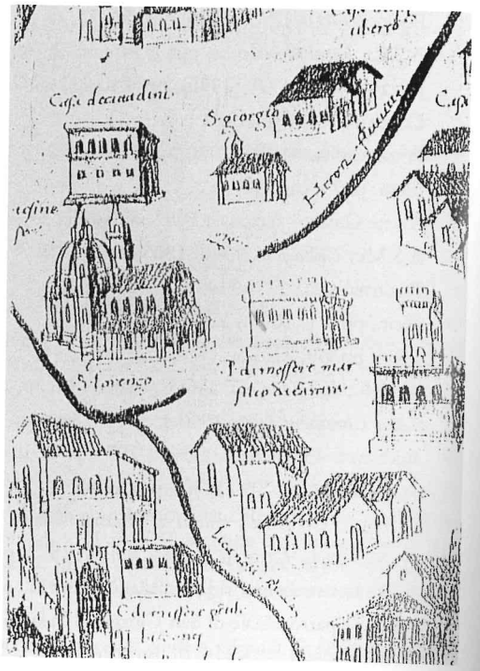


Tavola 2

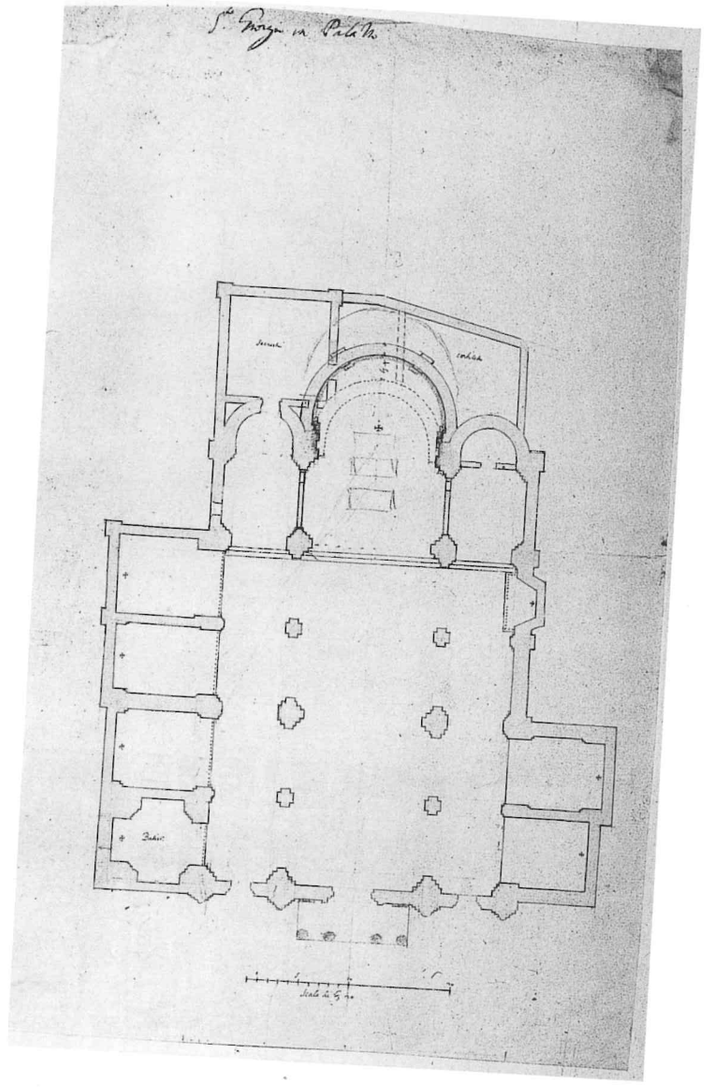


Tavola 3

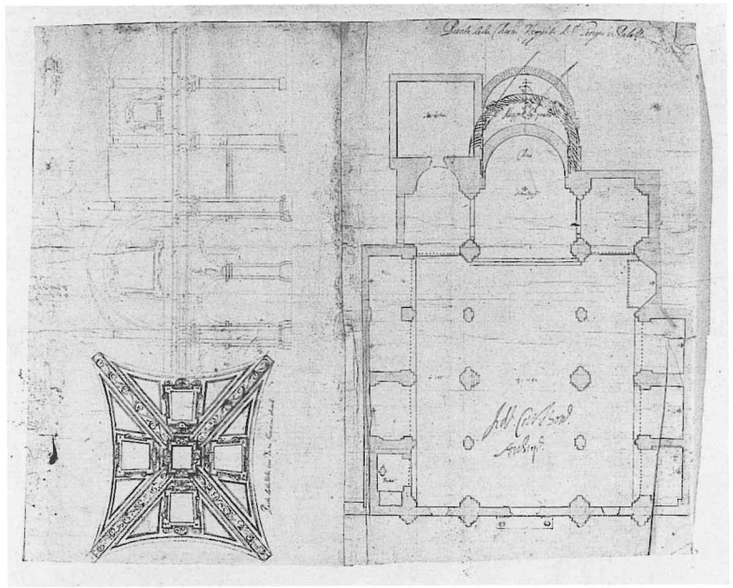


Tavola 4

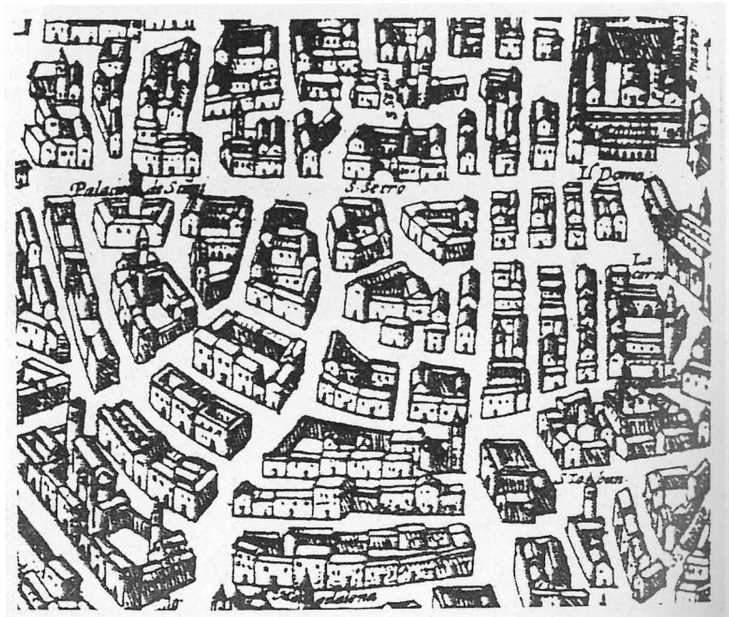


Tavola 5

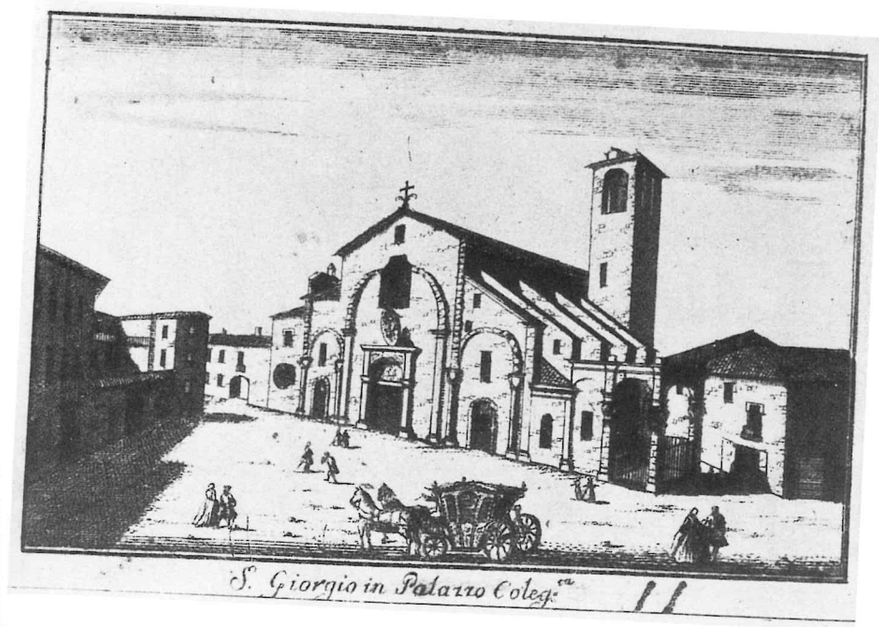


Tavola 6

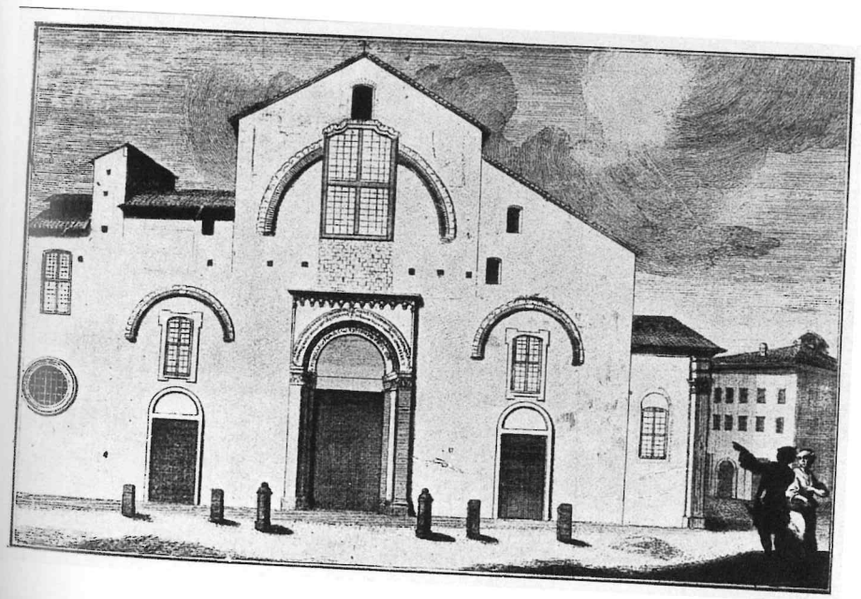


Tavola 7

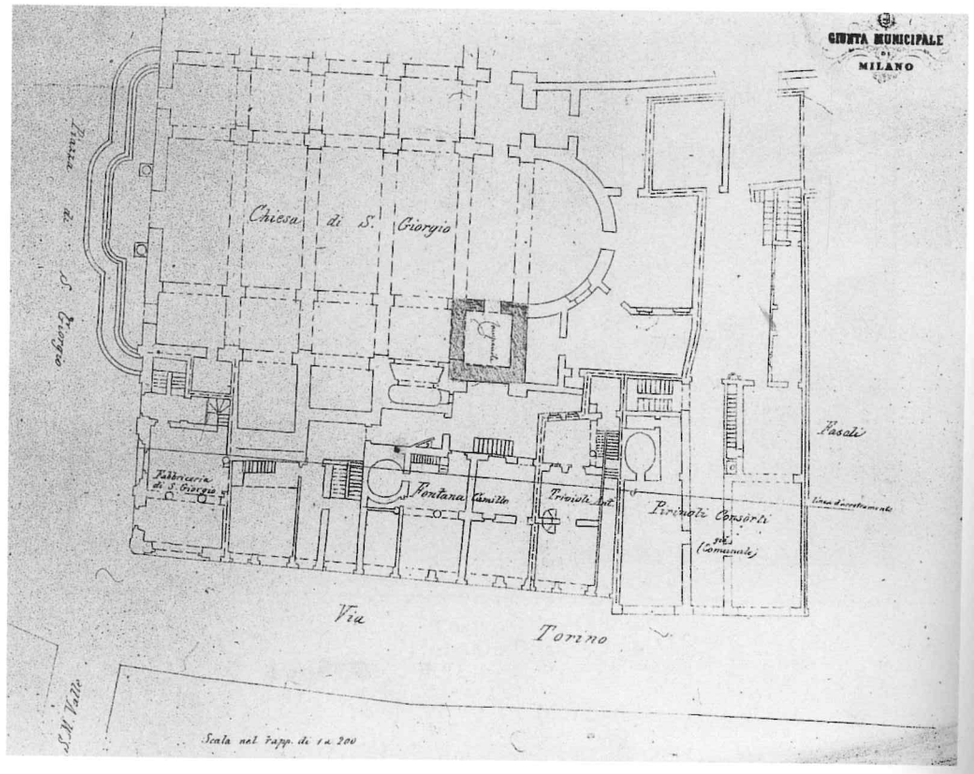


TAVOLA 8

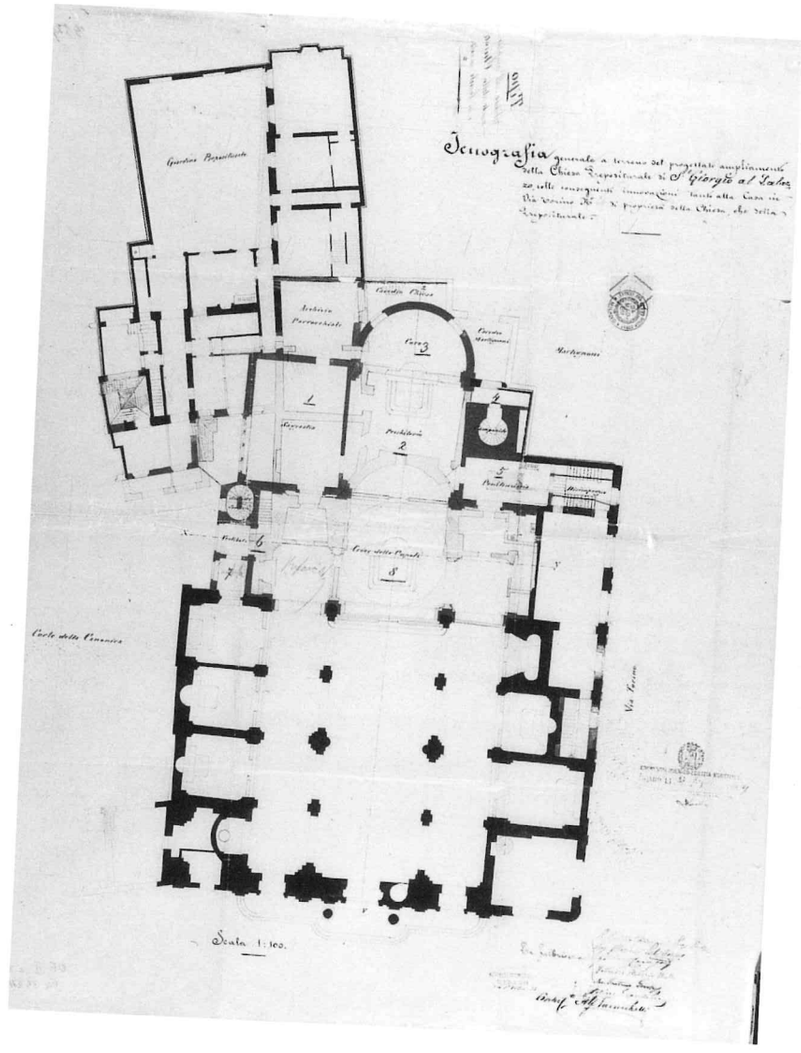


TAVOLA 9

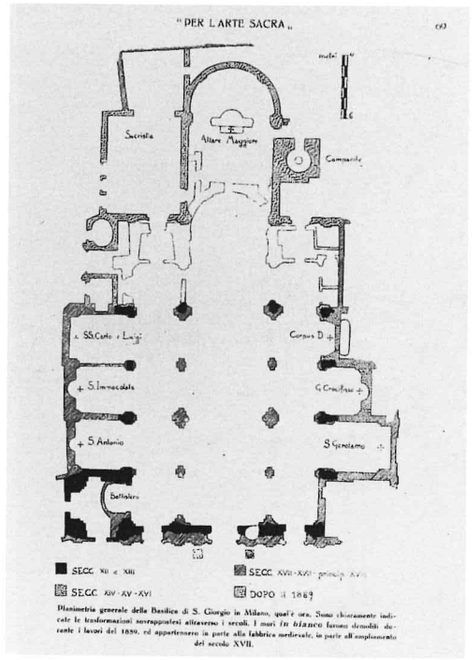


Tavola 10

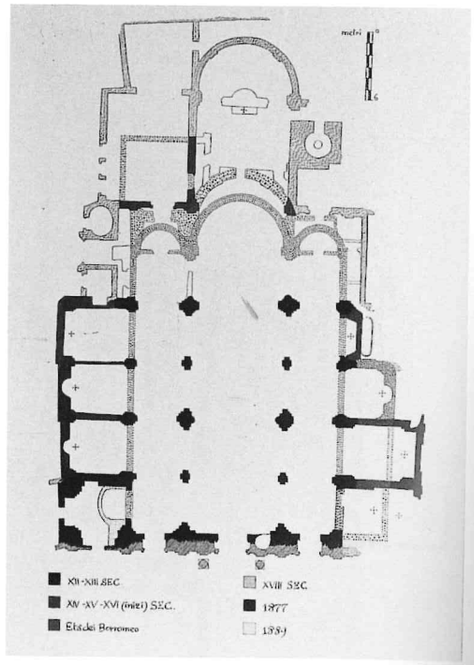


Tavola 11

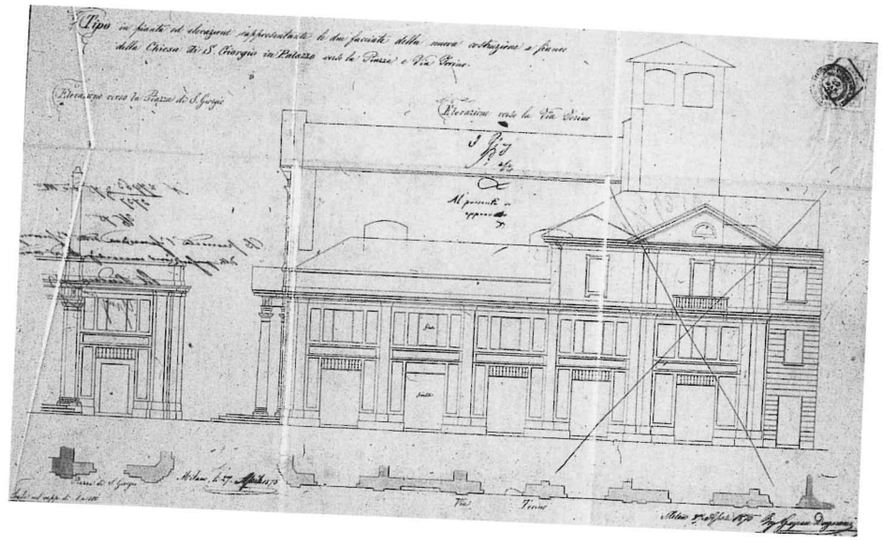


Tavola 12

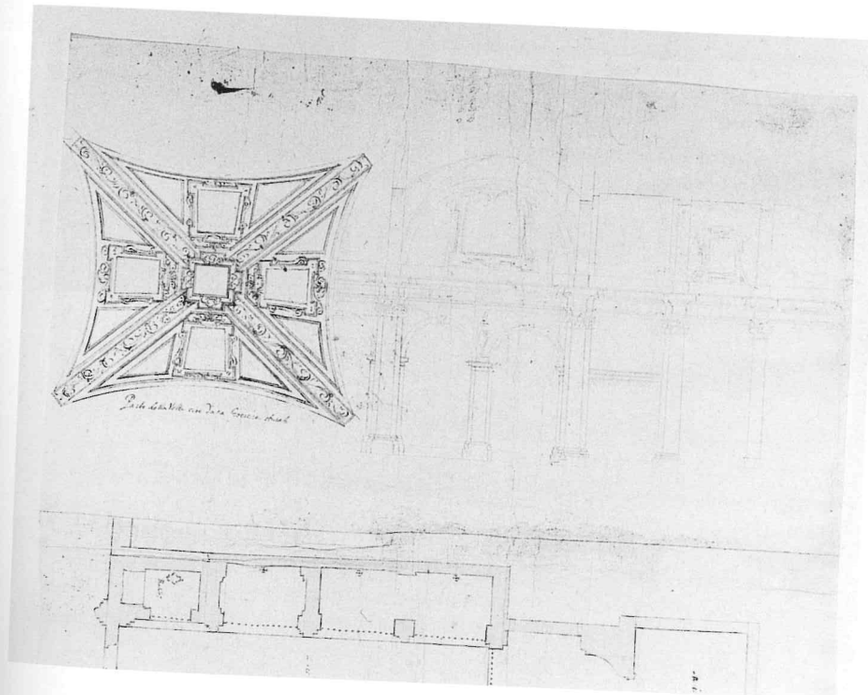


Tavola 13

La Chieſa Colleggiata di S. Giorgio in Palatio P. Tic.

Eſſendo la detta Chieſa molto antica, & inſigne ritrouādoſi biſognoſa, che ſi riſtoraſſe, & abbeliſce nella viſita di Monſig. Illuſtriſſimo ſi ordinò, che il Richino Ingegniero ne faceſſe vn diſſegno, conforme à cui s'è cominciato à mettere à ſtucco, facendoſi i cornisoni attorno, tagliando i pilaſtri, ch'erano all'antica, & facendoſi alcuni feneſtroni, & così ſi và perfettionando, Si cominciò l'anno 1623.

Si ſono ſpeſe	Dall'Ill.mo	Dalle buſſole,& Vicini
L. 2049. 13. 6.	L. 1000.	L. 969. 13. 6.

TAVOLA 14

TAVOLA 15

TAVOLA 16

Tavola 17

Tavola 18

Tavola 19

Tavola 20

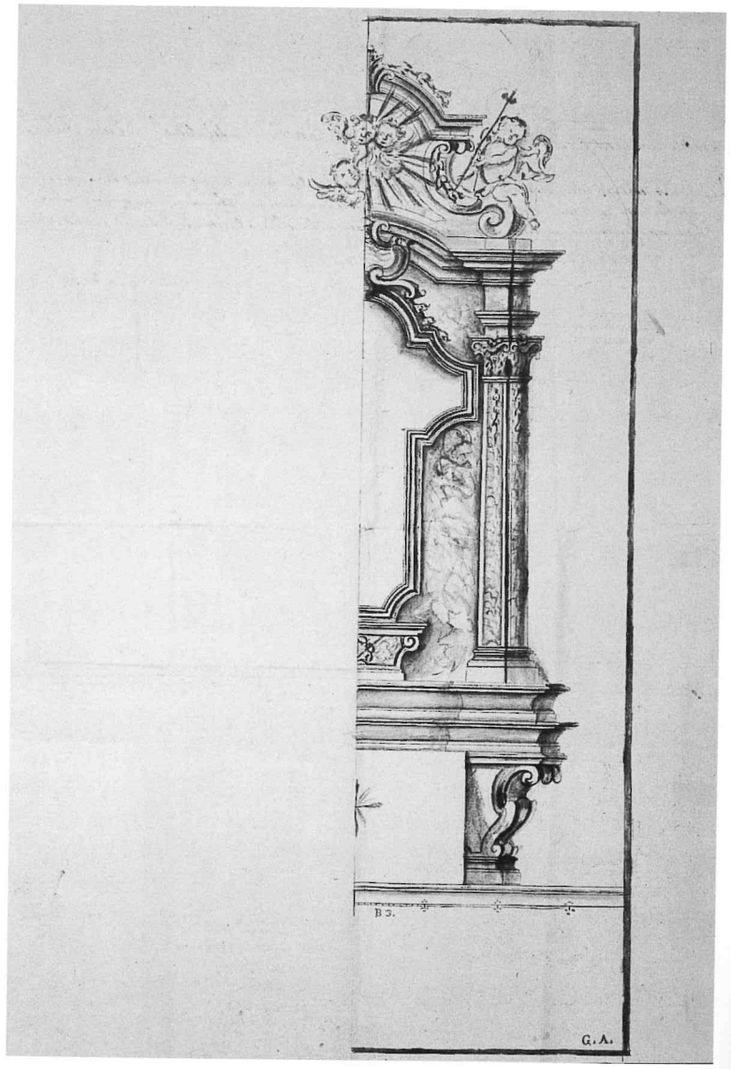


Tavola 21

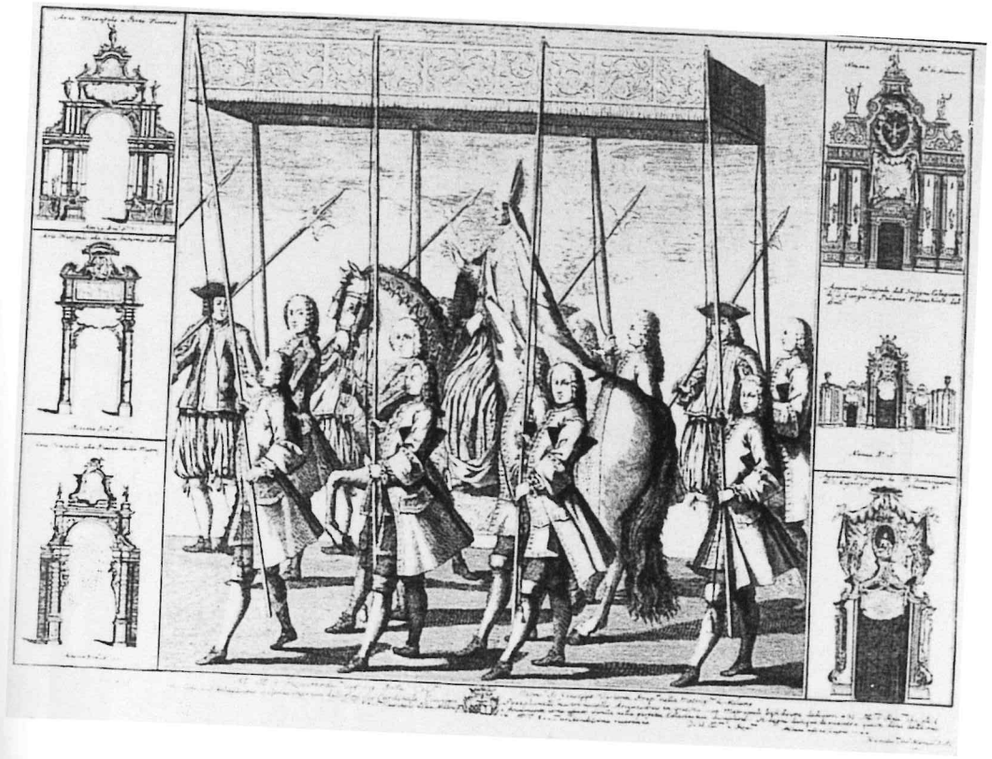


Tavola 22

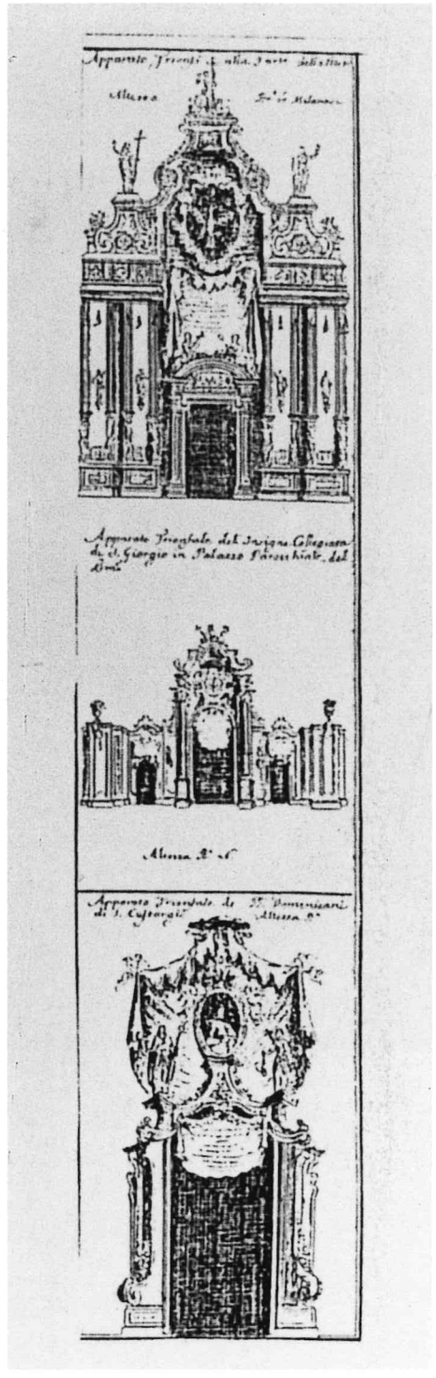


Tavola 23

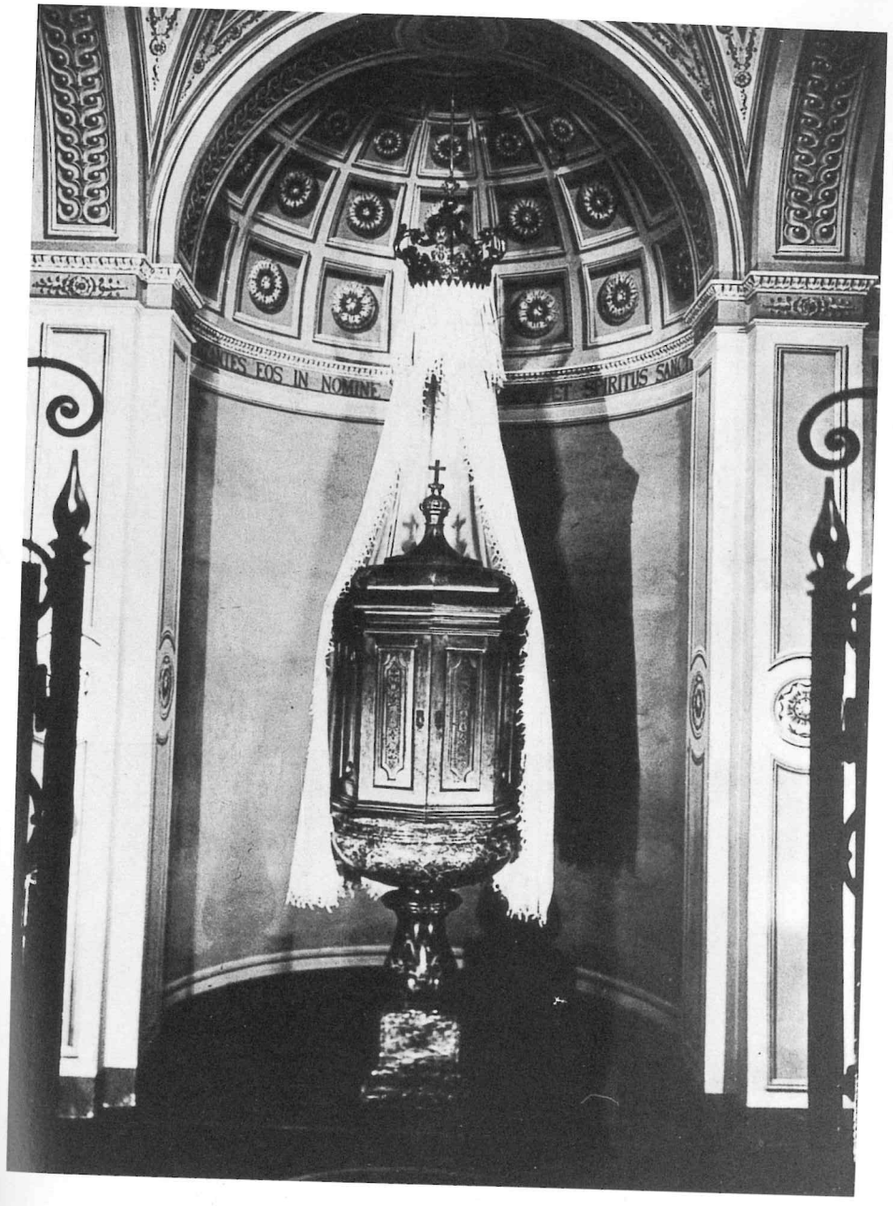
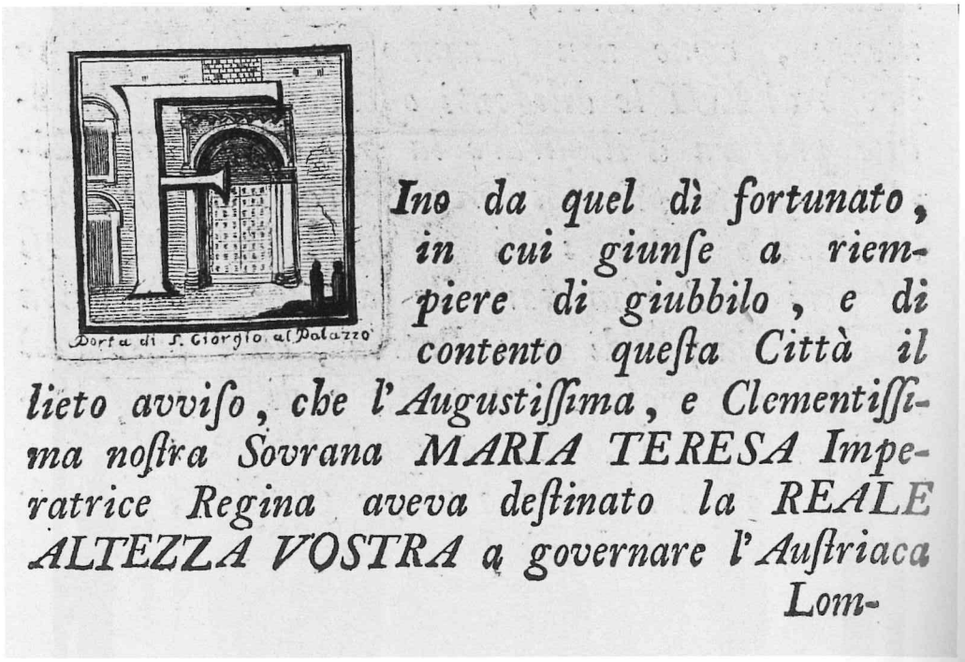


Tavola 24



Ino da quel dì fortunato, in cui giunſe a riempiere di giubbilo, e di contento queſta Città il lieto avviſo, che l'Auguſtiſſima, e Clementiſſima noſtra Sovrana MARIA TERESA Imperatrice Regina aveva deſtinato la REALE ALTEZZA VOSTRA a governare l'Auſtriaca Lom-

Tavola 25

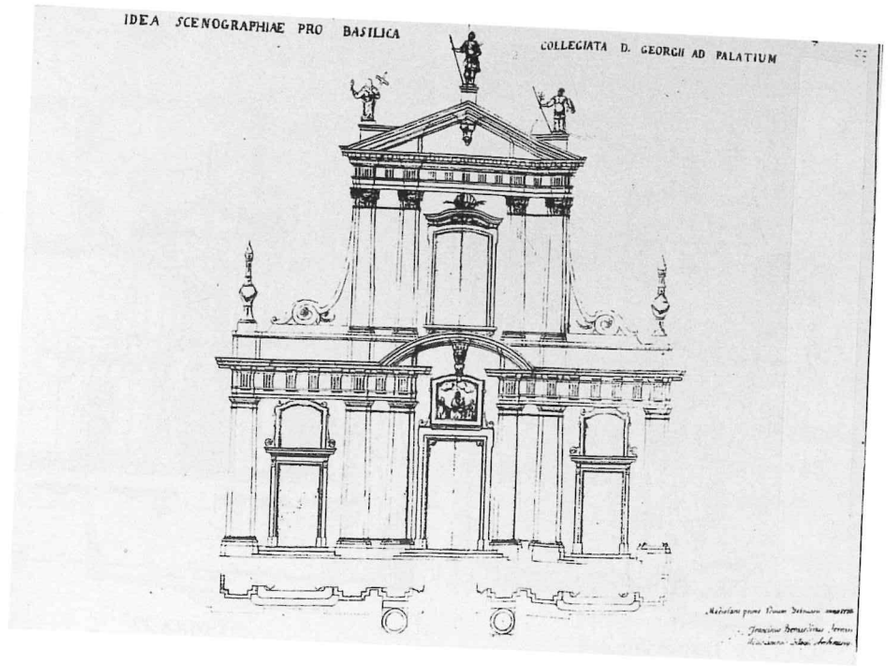


Tavola 26

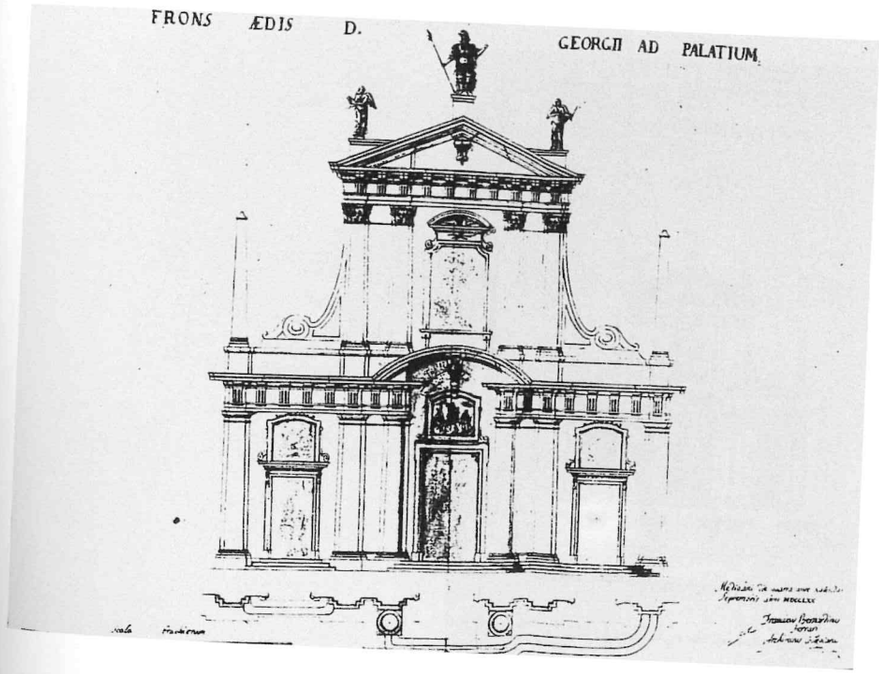
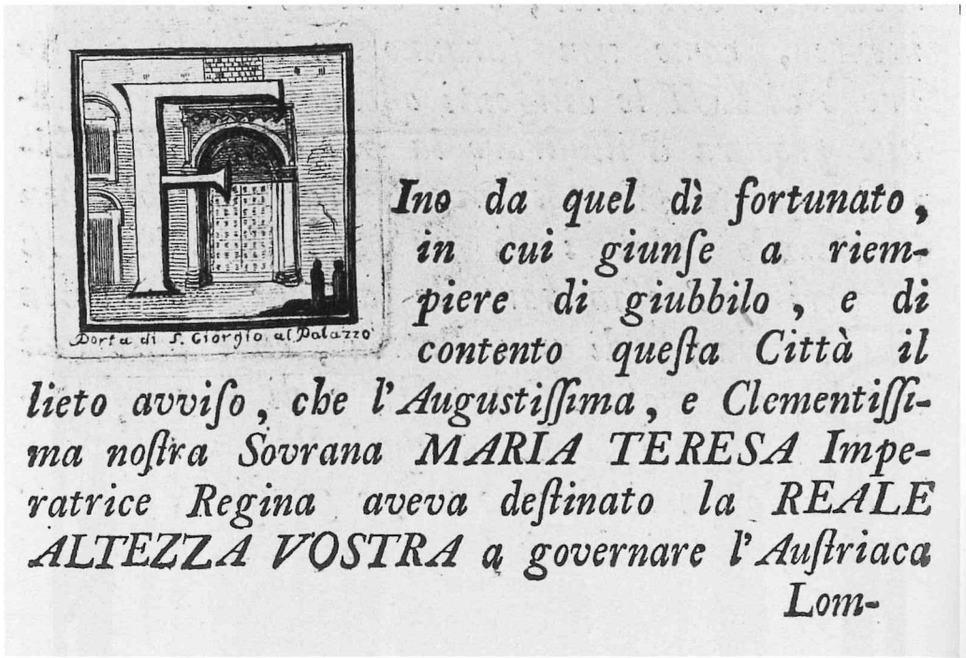


Tavola 27



Ino da quel dì fortunato, in cui giunſe a riempiere di giubbilo, e di contento queſta Città il lieto avviſo, che l'Auguſtiſſima, e Clementiſſima noſtra Sovrana MARIA TERESA Imperatrice Regina aveva deſtinato la REALE ALTEZZA VOSTRA a governare l'Auſtriaca Lom-

TAVOLA 25

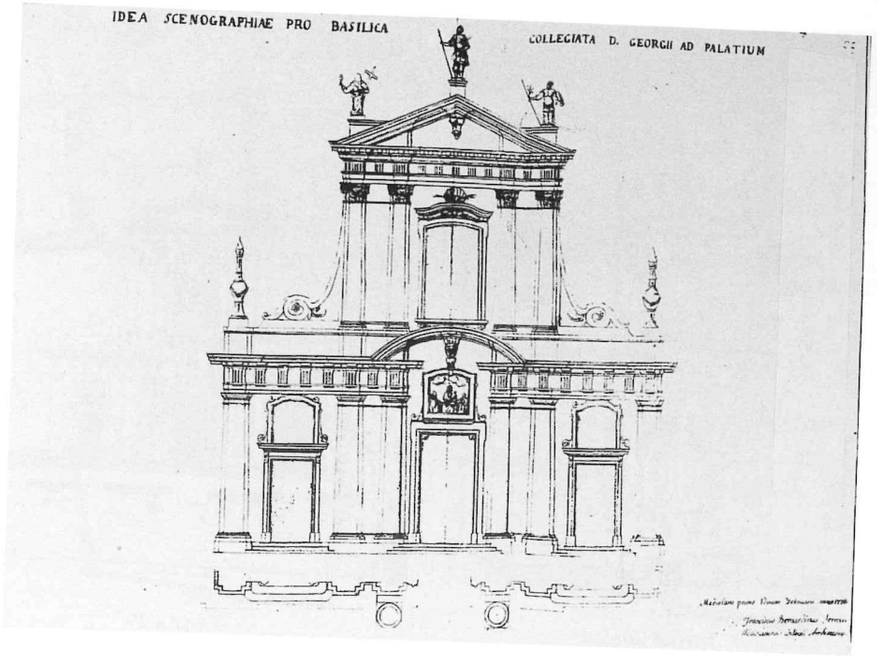


TAVOLA 26

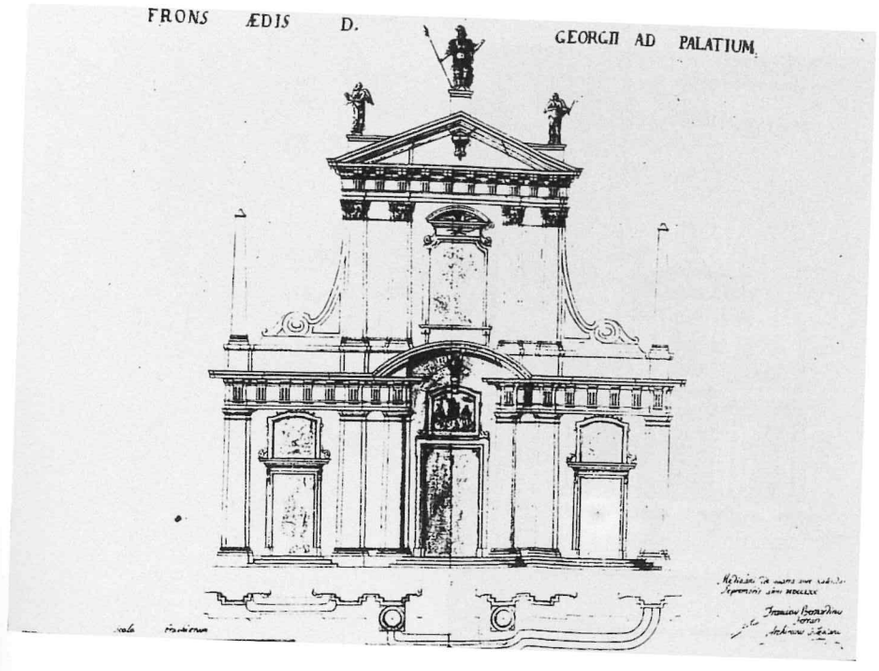


TAVOLA 27

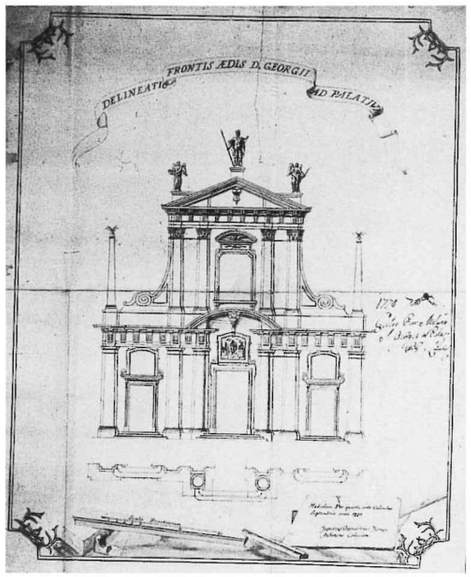


TAVOLA 28

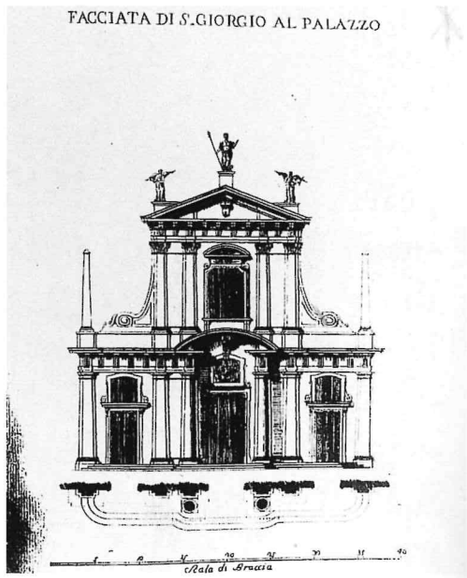


TAVOLA 29

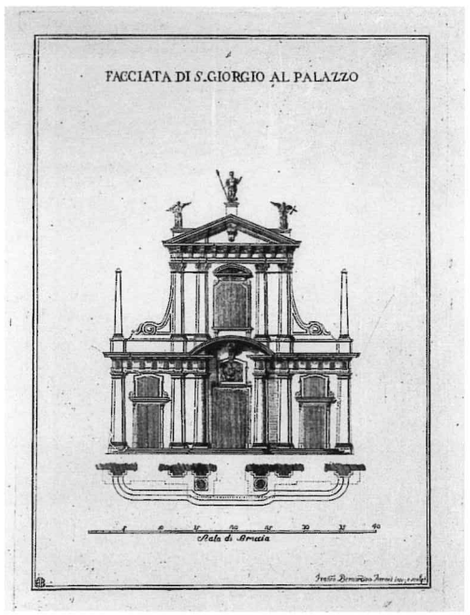


TAVOLA 30

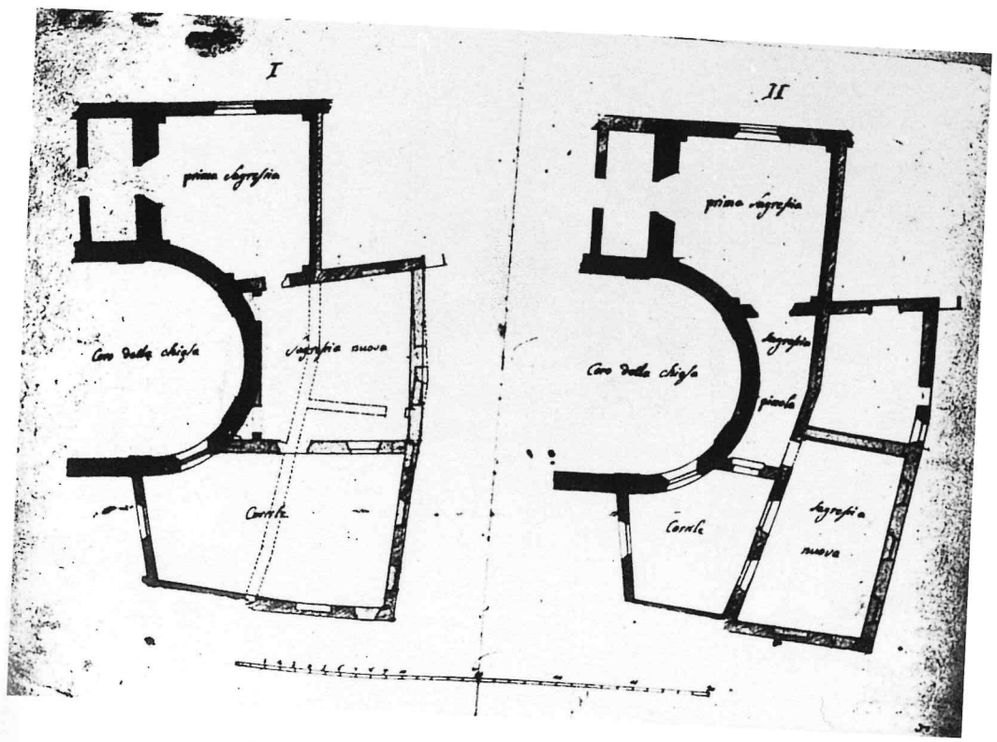
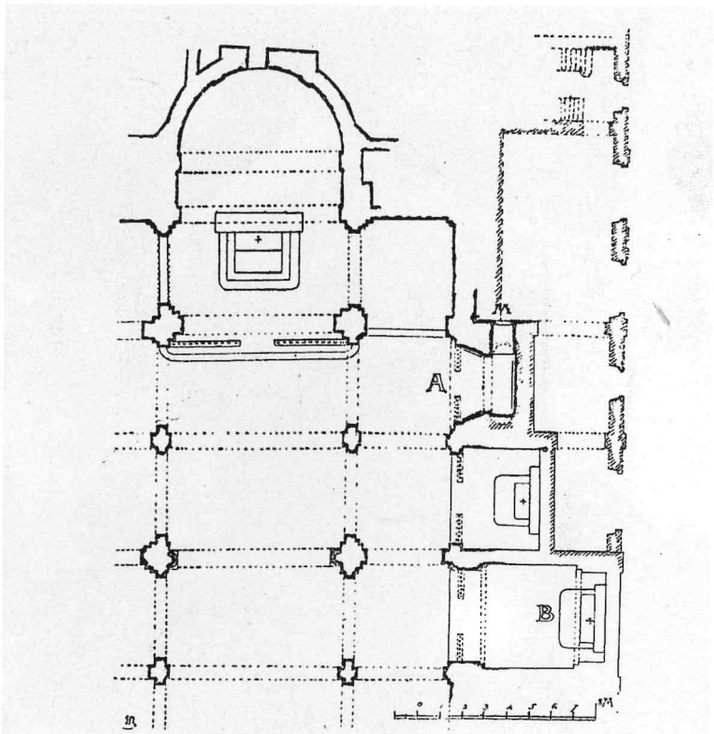


TAVOLA 31

Tavola 32

Tavola 33



A Cappella del SS. Sacramento, dipinta dal Luini.
B » colla pala di Gaudenzio Ferrari.

TAVOLA 34

TAVOLA 35

Tavola 36

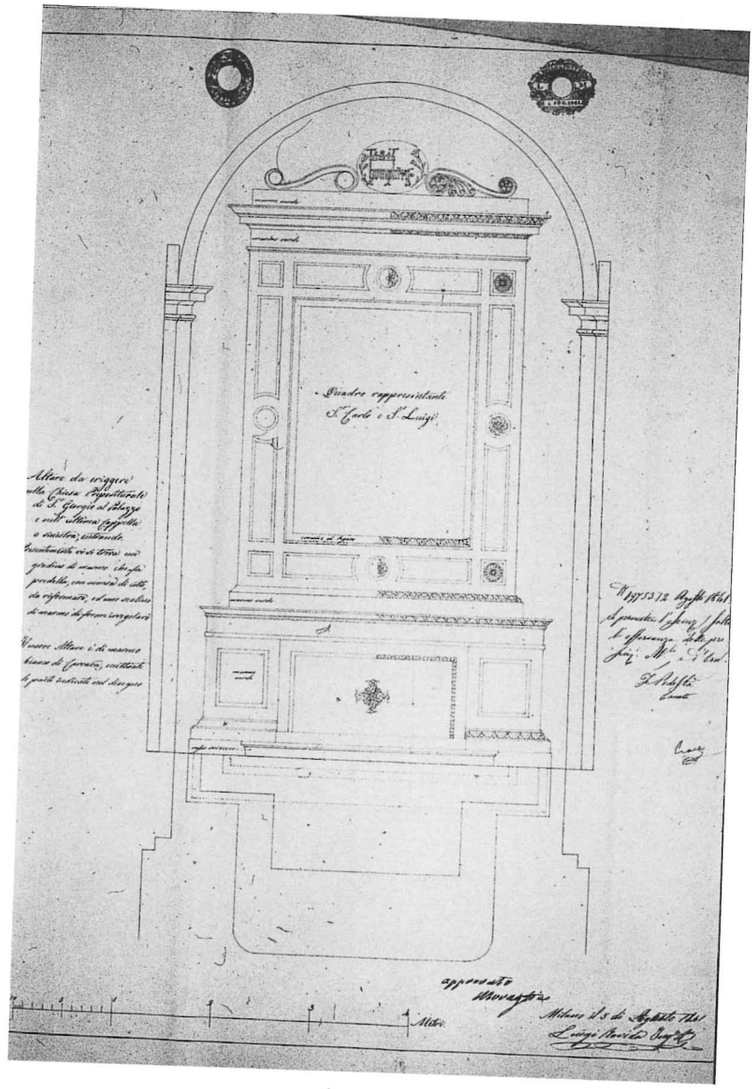


Tavola 37

Tavola 38

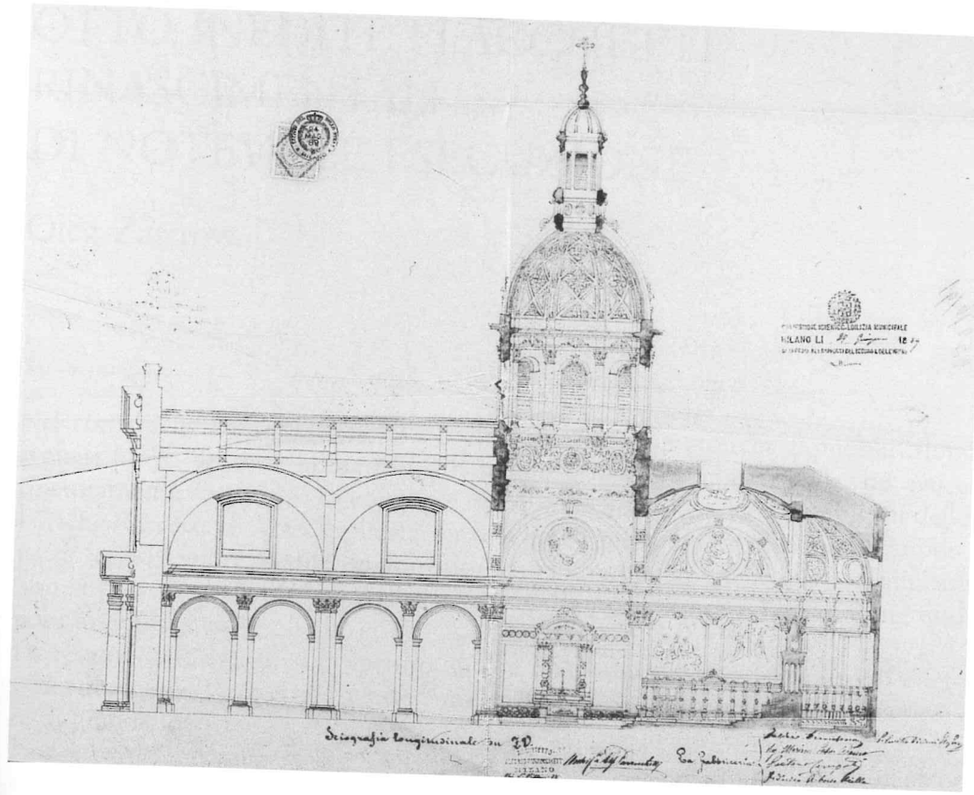


Tavola 42

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe A. Bertarelli
Raccolte di Arte Applicata
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXI - Anno XXIV

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE CULTURA E MUSEI
MILANO 1997

OTTO INEDITE PLACCHETTE RINASCIMENTALI DI NOTEVOLE ESECUZIONE

Oleg Zastrow

Nel corso della collaborazione alla presente rivista, con ricerche e pubblicazioni svoltesi lungo un arco ininterrotto di tempo ormai venticinquennale, ho avuto ripetutamente l'occasione di compiere ispezioni nei cospicui depositi museali delle Civiche Raccolte di Arte Applicata, rinvenendovi spesso opere di notevole importanza (quasi sempre inedite, se non addirittura sconosciute) delle quali in più casi non si possedeva alcun dato conoscitivo circa la provenienza e l'epoca d'ingresso nei musei milanesi.

Di recente, tale evento si è ripetuto ancora una volta e mi ha permesso di effettuare una nuova "scoperta": questo ritrovamento, non è eccessivo il termine, risulta di grande interesse.

L'oggetto del presente lavoro riguarda nella fattispecie un gruppo di otto placchette circolari, ciascuna delle quali recante una figura a bassorilievo; ogni clipeo è dotato di tre fori, praticati in origine per fissare con chiodi queste componenti a un elemento di supporto andato disperso. Al momento dell'odierno rinvenimento le piastrine erano applicate su una sottile tavoletta di legno, tramite chiodi in ferro eseguiti a mano: ciò peraltro senza alcuna particolare sequenza logica. Non si sono ritrovate notizie concernenti le modalità e il momento secondo i quali l'insieme di questi otto pezzi pervenne nelle civiche raccolte[1].

Con il presente lavoro s'intende fornire la risposta a una serie d'interrogativi inerenti a questo raggruppamento di otto placchette. I principali quesiti riguardano: l'identità delle immagini riprodotte; la possibile appartenenza, o meno, delle piastrine a un unico originario contesto; il tipo di supporto per il quale i pezzi furono elaborati; la tecnica; i materiali esecutivi; lo stato di conservazione; la valutazione qualitativa delle immagini; l'epoca in cui i rilievi furono realizzati; l'àmbito stilistico a cui attribuire le opere.

Anticipiamo subito che, in origine, le plachette furono create per essere applicate su una croce, probabilmente di tipo astile, come avremo ancora modo di dimostrare; si può per ora solo enunciare un altro dato di fatto, ossia che le piastrine non costituiscono il completo apparato figurativo originario; per di più, tale insieme di otto pezzi non è di fattura omogenea. Vediamo ora di esaminare più da vicino questi oggetti.

La tecnica esecutiva è la fusione in bronzo, con il getto eseguito tramite la preventiva preparazione di matrici (forse riutilizzabili) e la successiva finitura a cesello del pezzo stampato. Sul retro di alcuni elaborati è ancora visibile l'incavo di alleggerimento della lamina (Fig. 1). Le terne di fori sono state praticate in origine: i buchi, di profilo irregolare e di diametro disomogeneo, sono ubicati così da non interferire con le immagini a bassorilievo.

Il completamento estetico delle placchette risente in buona misura della metodologia dell'arte orafa: le raffigurazioni sono accuratamente rifinite a cesello; inoltre, le superfici, sul *recto,* vennero argentate e, in alcune porzioni particolari, dorate, con un risultato "coloristico" di notevole efficacia.

Per quanto riguarda la stesura dello strato di argento, va rilevato che questo materiale è talmente spesso che, in alcuni punti, l'abrasione della superficie, lacerando la pellicola di materiale prezioso, ne ha ripiegato i bordi come se si trattasse di una sottile lamina. Questa constatazione permetterebbe d'ipotizzare che non sia stato utilizzato, per l'applicazione omogenea dell'argento su tutta la superficie, il metodo cosiddetto dell'amalgama con il mercurio, bensì quello antico della placcatura[2].

In relazione alla successiva operazione di doratura, questa rifinitura preziosa appare invece eseguita sicuramente ad amalgama, ma solo su alcune parti ben precise delle immagini riprodotte: i capelli, i libri che alcuni personaggi tengono in mano (ma ciò solo per le copertine, mentre l'interno è argentato), le vesti (con alcune lumeggiature in argento lasciate in evidenza), le barbe. L'argentatura lasciata a vista è riservata invece prevalentemente agl'incarnati e agli sfondi. Quanto segnalato vale per il gruppo di placchette (sei, per la precisione, come vedremo) che costituisce la parte dell'omogeneo nucleo di elaborati più consistente; le due ulteriori non sono strettamente pertinenti e si differenziano dalla citata sestina, oltre che per la qualità, lo stile e le dimensioni, anche per ciò che concerne il tipo di rifinitura con l'argentatura e la doratura.

Vediamo ora di esaminare l'identità dei personaggi raffigurati sulle singole placchette, tenendo fra l'altro presente (come si è già anticipato) che i rilievi furono in origine destinati a ornare le due facce di una croce e, in particolare, le estremità dei bracci della medesima. Da quest'ultima osservazione si deduce immediatamente che "mancano all'appello" entrambe le statuette un tempo collocate agl'incroci dei bracci, ossia la immagine di Cristo crocefisso sul *recto* e quella del Pantocratore sul *verso* (meno attendibilmente, della Vergine o del santo titolare della chiesa alla quale in origine era stato destinato l'oggetto).

La situazione di migliore stato di conservazione, per quanto riguarda la sequenza di figure, è quella relativa alle placchette un tempo collocate in prima istanza sul retro della croce; la quaterna si è conservata integra e si riferisce alle immagini dei Tetramorfi, ossia agli evangelisti con i rispettivi simboli. Queste figure sono conformi alla profezia di Ezechiele (I, 10): "Ecco l'aspetto delle loro facce: tutti e quattro avevano faccia d'uomo e di leone alla loro destra; tutti e quattro avevano faccia di bove a sinistra, al di sopra di tutt'e quattro v'era la faccia dell'aquila".

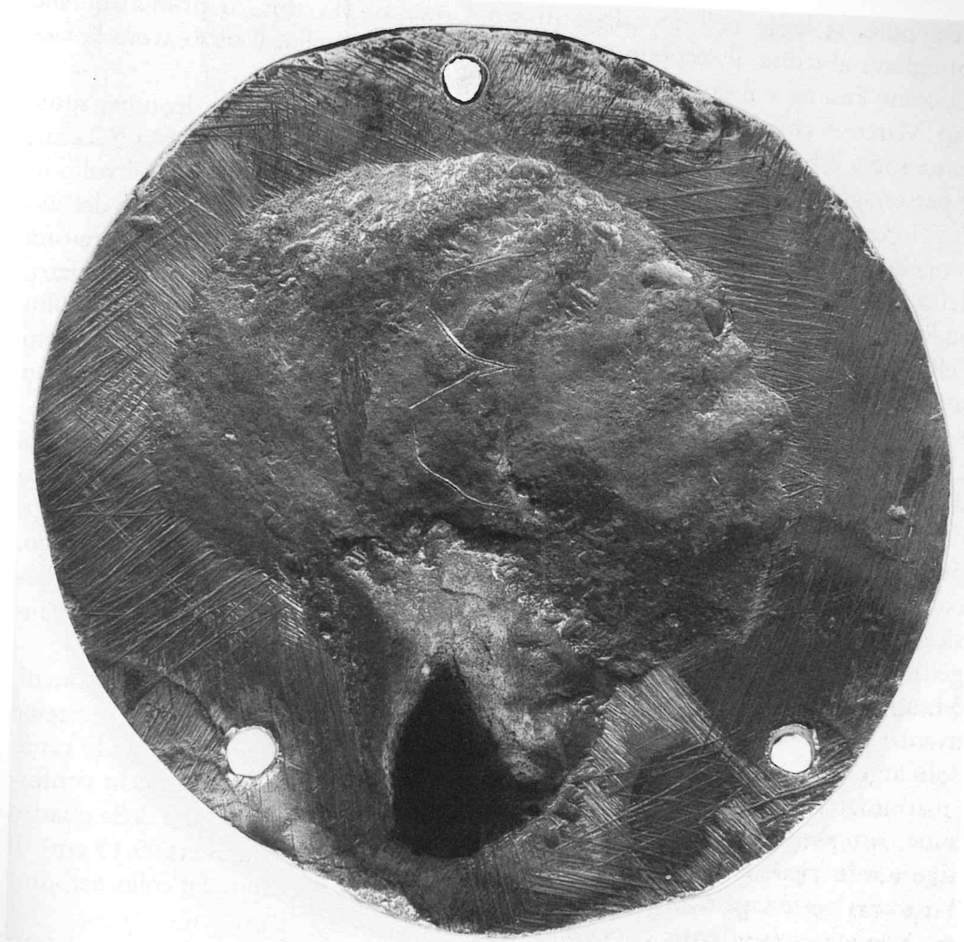


FIG. 1 - Il retro di una delle placchette bronzee. Sulla corona circolare esterna sono evidenti i segni delle limature; al centro sono l'incavo di alleggerimento per la fusione e la piccola concavità profonda relativa alla testa del personaggio rappresentato sul fronte dell'oggetto.

Così pure, si legge nell'Apocalisse di san Giovanni (IV, 6): "Il primo animale somigliava al leone, il secondo animale somigliava al vitello, il terzo aveva la faccia come l'uomo e il quarto era simile ad aquila volante".
San Marco è chiaramente identificabile dalla presenza della testa leonina, sporgente sotto il braccio sinistro dell'evangelista (Fig. 2; diametro placchetta 5,2 cm). Il personaggio è a mezza figura (come pure tutte le altre immagini), con il volto in posizione frontale e il busto ruotato nell'atto di sostenere con forza il libro del suo vangelo. Particolari degni di nota sono la massiccia potenza muscolare, l'intensità dello sguardo e la dislocazione molto originale del capo del leone; la fiera, infatti, ha la testa ruotata con la criniera verso il basso, nell'esplicito atto di mirare il volto dell'evangelista, mentre le più consuete formule iconografiche collocano questo simbolo apocalittico con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, o verso l'esterno della raffigurazione[3].
Come nel caso precedente, anche san Luca è esplicitamente indicato dalla testa dell'animale simbolico a lui riferito, il vitello, collocato di profilo sotto il braccio destro dell'evangelista (Fig. 3; diametro placchetta 5,1 cm). Il personaggio è rappresentato con il corpo girato a destra, rispetto all'osservatore e il volto di profilo; con entrambe le mani stringe il proprio volume; il braccio sporge dalla tunica classicheggiante, fermata sul petto da una fibbia circolare. Notiamo che tutti gli evangelisti indossano la tunica e il mantello.
Matteo è riconoscibile non solamente dal fatto che stringe con entrambe le mani, avanti a sé, il libro del suo vangelo (in questo caso aperto: quindi con le pagine solo argentate e il bordo della copertina dorato), ma anche perché, secondo canoni iconografici evoluti, non è affiancato dal simbolo tetramorfico: ciò in conformità con quanto descritto dall'Apocalisse, nella quale si parla di una delle quattro figure misteriose in sembianze di uomo (Fig. 4; diametro placchetta 5,15 cm). Il busto del personaggio è in posizione quasi frontale ma il capo, dal collo nerboruto, è voltato verso destra, rispetto all'osservatore.
Molto simile, nei confronti dell'immagine precedente, è quella di Giovanni (Fig. 5; diametro placchetta 5,2 cm). In questo caso è purtroppo da registrarsi la perdita del simbolo, in origine collocato a lato dell'evangelista e raffigurante la testa di un'aquila; appare evidente un grossolano rappezzo eseguito saldando sul retro della placchetta una lamina di rame argentata, a forma di dischetto, sulla quale sono stati praticati buchi per ripristinare la terna di fori atti all'applicazione dell'elaborato.
L'esame di queste quattro formelle, nel loro insieme, permette di ricostruire idealmente la rispettiva collocazione sul retro della croce alla quale erano inchiodate (Fig. 6). Rispetto all'osservatore, Luca stava sul braccio orizzontale a sinistra: in questa posizione, infatti, l'evangelista "guarda" verso il centro della croce (ove attendibilmente era collocato il Pantocratore) e in questa direttiva focale egli protende anche il volume che tiene in mano; pure il muso del vitello è rivolto nella stessa direzione. In posizione simmetrica, quindi all'estremità opposta del braccio

FIG. 2 - L'evangelista Marco, con a fianco il suo simbolo: la testa del leone. La collocazione originaria di questa placchetta sulla croce astile era sul retro, all'estremità di sinistra rispetto all'osservatore.

FIG. 3 - L'evangelista Luca, con in basso il suo simbolo: la testa del vitello.
La collocazione originaria di questa placchetta sulla croce astile era sul retro,
all'estremità di destra rispetto all'osservatore.

FIG. 4 - L'evangelista Matteo, non affiancato da un simbolo,
in quanto il Tetramorfo è raffigurato quale uomo.
La collocazione originaria di questa placchetta sulla croce astile era sul retro, all'estremità inferiore.

FIG. 5 - L'evangelista Giovanni, già affiancato dal suo simbolo riproducente un'aquila; a causa di una rottura della lamina la figura del rapace è andata persa. La collocazione originaria sulla croce astile era sul retro, all'estremità superiore.

FIG. 6 - Ricostruzione ideale delle ubicazioni relative alle placchette con i Tetramorfi, già sul retro della croce astile. Il diametro delle placchette è uguale a quello reale; da questa constatazione si può dedurre la cura minuziosa che fu riservata all'esecuzione delle immagini, specie se si confronta questa figura con le quattro precedenti.

orizzontale, era collocato Marco; il volto è in posizione pressoché frontale, ma tutte le restanti parti dell'immagine si protendono, come nel caso precedente, verso il centro della croce: a sinistra è collocato pure il libro e lungo la stessa direttiva è rivolta la testa del leone. Rileviamo, inoltre, che, anche per ragioni di uniformità, Luca e Marco tengono fra le mani il libro chiuso, mentre Matteo e Giovanni, alle estremità del braccio verticale, sempre sul retro della croce, hanno il libro aperto.

Data la notevole somiglianza fra questi due ultimi evangelisti, sembrerebbe problematico stabilire quale fosse in origine collocato alla sommità della croce. Vi è peraltro una sfumatura nella realizzazione del profilo del volto di Giovanni: egli, infatti, ha il capo un poco sollevato, a mirare in origine la testa dell'aquila, quasi in segno di sfida, ma in realtà instaurando idealmente un dialogo con l'Assoluto; a questo proposito, circa il significato del simbolo specifico dell'evangelista, è stato osservato: "In quanto simbolo della sapienza divina, l'aquila è divenuta un attributo dell'evangelista Giovanni"[4].

La concezione molto elevata, anche dal punto di vista dottrinario, secondo la quale vennero elaborate le quattro formelle con i Tetramorfi, la si desume anche dalla constatazione secondo la quale la ubicazione sulla croce dei quattro evangelisti seguiva fedelmente, in questo caso, il testo della già citata profezia di Ezechiele: il leone a destra, il vitello a sinistra, in alto l'aquila, in basso l'uomo.

Va rilevato che, seguendo una evoluzione di stampo prettamente umanistico, le quattro immagini degli evangelisti in oggetto sono state rappresentate secondo moduli richiamantisi a una potente e quasi massiccia virilità. Oltre a ciò, pure in netto constrasto rispetto agli schemi figurativi in uso fra l'Alto e il Basso medioevo, si registra la totale scomparsa di componenti iconografiche un tempo affatto canoniche in questo tipo di personaggi, quali le ali e le aureole[5].

In confronto con la situazione ricostruita idealmente fino a questo punto e riferita al retro della croce, lo stato delle placchette già decoranti in origine il fronte di tale oggetto appare meno organico. Si può anticipare che le piastrine conservatesi, facenti parte del contesto a cui appartengono anche i quattro dischi con i Tetramorfi, sono ormai solo due.

Riferendoci alla ubicazione delle immagini già collocate attorno a Cristo crocifisso, si può ricordare che, di norma, ai lati di Gesù suppliziato dovevano essere presenti le due classiche figure della Madonna e di san Giovanni apostolo, entrambe in atteggiamento di dolore; in basso (particolarmente a partire dal Tardomedioevo) era collocata Maria Maddalena. In alto, al contrario, la situazione è meno rigidamente codificata; può esservi, infatti, il santo titolare della chiesa per la quale fu commissionata la croce, ma si trova talvolta anche l'immagine di un angelo turiferaro o del Dio Padre, mentre altre volte è collocato l'agnello crocifero o il pellicano mistico.

Le due placchette superstiti in questione si riferiscono a Giovanni apostolo e alla Maddalena. L'immagine con il discepolo prediletto da Gesù appare ben caratterizzata (Fig. 7; diametro placchetta 5,1 cm): il personaggio ha il volto giovanile disposto di profilo, con i tratti esprimenti angoscia e mestizia; la mano destra trattiene un lembo del mantello, quella di sinistra è approggiata sul petto in segno di dolore. Va segnalato che, sul retro del clipeo, esiste una vistosa saldatura, rinforzata da cinque bullette.

L'apostolo è rivolto in modo deciso verso sinistra, con il capo di profilo: ciò conferma che, sempre rispetto all'osservatore, la placchetta era in origine collocata a destra, sul braccio orizzontale della croce. Questa posizione, d'altra parte, è del tutto canonica; la presenza di Giovanni, unitamente a quella della Vergine in posizione contrapposta, a fianco di Cristo crocifisso, è una collocazione consueta; i due personaggi simbolizzano l'umanità dolente e redenta[6].

L'altra placchetta superstite, del complesso originario, già collocata sul fronte della croce, è quella con il busto di Maria Maddalena (Fig. 8; diametro placchetta 5,2 cm.). Sul retro dell'elaborato è stato saldato un disco di rame argentato, sporgente in parte al di fuori del perimetro del clipeo in bronzo; a lato del volto della santa si nota una vistosa lacuna. L'immagine femminile si connette strettamente anche sul piano dello stile con le altre cinque figure virili sopra descritte; pure per ciò che attiene alla potente concezione anatomica, dai morfemi quasi maschili, i rapporti risultano del tutto coerenti. Rispetto ad esempio alla rappresentazione dell'apostolo Giovanni, le differenze formali più salienti sono qui ravvisabili nella evidenziazione del seno e nei lunghi capelli, ricadenti scarmigliati sulle spalle. Con la mano destra la donna stringe il caratteristico elemento iconografico, il contenitore "a pisside", con gli aromi.

Il volto della santa, appassionatamente rivolto verso l'alto (con la bocca schiusa apparentemente in segno di lamentazione), conferma che la ubicazione originaria di questa formella era ai piedi del Crocifisso, ossia all'estremità inferiore della croce, sul fronte: cioè in conformità con le più canoniche formule iconografiche delle immagini su croci metalliche, specie a partire dal secolo XV.

Come si è già accennato, alle sei placchette sicuramente facenti parte in orgine di un unitario contesto artistico, ne furono aggiunte due, forse per sopperire a lacune, anche se non è possibile accertare il momento in cui avvennero tali integrazioni. Va anticipato che la coppia aggiuntiva di dischetti è certamente antica, anche se i due elaborati vennero eseguiti da differenti artefici. La metodologia di preparazione fu analogamente quella di una fusione in bronzo, pur con qualche variante; infatti, la piastrina con la figura di una santa è priva sul retro dell'incavo di alleggerimento, mentre quella con l'immagine di un santo ha una incavatura di formule differenti rispetto alla situazione dell'esemplare già illustrato (Fig. 1). Anche le dorature, sullo sfondo argentato, vennero eseguite seguendo criteri diversi da quelli descritti per i primi sei pezzi.

La placchetta con l'immagine femminile rappresenta verosimilmente una martire ormai nella sua apoteosi gloriosa in cielo, come indicano, ai lati della immagine, le due terne di angioletti che accolgono la santa in cielo (Fig. 9; diametro plac-

FIG. 7 - San Giovanni apostolo, in posa dolente, già a lato della figura di Gesù crocifisso.
La collocazione originaria della placchetta sulla croce astile era sul fronte,
all'estremità di destra rispetto all'osservatore.

FIG. 8 - Santa Maria Maddalena, in posa dolente, con in mano il contenitore per gli aromi.
La collocazione originaria della placchetta sulla croce astile era sul fronte, all'estremità inferiore.

chetta 5,2 cm). Il personaggio ha in capo una corona e stringe con la mano sinistra un libro; la destra, appoggiata sul petto, sembrerebbe tenere un oggetto circolare non bene identificabile. Va segnalato che, se il diametro della formella è analogo rispetto a quello dei sei precedenti elaborati, l'argentatura "a placcatura" venne applicata con minore maestria, sì che attualmente detta stesura risulta estesamente sfaldata. Inoltre, si può segnalare che, in contrasto con le altre opere, qui la doratura è molto più diffusa, estendendosi ad esempio pure agli sfondi.
La tecnica di preparazione della matrice indicherebbe l'intenzione di riprendere, per quanto possibile, le formule dei precitati elaborati. Peraltro, il confronto è a sfavore di quest'ultima opera: i volti della santa e degli angioletti sono sommari e privi di quella potente tensione emotiva che caratterizza la sestina di opere già descritta; inoltre, gli arti e le mani sono anatomicamente meno convincenti e pure i panneggi degli abiti hanno perso una parte della corposità plastica, osservabile nei pezzi sopra analizzati.
Le caratteristiche iconografiche permetterebbero d'identificare questa santa nella martire Caterina di Alessandria: confermano l'ipotesi i caratteristici e consueti attributi riferiti alla sua regalità e alla sua saggezza, ossia la corona e il libro. A quest'ultimo proposito, riguardante la sapienza della santa, ricordiamo l'episodio, attribuito alle vicende del martirio di Caterina, nel corso del quale l'imperatore Massenzio (o Massimino) tentò invano di far cadere in contraddizione la fanciulla per quanto riguardava le sue conoscenze scientifiche, facendola interrogare da retori e filosofi; questi ultimi, in contrasto con quanto sperato dall'imperatore, vennero a loro volta convinti dalle parole della santa e si convertirono al cristianesimo, finendo così essi pure suppliziati.
L'ultimo dei dischetti facenti parte dell'insieme qui proposto reca la raffigurazione di san Pietro apostolo (Fig. 10; diametro placchetta 4,6 cm). Il personaggio è chiaramente riconoscibile, oltre che per il libro sostenuto dalla mano destra, dalla coppia di gigantesche chiavi. La doratura, in questo caso, si estende anche allo sfondo; inoltre, particolare unico in tutto il gruppo di placchette, il santo ha il capo aureolato. Va rilevato che il diametro del dischetto è sensibilmente minore, di circa mezzo centimetro, rispetto alle misure degli altri clipei.
La esecuzione in questo caso si palesa di livello dignitoso, ma di produzione corrente; gli schemi si collegano a formule vetuste, anche se la elaborazione risulta essere più arcaicizzante, che non realmente arcaica. In questo caso appare del tutto evidente l'estraneità rispetto alle altre formelle: probabilmente questo rilievo con san Pietro apparteneva in origine a un altro contesto.
L'analisi sopra proposta dei singoli elaborati permette di confermare come la più parte delle placchette in oggetto sia stata creata per essere applicata su una croce; questa, con buona probabilità, dovette essere del tipo astile, come suggerisce l'alta qualità delle immagini un tempo presenti anche sul retro dell'oggetto.
A proposito di quest'ultimo tipo di valutazione estetica, conviene sottolineare l'elevato livello creativo caratterizzante le prime sei formelle descritte. Tenendo ad

FIG. 9 - Santa Caterina di Alessandria. La santa ha, come di consueto, il libro in mano e la corona sul capo.
La placchetta non faceva parte in origine del gruppo di sei elaborati proposto nelle precedenti illustrazioni.

FIG. 10 - San Pietro apostolo. Il santo regge il libro e le due chiavi.
La placchetta proviene da un oggetto più antico rispetto ai rilievi proposti nelle precedenti illustrazioni.

esempio presenti le dimensioni quasi miniaturistiche dei volti, si può osservare che un fortissimo ingrandimento di questi particolari, invece che svilire i valori plastici delle immagini ne esalta la potente drammaticità: si vedano, fra l'altro, i visi ingigantiti degli evangelisti Matteo (Fig. 11) e Marco (Fig. 12). Si può in sostanza esprimere la convinzione di trovarsi in presenza dell'opera scaturita dal modellato di un notevole artefice, tecnicamente esperto e artisticamente molto dotato.
I caratteri morfologici del gruppo omogeneo di sei placchette assicurano un'attribuzione cronologica al maturo Cinquecento; allo stesso àmbito temporale può ricondursi anche la formella con la figura di santa Caterina, pure se la qualità è certamente di livello inferiore. Del tutto estranea alla "nobile" sestina è da considerarsi la placchetta con l'immagine di san Pietro, proveniente da un altro oggetto; per quest'ultimo elaborato non è improponibile un'anticipazione cronologica di qualche decennio, forse con un'ambientazione alla soglia del secolo XVI, peraltro quale frutto di una produzione più corrente.
Elementi tipici della matura fase stilistica di stampo umanistico dei sei pezzi principali sono ad esempio: le forme circolari delle placchette (tale profilo, nelle formelle, non fu praticamente in uso prima dell'avanzato Quattrocento); le assenze di alcuni elementi, un tempo sempre presenti a sottolineare i caratteri di sacralità delle figure, come le ali per i simboli dei Tetramorfi e le aureole per i santi; una notevole libertà compositiva, come ad esempio nella testa curiosamente capovolta del leone, accanto a Marco; la esaltazione dei caratteri umani nei volti, scavati e appassionatamente concentrati, con gli occhi che fulminano entro le profonde orbite; la potente concezione delle anatomie, tesa ad esaltare la virilità dei personaggi.
A quest'ultimo proposito, non ci si può esimere dal ravvisare nei visi scavati, nelle braccia muscolose ostentatamente esposte ignude in primo piano, un chiaro richiamo alla lezione figurativa michelangiolesca e, più in generale, alla creatività plastica toscana fino circa alla metà del secolo XVI. Va peraltro precisato che in questo caso non si tratta di una stanca riproposta, bensì di un imprestito di molteplici valori formali, rielaborati con notevole originalità (secondo morfemi meno "classicheggianti" e non levigati), di tipica marca lombarda.
A proposito di quest'ultimo accenno di ordine stilistico e culturale, si può segnalare che esistono alcune croci astili dell'avanzato Cinquecento ben avvicinabili, su un piano di confronti intimamente concettuali, al gruppo delle principali sei placchette proposte nel presente lavoro. Si può proporre, in prima istanza, una croce argentea custodita nella chiesa arcipretale dei santi Pietro e Paolo a Nesso (Como), pervenutaci quasi integra, ad eccezione della formella collocata tardivamente sul retro, all'incrocio dei bracci (Figg. 13 - 14): notiamo che non si tratta di vaghe analogie, ma di strettissimi nessi creativi[7].
Possiamo infatti rilevare che, sul fronte, i dischetti, ancorché in argento, sono gli stessi che si sono già indicati nelle analoghe posizioni ricostruite idealmente e raffiguranti l'evangelista Giovanni dolente e la Maddalena (Fig. 15). Così pure, sul

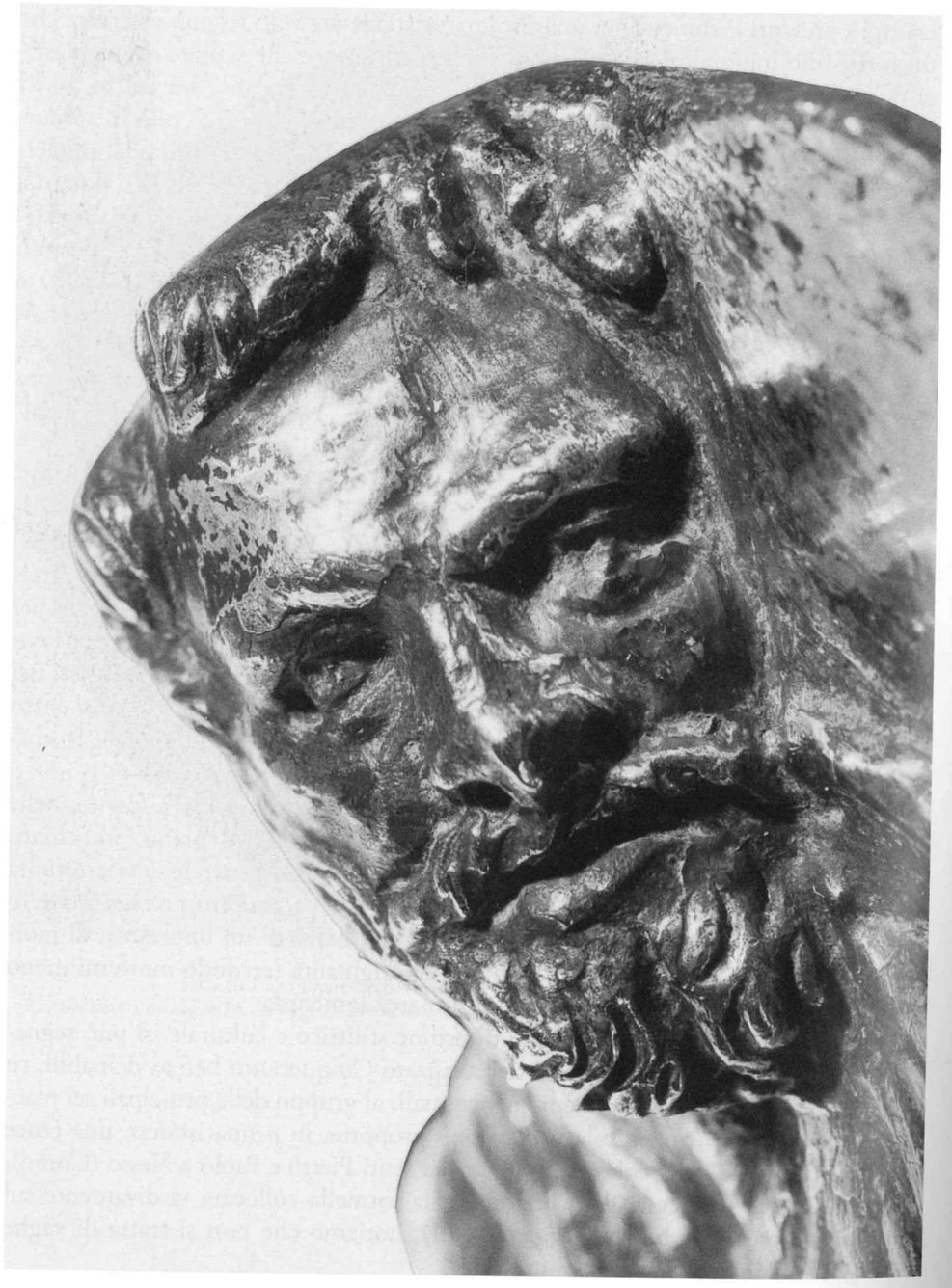


FIG. 11 - Particolare della placchetta con l'evangelista Matteo. Nonostante la riproduzione qui proposta corrisponda a un ingrandimento di circa otto volte, rispetto alle dimensioni del volto sul rilievo originario, si può notare come l'immagine non abbia perso nulla dei valori espressivi.

FIG. 12 - Particolare della placchetta con l'evangelista Marco.
Circa le osservazioni connesse con l'ingrandimento di questa immagine, vale quanto segnalato nella precedente illustrazione.

FIG. 13 - Nesso (Como); arcipretale dei santi Pietro e Paolo.
Fronte della croce astile argentea cinquecentesca.
Le formelle alle estremità dei bracci appartengono allo stesso àmbito creativo
delle placchette analizzate nel presente lavoro.

FIG. 14 - Nesso (Como); arcipretale dei santi Pietro e Paolo.
Retro della croce astile argentea cinquecentesca.
I Tetramorfi sono sostanzialmente identici a quelli delle quattro formelle
con le immagini degli evangelisti conservate nelle Civiche Raccolte di Milano.

retro, appaiono quasi identici i Tetramorfi (salve modeste differenze di non rilevante entità).
L'interesse derivante da questa correlazione consiste anche nella possibilità di ricostruire idealmente la forma della croce (andata perduta), dalla quale provengono le formelle che sono l'oggetto del presente lavoro. Una variante strutturale di tale sviluppo dell'elaborato, con poche diversità, la si ritrova in un'altra croce astile argentea cinquecentesca: opera conservata nel tesoro del duomo di Como[8].
Anche al di fuori del territorio lariano si sono conservate altre croci strettamente connesse, per epoca e stile, con le creazioni fino a qui proposte. Si può citare, ad esempio, la croce astile proveniente dal convento della Badia fiorentina e oggi conservata nel museo del Bargello a Firenze[9]. Questo oggetto, con le formelle argentee eseguite in getto e cesellate (così come nel caso delle placchette qui in questione) è stato correttamente attribuito a "Ignoto orafo lombardo. Circa 1591". Sul fronte, in particolare, presenta straordinarie analogie nei confronti delle due piastrine rappresentanti l'apostolo Giovanni e la Maddalena, custodite nelle raccolte museali milanesi, sì da permettere di supporre possa trattarsi di esemplari provenienti da una matrice unitaria.
Un altro esemplare, sempre di fattura lombarda e sempre databile all'avanzato secolo XVI, eseguito questa volta in metallo non prezioso ma strettamente collegabile agli elaboratori sopra proposti, è la croce astile conservata nella pinacoteca di Fabriano[10]. Questa serie di connessioni, oltre a permettere di chiarire la reale identità stilistica delle placchette sopra proposte, ribadisce quanto già asserito nel caso della croce lombarda del Bargello[11], ossia che ci si trova in presenza di una testimonianza "che conferma da un ulteriore punto di vista la centralità della scuola orafa lombarda almeno per tutto l'arco del Cinquecento".

FIG. 15 - Nesso (Como); arcipretale dei santi Pietro e Paolo.
Particolare con la formella illustrante il busto della Maddalena: sono evidenti
le strette connessioni con la placchetta a medesimo soggetto nelle Civiche Raccolte di Milano.

NOTE

(1) Solo in occasione del presente studio è stata elaborata una scheda museale (Oref. 712 a-h); già in altre occasioni si è lamentata la perdita di registri d'ingresso museale: alcuni di tali incartamenti dovettero andare distrutti a séguito di eventi bellici.

(2) Per ragguagli sulle metodologie antiche della doratura e dell'argentatura: A. LIPINSKY, *Oro, argento, gemme e smalti,* Firenze 1975, pp. 229-235.

(3) Per note sull'iconografia dell'evangelista Luca, con molteplici immagini esemplificative allegate, si veda: P. CANNATA, *Iconografia di san Luca,* in "Bibliotheca Sanctorum", VIII, Roma 1966, coll. 201-222.

(4) M. LURKER, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici,* Torino, 1990, p. 18.

(5) Le varianti antiche sono molteplici: si va, ad esempio, dai simboli alati e nimbati, affiancanti gli evangelisti, a figure umane alate con la testa degli animali apocalittici di riferimento. Si veda, come esemplificazione, un cospicuo repertorio in: A. ZASTROW, *Oreficeria in lombardia dal VI al XIII secolo. Croci e crocefissi,* Como 1975.

(6) Interessanti note ed esemplificazioni sulla figura di san Giovanni apostolo raffigurato ai piedi della croce sono in: M. C. CELLETTI, *Giovanni Evangelista. Iconografia,* in "Bibliotheca Sanctorum", VI, Roma 1965, coll. 790-797.

(7) A. ZASTROW, *Capolavori di oreficeria sacra nel Comasco,* Como 1984, n. 24, pp. 38-39.

(8) A. ZASTROW, *Ibidem,* n. 21, p. 36.

(9) L'elaborato è inserito al n. Inv. or. 17; si veda: M. COLLARETA, *Oreficeria sacra italiana. Museo Nazionale del Bargello,* Firenze 1990, n. 81, pp. 259-269 (con bibliografia precedente).

(10) B. MOLAJOLI, *Guida Artistica di Fabriano,* Fabriano 1968, n. 27, p. 78.

(11) A. CAPITANIO, *Oreficeria sacra...,* cit., p. 268.